



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DIVISIÓN DE INVESTIGACIÓN Y ESTUDIOS DE POSGRADO

LA CARACTERIZACIÓN DE LA OBRA DE MÓNICA OJEDA: UN DIÁLOGO CON LA
TRADICIÓN

SEPTIEMBRE 2025

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTORA EN LITERATURA
HISPANOAMERICANA

PRESENTA

MTRA. MARÍA FERNANDA CAMELA FLORES

DIRECTORA DE TESIS: DRA. SAMANTHA ESCOBAR FUENTES

ASESORA DE TESIS: DRA. SAMANTHA ESCOBAR FUENTES

	1
Introducción	2
1. El gótico, el terror y lo siniestro en su encuentro	11
1.1 La tradición en Occidente	12
1.2 La tradición en Estados Unidos	38
2. La tradición en Latinoamérica	43
2.1 Las leyendas	46
2.2 Las autoras y autores	53
2.3 Nuestras determinaciones: el terror latinoamericano, los miedos y los monstruos	62
3. La obra de Mónica Ojeda	79
3.1 El gótico latinoamericano	88
3.1.1 Los miedos	96
3.2 La revitalización de lo siniestro: de lo moderno a lo posmoderno	116
3.2.1 Lo siniestro latinoamericano	119
3.3 El monstruo devorador	136
4. La caracterización de la obra de Monica Ojeda	151
Conclusiones	158
Bibliografía	163

Introducción

En su escritura, Mónica Ojeda presenta los miedos que surgen en su propia realidad. Esta influencia de lo cercano y de las vivencias personales se entrelaza a su vez con un interés en explorar el contexto latinoamericano, especialmente el del Cono Sur, donde los elementos culturales y sociales dialogan en su obra en un presente marcado por la violencia y la incertidumbre. Así, en su literatura, la realidad se configura como un espacio de tensiones, donde el terror no solo se manifiesta en lo sobrenatural, sino en las formas de la violencia y en el individuo que las atraviesa.

Nacida en Guayaquil, Ecuador, donde estudió Comunicación Social con mención en Literatura en la Universidad Católica de Santiago, viajó a España en 2011 para estudiar másters en Creación Literaria y en Teoría y Crítica de la Cultura en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Trabajó durante tres años en Ecuador para luego volver a Madrid, donde actualmente reside, y así publicar en la editorial Candaya.

Recientemente, ha sido considerada una de las figuras más relevantes de la literatura latinoamericana contemporánea, pues en 2017 fue incluida en la prestigiosa lista *Bogotá39*, que reúne a los 39 mejores escritores latinoamericanos de ficción menores de 40 años. Respecto a esta lista Francesco Manetto señaló que los autores ahí mencionados recuperan dos cosas que habían perdido prestigio y se veían con desconfianza: el interés por las vanguardias históricas o por las zonas poco exploradas de la tradición y la toma de una posición política. Además fue premiada con el Next Generation Prize del Prince Claus Fund en 2019 por su trayectoria literaria.

Entre sus obras en prosa se encuentran las novelas *La desfiguración Silva* (2015), que recibió el Premio Alba Narrativa, *Nefando* (2016) y *Mandíbula* (2018), ambas publicadas por la editorial Candaya. De las anteriores *Nefando* ha sido incluida entre las diez obras representativas del denominado “otro boom” de la literatura latinoamericana¹. Así también ha escrito los libros de poemas *El ciclo de las piedras* y *Rastro de la iguana* (2015); así como el poemario *Historia de la leche* (2019). Además, escribió el libro de cuentos titulado *Las voladoras* (2020). Sin embargo, sus relatos han sido también recopilados en *Emergencias: Doce cuentos iberoamericanos* (2014) publicado por Candaya y *Caninos* (2017), editado por Turbina. Su última novela es la titulada *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol* (2024).

No obstante, la elección del corpus de este estudio, conformado por las novelas *Mandíbula* y *Nefando*, así como el libro de cuentos *Las voladoras*, respondió a dos criterios fundamentales. El primero fue la presencia de lo gótico, el terror y lo siniestro en las narrativas publicadas en las últimas dos décadas. Estas obras destacan por los distintos matices en que abordan esos géneros, como muestran los estudios que subrayan la influencia de lo andino como elemento geográfico predominante. El segundo criterio estuvo influido por la creciente presencia de escritoras y escritores latinoamericanos en el mercado editorial contemporáneo, que determina asimismo la difusión literaria.

Así, ante nuestro interés por la obra de Mónica Ojeda en los géneros en los que se desarrolla, decidimos llevar a cabo este proyecto que desembocó en una recopilación teórica de la tradición gótica y de terror, con la finalidad primera de caracterizar su narrativa. Sin embargo,

¹ De acuerdo con Paola Corroto, en su artículo titulado “El otro ‘boom’ latinoamericano es femenino”, publicado por *El País* en 2017 (2-3).

también observamos que el estudio de su literatura requería de una sistematización teórica que no sólo permitiera analizarla, sino que también sirviera como modelo para el estudio de otras obras en estos géneros.

Al respecto de las ideas anteriores, durante el planteamiento de este proyecto de tesis, surgió la dificultad de revisar los géneros desde los conceptos teóricos establecidos en la tradición de Occidente, ante la complejidad de trasladar y adaptar dichas categorías a la realidad latinoamericana. Esta tensión, para nosotros, evidencia los conflictos que surgen al aplicar marcos teóricos a un contexto con dinámicas sociales, culturales e históricas tan diversas, lo cual nos invitó a repensar estos géneros desde una perspectiva que contemplara las particularidades y formas de expresión en nuestra literatura. Por ello, en la investigación se propuso analizar cómo la narrativa latinoamericana construye sus propias formas, con el objetivo de desarrollar una teoría propia que se estructure y se sostenga a partir de los textos revisados.

Así, el objetivo general de esta tesis fue analizar el posible diálogo entre la tradición del género y la propuesta particular de Mónica Ojeda. Para ello, se plantearon dos objetivos específicos: en primer lugar, revisar los orígenes del género y su incursión en nuestro continente con el fin de determinar los puntos de contacto y de distanciamiento entre dicha tradición y la obra de la autora ecuatoriana; y, en segundo lugar, establecer una caracterización de la obra de Ojeda que permita una valoración más comprensiva entre ambas. Por lo tanto, la hipótesis de esta investigación sostiene que dicho diálogo permite demostrar la relevancia de la tradición para el análisis de la literatura contemporánea.

De esta manera, la importancia de nuestro estudio se fundamentó en primera instancia en el auge del gótico en la literatura latinoamericana contemporánea y en la consolidación de una tradición en el continente. Así, este fenómeno literario no sólo evidencia una evolución estética, sino también una necesidad de repensar los marcos teóricos desde los cuales puede analizarse. De igual forma, en el ámbito académico, la investigación aportó a la reflexión sobre la pertinencia de trasladar la teoría occidental al contexto latinoamericano, con el fin de establecer conceptos propios que permitan una lectura más ajustada a la producción literaria de Latinoamérica. Finalmente, en términos sociales, el estudio cobró relevancia al abordar la representación de la violencia en el continente dentro de los discursos artísticos, destacando la urgencia de visibilizar estas problemáticas. Todo lo anterior con la finalidad de fomentar una mirada crítica sobre la realidad que atraviesa Latinoamérica.

Por lo tanto, presentamos esta investigación sabiendo que la narrativa de Mónica Ojeda emerge desde el terror y el miedo, sin encaminarse hacia un hedonismo superficial, puesto que sus obras ponen en evidencia lo que duele, lo que violenta, lo que desgarrar y lo que inquieta, en escenarios donde la transgresión y la amenaza parecen ser permanentes. Así, el gótico, el terror y lo siniestro no sólo funcionan como elementos estéticos, sino como herramientas que sirven para revelar el malestar del sujeto en un mundo donde la violencia, por ejemplo, puede ser presentada desde un compromiso ético en el que, como ya mencionamos, se reflejan posturas críticas. De esta manera, de entrada, establecemos que este trabajo adoptó un método cualitativo para estudiar la evolución del gótico, el terror y lo siniestro en Occidente, con la finalidad de establecer un análisis posterior de los matices y propuestas que observamos en la obra de Mónica Ojeda.

Así también, pensamos en los fenómenos sociales que pueden haber influido en la autora, dado que, como será posible observar, sabemos que a lo largo de la historia, géneros como el gótico y el terror fueron asimismo marcados por cambios de esta índole. Por ello, nuestro estudio recurrió a datos estadísticos para contextualizar la producción literaria en un marco social más amplio. De esta forma, se incorporaron bases de datos y estadísticas que reflejan las crisis y desestabilizaciones actuales en el continente, con el fin de evidenciar cómo estos factores influyen en la literatura de Ojeda. Conscientes de que sería necesario hacer una revisión exhaustiva para obtener una muestra significativa, recurrimos a las investigaciones del Consejo Nacional de Igualdad de Género en Ecuador, al Observatorio de Igualdad de Género de América Latina y el Caribe y al Índice Mundial de Crimen Organizado.

En lo concerniente al marco teórico de esta investigación, comenzamos revisando la tradición occidental, reflexionando en torno a las características del género gótico como uno que se construye a partir de elementos propios del terror, atravesados por lo siniestro. De esta manera, planteamos ideas a partir de aquellas características que consideramos más representativas, tomando en cuenta coincidencias, con la finalidad de acotar nuestras propuestas. Los referentes teóricos fundamentales para nosotros fueron, en torno al gótico, el terror y lo siniestro: Noël Carroll, Lovecraft, Sigmund Freud, Eugenio Trías, Francisco Javier Sánchez-Verdejo Pérez, Luis Alberto Sánchez Lebrija, Alejandro Jaquero Esparcia, Miriam López Santos, Bernard Lavallé y Jimena Arias Ayala, Asimismo, nos referimos a la obra de Mónica Ojeda, con la finalidad de hacer énfasis en la influencia de la tradición occidental, que pensamos es posible observar en sus textos.

A partir de esta revisión, nos enfrentamos a la problemática de definir conceptos como el de lo siniestro en obras situadas en nuestro continente y en el contexto contemporáneo,

conscientes de que este concepto es moderno y occidental. En este sentido, retomamos las teorías de autores como Omar Nieto, con el objetivo de adaptar y caracterizar el término en el contexto latinoamericano, a través de su revitalización, sin que esto implique una contradicción temporal.

Además, respecto a los estudios en torno al miedo y al monstruo en Occidente citamos a: Mark Fisher, Françoise Duvignaud, Guy Delpierre, Delumeau, Adriano Messias, Frida Gorbach, Joan Corominas, Roger Caillois y Jack Sullivan. Por último, citamos estudios de los siguientes autores sobre la literatura de terror y lo fantástico, por encontrar una relación cercana entre ambos: Silvana Flores, Lauro Zavala, David Roas y Miguel Carrera Garrido.

A partir de todos los fundamentos revisados, establecimos nuestros propios criterios y categorizamos las manifestaciones del gótico, el terror y lo siniestro dentro del contexto latinoamericano, así también presentamos ideas en torno al miedo y al monstruo, definiendo sus características y particularidades. Para ello, nos apoyamos en estudios de los siguientes autores de investigaciones pensadas en torno a Latinoamérica: Sandra Casanova-Vizcaíno, Inés Ordiz, Berenice Romano Hurtado, Natali González Fernández, Zyanya Carolina Ponce Torres, Rodolfo Jiménez Morales, José Vazquez Amaral, Inés Ferrero Cándenas, Alejandra Amatto, José Antonio Pulido, Benjamin Russell, María Fernanda Ampuero, María Jesús Llarena Ascanio, Allison Mackey, Laura Judith Becerril Nava y Metztlí Donají Aguilar González. Además, incorporamos ejemplos tomados de la obra de Ojeda para sustentar nuestras determinaciones. Por otro lado, respecto a los estudios en torno a las leyendas en América Latina, por encontrar una relación con la narrativa de terror en nuestro continente, citamos a: Timothy Tangherlini, Marco Antonio Molina, Juan Ansión, Rina Artieda, Karina Molina y Pilar Gonzalbo Aizpuru.

Finalmente, aplicamos nuestros criterios al corpus, con la finalidad de sentar las bases de una caracterización que permitió particularizar el trabajo de Mónica Ojeda. Lo anterior ya que en

sus textos, encontramos variaciones y matices que desafían los conceptos tradicionales del gótico occidental sin desvincularse completamente de esta tradición, lo que evidencia las particularidades de su propuesta literaria en el contexto latinoamericano. Así, la tesis se divide en cuatro capítulos, cada uno abordó los aspectos que consideramos fundamentales para la comprensión de los géneros, lo cual nos permitió establecer nuestros propios criterios en torno a la obra de Mónica Ojeda.

En el primer capítulo realizamos una revisión de la teoría occidental, comenzando con las características del gótico, el terror y el miedo. Así también, reflexionamos sobre el concepto de lo siniestro, rastreando sus orígenes en el psicoanálisis y su traslado a la literatura, estableciendo que la conexión entre ambos siempre ha existido. Además, estudiamos la figura del monstruo, su presencia histórica y su relación con el pensamiento de cada época, comenzando por la Edad Media. Posteriormente, analizamos la tensión entre lo fantástico y el terror, difuminando las posibles separaciones entre ambos y observándolos en su encuentro.

En el segundo apartado nos enfocamos en la tradición del género en el continente, partiendo de la premisa de que en Latinoamérica, el género de terror no surge únicamente como un conjunto de narrativas construidas para inquietar, sino también como un tejido de historias que establecen un vínculo con la tradición oral del continente. En este contexto, destacamos la influencia de las leyendas, que han sido fundamentales en la construcción de nuestro propio imaginario de criaturas y monstruos. Exploramos además las posibles razones de la ausencia generalizada de creencias y criaturas locales en la literatura canónica. En este marco, destacamos la importancia de los autores y autoras latinoamericanas en el desarrollo del género, comenzando con el escritor ecuatoriano Juan Montalvo, considerado como el autor del primer relato gótico en

Latinoamérica: “Gaspar Blondín”; y continuamos con figuras como la de Horacio Quiroga, Julio Cortázar y autoras mexicanas como Ámparo Dávila, Guadalupe Dueñas e Inés Arredondo. Finalmente, nos centramos en las autoras contemporáneas en Latinoamérica, considerando el interés editorial creciente por la producción de narrativas actuales en nuestro continente. Lo anterior con la finalidad de definir nuestras propias determinaciones en torno al terror latinoamericano, el miedo y el monstruo; cada uno con sus propias particularidades, ejemplificando con fragmentos de las obras de Mónica Ojeda para sustentar nuestras ideas.

El tercer capítulo se dedicó al análisis del trabajo de Ojeda, comenzando con una recopilación de las ideas presentadas en los estudios que han examinado su obra. Posteriormente, expusimos un breve resumen de los textos que conforman nuestro corpus. El objetivo fue establecer un vínculo entre las ideas planteadas en los capítulos anteriores y los elementos que consideramos relevantes para la caracterización de la obra de la autora. Por mencionar un ejemplo, retomamos la reflexión sobre los miedos, identificando los que pensamos que son propios de la narrativa de Ojeda, tales como el miedo a la familia, a la obscuridad y al silencio. Así también establecimos una propuesta en torno al gótico y a lo siniestro vistos en relación con lo contemporáneo en nuestro continente.

En el cuarto y último capítulo, presentamos nuestra propuesta de caracterización, centrándonos principalmente en establecer un contraste con las características de los géneros en Occidente que consideramos predominantes. Observamos que los matices entre las narrativas occidentales y las propuestas de Ojeda enriquecen las nociones en torno a los géneros y, al mismo tiempo, nos revelan la influencia del pasado en el presente de la literatura.

Con esta breve introducción, damos paso al primer capítulo, en el que exploramos la teoría occidental, determinando sus principales características y su influencia en la literatura gótica y de terror. Este análisis nos permitió entender las bases sobre las cuales se construyen estos géneros y establecer las ideas necesarias para nuestra posterior aproximación al estudio de la obra de Mónica Ojeda.

1. El gótico, el terror y lo siniestro en su encuentro

Desde el principio, reconocemos que el género gótico se distingue por crear atmósferas tenebrosas y presentar personajes sobrenaturales. Por otro lado, lo siniestro, un componente estrechamente relacionado con este género, hace referencia a lo inquietante que emerge de lo cotidiano, generando una sensación de extrañeza que desafía las normas y expectativas convencionales. En última instancia, para nosotros, el terror busca despertar emociones intensas de miedo y angustia².

Basándonos en esta muy resumida aproximación, comenzaremos desde el supuesto de que en sus primeras manifestaciones, géneros como el gótico se han encontrado con lo siniestro y entrecruzado con el terror, tal como sucedió en *El castillo de Otranto* de Walpole en 1764³. Ésta se reconoce como la novela gótica fundacional y es en ella donde encontramos los primeros

² Es importante señalar una distinción que resulta relevante para comprender el enfoque de algunos estudios sobre el género, pues nosotros no establecemos una diferenciación entre los términos terror y horror. No obstante, Romer establece: “En su intento de dar definiciones... *terreur*, palabra de menor fuerza que *épouvante*, sería un pavor extremo —terror vivo y repentino—. En cambio, en *horreur* habría una sensación provocada por algo del orden de lo repugnante y, por eso, este término tendría que emplearse con bastante cautela.” (270). Así también nos referimos a las palabras de Botting para quien: “En la tradición de la gótica femenina inaugurada por la escritora inglesa Ann Radcliffe, el horror se diferencia del terror porque... lejos de traer aparejada una conexión con lo sublime, deja al individuo sumido en la más profunda parálisis e impotencia... tiene un origen que es imposible de determinar y diluye las fronteras entre lo subjetivo y lo objetivo, entre el mundo interno del personaje y el externo, dejando al sujeto en estado de confusión.” (55)

³ En esta obra, Horace Walpole logró fusionar lo macabro y lo romántico, creando una mezcla de emociones que combinaban la pasión, la melancolía y el miedo, elementos que rápidamente cautivaron a un público creciente de nuevos lectores. Al respecto, Sánchez Lebrija, determinó que fueron dos los factores que coincidieron en esta obra: la arquitectura gótica y la pasión lectora dieciochesca (46), pues el autor no sólo se hizo construir la residencia gótica de Strawberry Hill entre 1750 y 1764, sino que además escribió la célebre novela.

indicios de la atenuación de los límites entre géneros⁴. Se comienza entonces con una tradición que permanece hasta nuestros días con diversas transformaciones que integran, por ejemplo, los elementos de lo gótico y el terror conviviendo en la representación de las formas de la violencia, manifestándose a su vez a través de lo siniestro.

Así, teniendo en cuenta una primera reflexión teórica, podemos reiterar que el género gótico no es puro, ya que se va delineando con el terror y lo siniestro, no obstante, para respaldar nuestras futuras aseveraciones, presentaremos las particularidades de cada género a detalle desde sus orígenes en Occidente, así como los elementos esenciales que los han caracterizado. La exploración de estas manifestaciones no sólo arrojará las particularidades sobre la evolución del género, sino que también ofrecerá una comprensión más profunda respecto a cómo el gótico ha influido en la literatura de terror y en la representación de lo siniestro, primero en la tradición literaria occidental y posteriormente en Estados Unidos y Latinoamérica.

1.1 La tradición en Occidente

De acuerdo con Francisco Javier Sánchez-Verdejo, en sus orígenes el término gótico connotaba lo salvaje y bárbaro, sugiriendo la destrucción de la civilización clásica⁵. Por su parte, Sandra Casanova-Vizcaíno⁶ señala que, bajo esta noción, el género se presenta caótico e ingobernable, desafiando a la razón y el sentido común, cuya única exigencia es el terror. Con el tiempo, el significado del término gótico se amplió para describir cualquier estilo que no se adhiriera a las

⁴ Al respecto Inés Ordiz estableció que el gótico “Se presenta en la crítica moderna como un tipo de discurso transformador de textos, que puede, por su capacidad de adaptación, combinarse con otros muchos géneros y tradiciones” (14).

⁵ En “Lo Gótico: semiótica, género, (est) ética” (23).

⁶ En *Latin American Gothic in Literature and Culture* (7).

normas clásicas. Sin embargo, en el siglo XIX, cuando se comenzó a cuestionar el predominio del clasicismo, lo gótico adoptó un carácter casi exótico.

Asimismo, Sánchez-Verdejo⁷ señaló que los lectores de novelas góticas se encontraban en países que habían sido transformados por la Primera Revolución Industrial, alterando tanto su entorno físico como su forma de vida. De esta forma, aquellos que experimentaban su día a día junto a las máquinas, ansiaban escapar a épocas pasadas a través de una evasión que resultaba efectiva cuando estaba enriquecida por todos los elementos que el género gótico tenía para ofrecer. Así, tal como mencionó Luis Alberto Sánchez Lebrija, surgió un fervor incontenible por la lectura, en particular, en Inglaterra y Alemania, durante el siglo XVIII, lo que dio lugar al surgimiento de grupos cuyo prestigio se basaba en la adquisición colectiva de libros. Entonces determinamos que el auge de la literatura gótica derivó de los fenómenos sociales ya mencionados, pues coincidiendo con Berenice Romano Hurtado el gótico tiene la capacidad de transformarse según los distintos momentos históricos y así responder a los temores particulares de cada contexto.

En cuanto al origen del género, según la perspectiva de Sánchez-Verdejo, la poesía de tipo *graveyard* desempeñó un papel crucial para preparar el terreno para lo que más tarde se convertiría en el género gótico, ya que los objetos poéticos principales de esta escuela se convertirían en constantes en la literatura gótica, tales como las tumbas y los cementerios, la noche, las ruinas, la muerte y los fantasmas. Asimismo, este tipo de poesía mostraba las imágenes de la muerte y los horrores de la tumba, pues su principal objetivo era “Glorificar el fin espiritual que la tumba representaba, convirtiendo los recovecos de la muerte en objetos de

⁷ En “Lo Gótico: semiótica, género, (est) ética” (27).

apreciación estética” (Sánchez-Verdejo 28). Por su parte, Laura Judith Becerril Nava⁸ consideró que durante el periodo histórico que comprende el auge del género gótico se planteó un profundo cuestionamiento acerca de la muerte, cuyas interrogantes fueron abordadas mediante el esoterismo y cultos prohibidos, los cuales buscaban proporcionar respuestas alternativas a las planteadas por la razón.

Asimismo, encontramos arquetipos que, con el paso del tiempo, llegaron a caracterizar al género, repitiéndose en obras posteriores y sirviendo como referencia para futuras creaciones. Entre estos elementos destacan los relacionados con efectos estéticos terroríficos, como los escenarios sombríos en combinación con la presencia de lo sobrenatural. De igual manera observamos figuras dominantes, a menudo patriarcales, que marcan el curso de las historias, centradas en disputas territoriales o en venganzas personales. Mientras que, casi siempre, las doncellas desamparadas quedan atrapadas en estas disyuntivas, ya que, en la literatura gótica, las mujeres a menudo enfrentan confinamiento y falta de libertad, sumidas en un entorno claustrofóbico de opresión patriarcal. Además, se observa la irrupción de personajes misteriosos que invaden espacios de privacidad y aparente seguridad, simbolizando la intrusión de lo desconocido.

Así también, a lo largo de la narrativa gótica, se develan secretos familiares o profecías que transforman el destino de los personajes. Lo anterior, nos remite a lo que acontece en el cuento de Mónica Ojeda titulado “Sangre coagulada”⁹, pues pareciera que la violencia que ahí se

⁸ En *Neogótico Latinoamericano en la Literatura Escrita por Mujeres: Estudios Críticos de Obras Representativas del Siglo XXI* (18).

⁹ En adelante haremos referencia a ejemplos de la narrativa de la autora con la finalidad de enfatizar la influencia del género que observamos en su trabajo.

ejerce se transmite y se perpetúa por generaciones, como una profecía que se cumple en la dinámica familiar de la abuela, la madre y la hija, como se puede observar en la siguiente cita:

La sangre también me dijo que una cabeza cortada dibuja el tiempo. Que donde una planta estuvo mañana crecerá otra. Que la abuela se hace pequeña para que yo me haga grande. Ella ya no camina, ya no habla, pero a veces grita feo como las cabras la noche antes de la degollación. Yo la escucho y nos defiendo con piedras de los invasores. Crezco fuerte en su sitio porque además de sincera, la sangre es justa. La sangre dice el futuro y a mí se me caerá la cabeza. (29)

Asimismo, en las primeras manifestaciones del gótico en Occidente, es posible notar que los trastornos psicológicos, junto con temas como la culpa y el pecado, se entrelazan permitiendo explorar los límites morales, humanos, sociales y emocionales, entre otros. Según lo establecido por Alejandro Jaquero Esparcia¹⁰, este enfoque se logra mediante la integración de la psicología de los personajes en la trama, combinada con la evolución de las características góticas tradicionales. Así, desde su perspectiva, Miriam López Santos¹¹ señaló que las novelas góticas confrontan al lector con asuntos prohibidos, logrando establecer una relación con el sufrimiento moral experimentado por los personajes. Siguiendo con la autora, se trata de contenidos censurados que no suelen ser presentados de manera explícita, sino que más bien son insinuados por los autores. Retomamos aquí el pensamiento de personajes de la narrativa de Mónica Ojeda, como el de Iván Herrera quien en *Nefando* señala: “La literatura tiene que interesarse por el

¹⁰ En “La literatura gótica llega al Nuevo Sur: influencia y reformulación del gótico en la obra de Flannery O’Connor” (165).

¹¹ En “Teoría de la novela gótica” (196).

sufrimiento... Lo que desentona, lo que rompe la armonía... Escribir era estar en un lugar de tensión e incomodidad.” (16-31)

De igual manera, a partir de lo establecido por Antonio González¹², determinamos que algunas de las características más distintivas de la novela gótica incluyen la presencia de construcciones en ruinas, corredores laberínticos, los sótanos o espacios subterráneos, y habitaciones claustrofóbicas que simbolizan el aislamiento. Así, estos espacios, se asocian con la soledad, la locura, y la revelación de traumas profundos. Además, son los lugares que suelen ocultar algún secreto fundamental para la resolución del enigma o la maldición relacionada con el sitio, convirtiéndolo también en el espacio donde se proyectan fantasías, inquietudes y deseos. Lo anterior parece coincidir con la descripción del espacio en la novela de *Mandíbula* de Mónica Ojeda donde leemos: “La casa abandonada: castillo gótico: Había tardes en las que el edificio parecía un templo bombardeado, otras, un jardín colgante, pero cuando la luz empezaba a menguar y las paredes se ensombrecían, la estructura adoptaba el aspecto de un calabozo infinito... que las inquietaba y las enviaba de vuelta a casa.” (17)

De esta forma, entendemos que el gótico busca crear una atmósfera oscura haciendo uso de recursos como la noche pues, conforme al pensamiento de Sánchez-Verdejo¹³, el atractivo de la oscuridad es una de las características más sobresalientes de las obras góticas, ya que simbólicamente se desafiaba la claridad de la razón. Recordamos aquí las consideraciones de Bernard Lavallé quien sobre la oscuridad menciona:

¹² Esto en el estudio introductorio de la recopilación de cuentos titulada *Fantasmas: relatos victorianos y eduardianos* publicada por Akal el 2021 (XIV).

¹³ En “Lo Gótico: semiótica, género, (est) ética” (29).

La civilización europea a principios de la época moderna parece haber acrecentado su miedo ante la sombra, la noche siempre inquietante y maléfica... Por razones obvias, se la relacionaba directamente con la muerte, el infierno o, tal vez, con el final de los tiempos tan temido en aquellas épocas... impregnadas e impactadas por las perspectivas apocalípticas. (111)

Así, la noche permitía la aparición de seres fantásticos y sobrenaturales nacidos de la imaginación, mientras que las ruinas reafirmaban la idea de un tiempo que superaba la comprensión lógica y la limitación de la vida humana. Además, es en la oscuridad de la noche en la que suceden acontecimientos en el castillo, asociado “No sólo a una cierta idealización del pasado –una nostalgia por un orden divino perdido, por ejemplo–, sino además a la historia personal de cada individuo.” (Arias Ayala 48)

Otra constante es la dialéctica entre el pasado y el presente, la presencia de miembros siniestros en familias decadentes o malditas, y la proyección de la dualidad del ser. En torno a esa dialéctica, destacamos que en el género a menudo se establece un escenario en el presente donde los personajes se encuentran enfrentando situaciones misteriosas, aterradoras o sobrenaturales, sin embargo, dichas circunstancias suelen estar vinculadas a eventos, acciones o secretos del pasado. De esta manera, en el caso de las novelas góticas en sus primeras manifestaciones, a medida que la trama se desarrolla, los personajes y los lectores también descubren conexiones entre el pasado y el presente, revelando así tanto la historia como los traumas implicados. Al respecto podemos referirnos a Natali González Fernández quien explicó:

En el relato gótico es característico narrar inicialmente un misterio que se resolverá en el último capítulo, y en el desarrollo se develarán las causas y consecuencias de esas

acciones: la novela gótica está construida como una sucesión de enigmas a los que el protagonista está obligado a enfrentarse. Este entra en un universo en que cada objeto, cada situación, cada personaje, incluso, parecen esconder algo: un pasado oculto, un secreto disperso, fragmentario y quimérico que guarda relación con los acontecimientos; en definitiva, una causalidad oculta. (140-141)

Lo anterior además sirve para evidenciar cómo el pasado puede afectar a los personajes trastornados por los errores cometidos en el pasado, que incluso pueden tener consecuencias duraderas en el presente, transmitiendo una sensación de continuidad histórica. Tal es el caso de *Mandíbula*, historia señalada con anterioridad, puesto que, el personaje principal, Miss Clara, se enfrenta a las consecuencias de sus obsesiones que comenzaron en su infancia y continuaron con intensidad en su adultez, después de la muerte de su madre: “Sus tías y sus tíos le dijeron, cuando tenía diez años, que no podía vestirse como la madre ni desecharla de una forma tan absoluta.” (100)

Asimismo, en referencia al tiempo en la novela gótica, González Fernández¹⁴ señaló que éste se sitúa en un pasado distante que no sigue una línea temporal continua. De esta manera las historias parecen estar desconectadas, lo que crea la impresión de que el tiempo está detenido. Es en este contexto en el que se vive en un eterno presente que se repite y en donde suceden encuentros entre aquellos que fallecieron hace mucho tiempo y quienes todavía están vivos. Lo anterior contribuye a su vez a la sensación de obsesión experimentada por los personajes.

¹⁴ En "El conflicto de las relaciones madre-hija en *Mandíbula* de Mónica Ojeda: Una lectura desde el psicoanálisis y el neogótico latinoamericano" (141).

Algunas consideraciones para añadir son que, en palabras de López Santos¹⁵, en este género, el narrador sigue siendo de tipo tradicional, omnisciente, y tiene control sobre todos los elementos de la diégesis. Su objetivo no es resolver el conflicto que plantea, sino exponerlo, de manera que el lector pueda conocerlo. Además, respecto a la forma de las historias podemos observar la tendencia del relato dentro del relato en el que se recurre al fragmento y a la deformación, lo que provoca una transgresión de la norma de la claridad.

De esta manera, durante su esplendor, el gótico representó asimismo una expresión frente al pensamiento predominante de la Ilustración, mismo que sostenía que la humanidad podía alcanzar el conocimiento, así como lograr la felicidad y la virtud a través del razonamiento adecuado. Así, citando a Berenice Romano Hurtado¹⁶, el proyecto racionalizador de la Ilustración¹⁷ cedió ante las expresiones más apasionadas del Romanticismo y, sin duda, uno de los fenómenos más complejos que emergió fue el abordaje de la problemática del mal¹⁸. Romano Hurtado explica este fenómeno también a partir de la novela *El Castillo de Otranto* que, para

¹⁵ En "Teoría de la novela gótica" (190).

¹⁶ En "Horror y escritura en voces femeninas de Latinoamérica" (49).

¹⁷ David Roas argumenta que, en su defensa de la racionalidad, la Ilustración develó un aspecto misterioso de la realidad: aquello que la razón no podía comprender. Este enigma, según Roas, fue clave para inspirar las primeras manifestaciones de la novela gótica, cuyo origen ubica en la literatura inglesa de la segunda mitad del siglo XVIII. Pareciera que cuanto más racional y ordenado se volvía el mundo, más evidente y perturbador resultaba todo lo que escapaba a esa racionalidad.

¹⁸ Berenice Romano Hurtado cita a Paul Ricoeur pues, para el teórico, todos los símbolos nos llevan a la reflexión, pero los símbolos del mal nos confrontan de manera excepcional, demostrando que a través de ellos se muestra la naturaleza insuperable de toda simbología. Se revela entonces que los símbolos, en particular los relacionados con el mal, tienen múltiples dimensiones y significados que van más allá de cualquier intento de explicación dentro de un saber absoluto. Un ejemplo sería el pecado, considerado a partir de la tradición judeocristiana como una transgresión de la ley divina.

ella, adopta como motivo literario las tentaciones y perversiones humanas, enfatizando las inclinaciones malignas del individuo y explorando los tormentos personales como producto de las contradicciones de la sociedad, constituyéndose en una antítesis moral de la Ilustración, pues, en palabras de Romano Hurtado: “autoriza a la imaginación para recrear y gozar sin límite todas las variedades de la crueldad a través de la insinuación de la violencia.” (49)

Por su parte, Noël Carroll¹⁹ clasificó el género gótico en cuatro categorías distintas. La primera es la categoría “histórica”, que se aplica a los cuentos ambientados en un pasado imaginario sin la presencia de eventos sobrenaturales. La segunda categoría es “equivoca”, utilizada para describir textos en los que el origen sobrenatural de los eventos resulta ambiguo debido a la psicología distorsionada de los personajes. La tercera categoría es “sobrenatural”, que desempeña un papel central en la evolución del género de terror. La última categoría es “natural” o “explicada”, que se refiere a situaciones en las que fenómenos aparentemente sobrenaturales son presentados inicialmente pero luego se explican de manera lógica. De esta manera, de acuerdo con Noël Carroll, el gótico explicado y el gótico equivoco presagian lo que se denominaría como lo siniestro y lo fantástico respectivamente²⁰.

¹⁹ En *Filosofía del Terror o Paradojas del Corazón* (38).

²⁰ Consideramos que, en lo que se refiere a lo fantástico, aunque advertimos su presencia en el género gótico, coincidimos con Miriam López Santos cuando los distingue de la siguiente manera: mientras que el género fantástico busca generar inquietud o angustia al contemplar la posibilidad de que lo irreal penetre en el mundo cotidiano, el género gótico evoca temor en lo familiar, dado que lo sobrenatural forma parte de las expectativas tanto del personaje como del lector.

Pormenorizando, podemos decir que en otoño de 1919 Freud publicó un ensayo titulado *Lo siniestro* luego de analizar el cuento “El hombre de arena”²¹ de E.T.A. Hoffman. En este análisis Freud determinó que lo siniestro²² “No sería realmente nada nuevo, sino mas bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión” (249). De esta forma, lo *unheimlich* o siniestro²³ tal como fue definido por Freud se ha entendido como aquello indudablemente relacionado con lo que despierta terror y tiende a coincidir con lo que excita al miedo en general²⁴. De acuerdo con este concepto lo *unheimlich* podría determinarse a partir de *heimlich*²⁵ que se refiere por un lado a lo hogareño, lo doméstico, lo conocido, lo familiar²⁶ y lo comfortable; y por otro a lo secreto, lo oculto y lo

²¹ En el cuento leemos: “Es un hombre malo que busca a los niños cuando no quieren irse a la cama y les arroja puñados de arena a los ojos hasta que estos, bañados en sangre, se les saltan de la cabeza; después mete los ojos en una bolsa, y las noches de cuarto creciente se los lleva para dárselos a comer a sus hijitos, que están allá, en el nido, y tienen unos piquitos curvos como las lechuzas; con ellos picotean los ojos de las criaturas que se portan mal.” (Hoffman 228)

²² De acuerdo con Mark Fisher, Freud recurre a otras lenguas, donde busca la traducción de *unheimlich* con un resultado semejante: “Locus suspectus (un lugar ominoso), intempesta nocte (en una noche ominosa); uncomfortable, uneasy, gloomy, dismal, uncanny, ghostly, haunted, a repulsive fellow, disturbing, sinister, lugubrious.... sospechoso, de mal agüero, lúgubre, siniestro, en árabe y hebreo, *unheimlich* coincide con demoníaco y horrendo.” (43).

²³ La traducción del alemán al español prefiere el término “ominoso” en el tomo XVII de las *Obras Completas* de Freud editado por Amorrortu, no obstante, predomina “siniestro” en las traducciones de 1943, 1954 y 1974 realizadas por Ludovico Rosenthal.

²⁴ De la traducción en inglés recuperada por Omar Nieto: “The uncanny [...] is undoubtedly related to what frightening, to what arouses dread and horror [...] it tends to coincide with what excites fear in general.” (40)

²⁵ De acuerdo con Freud “Heimlich es una palabra que ha desarrollado su significado siguiendo una ambivalencia hasta coincidir al fin con su opuesto, *unheimlich*. De algún modo, *unheimlich* es una variedad de *heimlich*.”(226)

²⁶ En palabras de Freud: “A lo nuevo y no familiar tiene que agregarse algo que lo vuelva siniestro.” (220)

clandestino. Así, lo *unheimlich*, es decir, aquello que había permanecido oculto, se manifiesta desde la posibilidad de develarse²⁷ en las dinámicas cotidianas²⁸.

Así, en la teoría psicoanalítica Freud²⁹ destacó que todo efecto de un conjunto de sentimientos de cualquier clase, se transforma en angustia por obra de la represión³⁰ y que, entre las causas de esa angustia, existirá por fuerza la demostración de que eso angustioso es algo reprimido que retorna. Sin embargo, entendemos que lo siniestro no se infiere como un sinónimo de la angustia, sino que forma parte de los efectos que, una vez expuestos, pueden analizarse tomando en cuenta eso que la provoca en un acto represivo³¹. De esta forma, personas y cosas, impresiones sensoriales, vivencias y situaciones pueden despertar el sentimiento de lo siniestro, pero hay que destacar que mientras mejor se oriente un ser humano dentro de su medio, “Más difícilmente recibirá de las cosas o sucesos que hay en él la impresión de lo siniestro” (Freud 221). Por lo anterior, podemos pensar lo siniestro como un conjunto de efectos cuya percepción estará relacionada también con los grados de sensibilidad del sujeto que los advierte. Siguiendo con las ideas de Freud, la intensidad de lo siniestro dependerá de las reacciones afectivas originarias y la incertidumbre del conocimiento científico.

²⁷ Freud determinó que siniestro es todo lo que estando destinado a permanecer en secreto y en lo oculto ha salido a la luz.

²⁸ Freud determinó: “Lo siniestro es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo.” (220)

²⁹ En *Lo siniestro* (220).

³⁰ Para Freud el prefijo “un” de la palabra *unheimlich* es la marca de la represión.

³¹ De acuerdo con Trías: “Por todas partes: sótanos del psiquismo y de la sociedad que cuanto más escondidos... más efectos inesperados, crudos, intempestivos, dolorosos nos producen.” (81)

Por su parte, en sus aproximaciones, Eugenio Trías³² señaló que lo *unheimlich* es algo inquietante que provoca un terror atroz³³. Para él, sentirse *unheimlich* es sentirse incómodo y, al igual que Freud, determinó que lo siniestro sería aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás. El cuestionamiento que surge a partir de estas determinaciones es ¿bajo qué condiciones pueden tornarse siniestras las cosas familiares? Es por lo anterior que Trías describió objetos y situaciones de acuerdo con un inventario temático de motivos siniestros, entre los que encontramos los siguientes:

1. Un individuo siniestro es portador de maleficios y de presagios funestos: cruzarse con él lleva consigo un malfortunio (el fracaso amoroso, la muerte, el asesinato, la demencia).
2. Un individuo siniestro, portador de maleficios y presagios funestos para el sujeto, tiene o puede tener el carácter de un doble de él o de algún familiar muy próximo (el padre). El tema del doble se asocia, obviamente, con el tema de lo siniestro.
3. La duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado: figuras de cera, muñecas sabias y autómatas. Así una mujer cuya belleza estribe en ese punto sutil de unión

³² En *Lo bello y lo siniestro* (46).

³³ Trías partió del origen lingüístico de la palabra e indicó que la primera utilización del término siniestro se encuentra en el *Cantar de Mio Cid* refiriendo a la concepción del mal agüero citando: “Hasta Bivar vieron agüero dextero/desde Bivar vieron agüero siniestro” (43). Además, la palabra siniestro hace referencia a zurdo y torcido; también al efecto “Que resulta del ejercicio de un poder malévolo que se ejerce, generalmente a distancia, por contacto o sustracción de objeto, o por simple arrojamiento de mirada, sobre un ser desprevenido.” (Trías 43)

entre lo inanimado y lo animado: una belleza marmórea y frígida, como si de una estatua se tratara, pese a tratarse de una mujer viviente; un cuadro que parece tener vida. Esta ambivalencia produce en el alma un encontrado sentimiento que sugiere un vínculo profundo, intrínseco, misterioso, entre familiaridad y belleza de un rostro y el carácter extraordinario, mágico, misterioso que esa comunidad de contradicciones produce, esa promiscuidad entre orgánico y lo inorgánico, entre lo humano y lo inhumano. La sensación final no deja de producir cierto efecto siniestro muy profundo que esclarece, de forma turbadora, la naturaleza de la apariencia artística, a la vez que alguna de las dimensiones más hondas del erotismo.

4. La repetición de una situación en condiciones idénticas a la primera vez que se presentó, en genuino retorno de lo mismo; la repetición que produce un efecto mágico y sobrenatural, acompañado del sentimiento de *déjà vu*; dicha repetición sugiere cierta familiaridad muy placentera respecto a lo que entonces se vive (en caso de que la repetición quede tan sólo sospechada) o bien cierta sensación de horror, fatalidad y destino (en caso de que la repetición sea flagrante).
5. Unas imágenes que aluden a amputaciones o lesiones de órganos especialmente valiosos y delicados del cuerpo humano, órganos muy íntimos y personales. Imágenes que aluden a despedazamientos y descuartizamientos. Estas imágenes producen un vínculo entre lo siniestro y lo fantástico cuando el ser despedazado es un ser vivo... que parece humano sin serlo; así la muñeca Olimpia en la narración

de Hoffmann... despedazada por su creador o pigmalión. Miembros separados que se autonomizan y cobran actividad independiente: unos pies que danzan solos.

6. En general, sugiere Freud, se da lo siniestro cuando lo fantástico (fantaseado, deseado por el sujeto, pero de forma oculta, velada y autocensurada) se produce en lo real; o cuando lo real asume enteramente el carácter de lo fantástico. Podría definirse lo siniestro como la realización absoluta de un deseo (en esencia siempre oculto, prohibido, semicensurado). Freud alude a un paciente suyo que, en ocasión de haber ocupado un huésped una habitación de hotel que él había reservado, exclamó: “¡Ojalá se muera esa noche!”, deseo optimo que se realizó, como pudo comprobar a la mañana siguiente: el huésped había muerto esa misma noche. (Trías 46-47)

Como es posible observar, para Trías lo siniestro conduce al sujeto a la fuente de los temores y deseos que lo constituyen. Así pues, en el inventario referido anteriormente observamos otro aspecto predominante en la concepción de este término, puesto que se entiende que se da la sensación de lo siniestro cuando algo sentido y presentido, temido pero secretamente deseado por el sujeto, se hace, de forma súbita, realidad. Destacamos entonces la idea de Trías³⁴ respecto a que lo siniestro tiene por soporte la teoría del deseo humano inconsciente cuya realización el sujeto se prohíbe formular y que sin embargo repite para que se cumpla.

De esta manera, lo siniestro se produce a partir de la realización de un deseo escondido, íntimo y prohibido que se encuentra en la fantasía del inconsciente y que, aunque provoca temor,

³⁴ En *Lo bello y lo siniestro* (46).

también es ansiado. Nos encontramos a partir de aquí no solamente con los deseos que se manifiestan sino además, con la fantasía realizada en la que puede existir una ruptura de la ficción que se tiene por real³⁵ y que “da a lo real un carácter más fantástico que la ficción” (Trías 51). Lo anterior podemos percibirlo en el cuento “Las voladoras” de Mónica Ojeda donde se hace referencia al deseo divino, sugiriendo que, al menos en la imaginación, se manifiesta de manera tangible: “Nunca habíamos sentido el delirio divino tan cerca, ni tampoco su deseo. Porque en el fondo, créame, yo le estoy hablando del deseo de Dios: el misterio más absoluto de la naturaleza. Imagine ese misterio entrando a su casa y ensanchándole las caderas. Imagine a las plantas sudando. Imagine las venas brotadas de los caballos” (14).

Considerando lo anterior, podemos determinar que lo siniestro está vinculado al género fantástico, ya que es ahí donde lo sobrenatural actúa como un elemento que genera incertidumbre respecto al mundo real ya que, desde nuestra perspectiva, el género fantástico se sitúa en la frontera entre lo posible y lo imposible³⁶. También coincidimos con el pensamiento de Silvana Flores³⁷ quien determinó que lo fantástico cuenta entre sus aliados más destacados al género de

³⁵ Sobre lo real destacamos las aproximaciones de Lauro Zavala quien en *La precisión de la incertidumbre* lo entiende como “Un concepto polisémico que nos recuerda que todo sentido es contextual, y por esta razón se produce en función de un espacio de referencialidad en el cual tiene validez propia” (11).

³⁶ Coincidimos con el pensamiento de Todorov, para quien el género fantástico se sitúa en un espacio intermedio entre lo extraño y lo maravilloso, generando una ambigüedad respecto a si lo que ocurre en la historia es real o no, y si es posible o imposible. Además, siendo con el autor, lo extraño se refiere a situaciones que podrían explicarse dentro de la realidad, pero que siguen siendo desconcertantes, mientras que lo maravilloso hace alusión a eventos fuera de lo racional y lo posible (15). De esta manera, el género fantástico juega con esa ambigüedad, generando una incertidumbre que encontramos similar a la que lo siniestro provoca.

³⁷ En “Entre monstruos acongojados y científicos macabros: El cine de terror mexicano en los años cincuenta y sesenta” (127).

terror³⁸, por lo que a partir de estas consideraciones, encontramos esta distinción que pormenorizaremos: la de lo fantástico y el terror. Partiremos del pensamiento de Noël Carroll³⁹ quien estableció que lo fantástico es un género por sí mismo muy cercano al terror, ya que guarda relación con su trama argumental. Así pues, siguiendo con el teórico, aunque el argumento puramente fantástico no se clasifica como un ejemplo de narrativa de terror, si analizamos la narrativa fantástica, podemos notar importantes características compartidas con muchos relatos de terror en la literatura.

Sin embargo, para Carroll⁴⁰, lo fantástico no se considera un subgénero del terror, ya que su explicación del terror se distingue por la presencia de monstruos que no pueden ser explicados de manera natural por la ciencia. Así, en las historias de terror, tanto los lectores como los propios personajes, aceptan la existencia de un ser sobrenatural que pone en entredicho los límites de la ciencia tal como la entendemos. Al respecto David Roas⁴¹ señaló que mientras que lo fantástico tiene la capacidad de ampliar los límites de la percepción y proporcionar a los personajes y a los receptores experiencias que van más allá de la razón y que en última instancia representan un estímulo intelectual, incluso si inicialmente generan recelo, sorpresa o inquietud, es al terror al que mejor le sientan los adjetivos trasgresor y subversivo.

³⁸ En torno a este género Carroll determinó: “Se escribió literatura de terror de modo continuo durante el periodo que va de la década de 1820 a la de 1870 pero en importancia ésta fue ampliamente eclipsada en el mundo de la cultura de habla inglesa por la aparición de la novela realista” (15).

³⁹ En *Filosofía del Terror o Paradojas del Corazón* (38).

⁴⁰ En *Filosofía del Terror o Paradojas del Corazón* (38).

⁴¹ En *Tras los límites de lo real* (84).

Siguiendo con Roas, no se trata entonces de una diferencia de grado, sino de una diferencia fundamental en la naturaleza de estos géneros, pues mientras que lo fantástico explora lo oculto más allá de los pliegues de la realidad, el terror nos sumerge en los males, horrores y amenazas que acechan bajo la superficie de lo que consideramos normalidad. De esta manera, en el género del terror se hace necesario, en algún punto, renunciar a los intentos de explicación científica convencional en favor de una explicación de naturaleza sobrenatural.

Por su parte, Miguel Carrera Garrido⁴² determinó que la literatura de terror tiene como objetivo principal infundir miedo en el lector. Pero ¿qué implica esto? En resumen, pretende hacernos experimentar la sensación de inseguridad, de estar desorientados y de estar conscientes de nuestra propia mortalidad. Carrera Garrido especificó asimismo que más allá de otros aspectos, este género busca en primer lugar provocar el temor a lo cercano y a aquello que podría amenazar nuestra integridad personal. Lo anterior nos remite al cuento “Slasher” de Mónica Ojeda, en el que dos hermanas viven al límite de situaciones muy cercanas a la mutilación y a la muerte: “Su hermana era capaz de hacer que la gente se comportara de formas impensables. Como en la escuela, cuando le hizo creer a Rebequita Noboa... que era inmortal y que si se lanzaba por las escaleras de su casa rebotaría como una pelota de playa./ Y Rebeca se lanzó. Y se quebró una pierna.” (66)

Al respecto, pensamos en lo que establece Carrera Garrido cuando señala: “Opinan los críticos que, para que las rupturas fantástica y terrorífica surtan efecto, es deseable que el receptor se proyecte en la diégesis. Para ello, se suele erigir un mundo realista, homologable al

⁴² En "La Frontera como Delimitadora de Ontologías: Terror, Maravilloso y Ciencia Ficción: Fantástico y terror" (7).

nuestro. Dicha homologación es uno de los requisitos del relato sobrenatural: la sorpresa que causa lo extraordinario es proporcional a lo seguros, ontológicamente, que creíamos estar en tal orbe (14)”. Así, de acuerdo con Françoise Duvignaud⁴³, desde el siglo XVIII hasta buena parte del siglo XX, predominó el terror con elementos fantásticos. Sin embargo, de acuerdo con David Roas, cuando los lectores se cansaron de las historias macabras situadas en castillos en ruinas, los autores románticos comenzaron a trasladar sus tramas al presente y, especialmente, a entornos familiares para los lectores. Esto, siguiendo con Roas, tenía como objetivo hacer que los eventos narrados en los cuentos fantásticos fueran más creíbles y, al mismo tiempo, más impactantes. Entonces, se buscaba una ambientación más cercana a la realidad.

De esta manera, el elemento de lo irreal gradualmente perdió su eficacia, incluso Duvignaud plantea la siguiente pregunta: ¿Cómo se puede explicar que psicópatas, personas perturbadas y otros individuos completamente plausibles hayan comenzado a ocupar, con autoridad, el lugar de vampiros, momias y hombres lobo, relegándolos tanto al ámbito de la fantasía? Para responder a esta pregunta citamos a Sara Roma quien explica:

Lo que nos azora de las películas de terror es constatar, que tras la amabilidad de nuestro vecino se esconde un ser cruel, violento, amparado en la intimidad de su hogar; que quien duerme con nosotros se ha convertido en un desconocido, o acaso, lo seamos nosotros... Las películas de terror nos demuestran que podemos llegar a ser asesinos, violadores o sádicos necrófilos, que somos malvados en potencia porque el mal habita

⁴³ En *El cuerpo del horror* (124).

en nosotros, pues reprimimos nuestra verdadera tendencia destructiva en virtud de la socialización. (48)

Pero ¿cómo se logra una sensación de terror con estas condiciones? Dice Noël Carroll⁴⁴ que es necesario que la interpretación del cuerpo se convierta en una experiencia traumática en sí misma, y que se logre un distanciamiento efectivo de la mirada. Sin embargo, como ha podido observarse, el género de terror continúa intrínsecamente ligado a la emoción específica del miedo⁴⁵.

Al respecto, según Delumeau⁴⁶, la aversión al miedo tiene sus raíces en Virgilio, quien en *La Eneida* sugirió que el miedo era un indicador de baja nobleza, una noción que se fortaleció en la Edad Media con el arquetipo del caballero intrépido, como se ve en *El Amadís de Gaula*. Años más tarde incluso en novela y teatro se subrayaron las diferencias entre criterios de tipo moral y social: “el de la valentía -individual- de los nobles, y el del miedo -colectivo- de los pobres” (Delumeau 8). De igual manera, Delumeau definió que entre los miedos antiguos de Occidente se encontraban: el temor a las epidemias, a la noche, a morir de hambre, a los rumores, al diablo, a los musulmanes y a la brujería.

Así también, Delumeau hace una distinción:

⁴⁴ En *Filosofía del Terror o Paradojas del Corazón* (49).

⁴⁵ Jean Delumeau nos hace recordar en su obra *El miedo en Occidente* a los antiguos griegos, quienes percibían el miedo como un castigo divino y personificaban esta emoción en los hijos de Ares: Deimos, representando el temor, y Phobos, representando el miedo, junto a Deinon, personificando el horror. Estas figuras habitaban en la mente de los guerreros, tanto en la lucha como en el momento de agonía, es así que: “Los antiguos veían en el miedo un poder más fuerte que los hombres que, no obstante, podía conciliarse mediante ofrendas apropiadas, desviándose entonces sobre el enemigo su acción aterrorizadora.” (Delumeau 15)

⁴⁶ En *El miedo en Occidente* (9).

El temor, el espanto, el pavor, el terror pertenecen más bien al miedo; la inquietud, la ansiedad, la melancolía, más bien a la angustia. El primero lleva hacia lo conocido; la segunda, hacia lo desconocido. El miedo tiene un objeto determinado al que se puede hacer frente. La angustia no lo tiene, y se la vive como una espera dolorosa ante un peligro tanto más temible cuanto que no está claramente identificado: es un sentimiento global de inseguridad. Por eso es más difícil de soportar que el miedo. Estado a la vez orgánico y afectivo, se manifiesta de forma menor (la ansiedad) mediante "una sensación específica de estrechamiento de la garganta, de flaquear de las piernas, de temblor", unido a la inquietud ante el futuro; y en el modo más agudo, mediante una crisis violenta. (18-20)⁴⁷

Por su parte, Françoise Duvignaud⁴⁸ revela que la creencia en Occidente respecto a la omnipresencia de los muertos era ampliamente aceptada, por lo cual existía la posibilidad de que los difuntos regresaran a lugares familiares y asustaran a los vivos. Según Duvignaud, las leyes germánicas permitían la búsqueda de justicia incluso después de la muerte, lo que generaba un temor comprensible ante la idea de que un cadáver pudiera representar una amenaza en el momento adecuado⁴⁹. Por lo tanto, el cementerio se convirtió en uno de los lugares más prominentemente asociados al miedo en esa época.

Delumeau por su parte reflexiona:

⁴⁷ Las comillas y paréntesis son del autor.

⁴⁸ En *El cuerpo del horror* (57).

⁴⁹ Sobre la percepción de la muerte en esta época dice Adriano Messias: "Tal era su presencia entre el hombre medieval y moderno que no era de extrañar que las lápidas fueran tan pesadas." (50)

En una secuencia larga de traumatismo colectivo, Occidente ha vencido la angustia “nombrando”, es decir, identificando, incluso “fabricando” miedos particulares. El clima de "malestar" en el que Occidente vivió desde la peste negra a las guerras de religión puede ser aprehendido todavía gracias a un test utilizado por los psiquiatras especialistas de la infancia y que ellos llaman Test del país del miedo... llevan al niño a decir su angustia -este término general es más idóneo aquí que el de miedo- con ayuda de frases y, sobre todo, de dibujos que se reagrupan en cuatro categorías: agresión, inseguridad, abandono y muerte. Los símbolos que expresan y pueblan este “país del miedo”, o bien son de carácter cósmico (cataclismos), o están sacados del bestiario (lobos, dragones, lechuzas, etc.), o bien se toman del arsenal de objetos maléficos (instrumentos de suplicio, ataúdes, cementerios), o se sacan del universo de los seres agresivos (verdugos, diablos, espectros) (21- 24).⁵⁰

En este sentido, Luis Alberto Sánchez Lebrija⁵¹ señala que tanto en la filosofía como en el psicoanálisis se ha observado que el análisis minucioso de los miedos de una sociedad puede proporcionar una comprensión clara de la dirección que esta está tomando. Así, los miedos se consideran una especie de lente a través del cual se puede entender el complejo conjunto de emociones, aspiraciones y valores que definen a una sociedad, trascendiendo las barreras sociales y mostrando aspectos de la psicología y la cultura de dicha sociedad. Esto se relaciona con la

⁵⁰ Las comillas y paréntesis son del autor.

⁵¹ En “Del “terror fantástico” de la novela gótica del siglo XVIII al “horror político” de la narrativa neogótica latinoamericana escrita por mujeres en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enriquez” (32).

idea de Zyanya Carolina Ponce Torres⁵², quien sostiene que, aunque los desafíos contemporáneos difieren de los de épocas anteriores, el miedo persiste como una emoción que nos paraliza, dejándonos ansiosos. Sin embargo, como señala Duvignaud⁵³, para que estos temores impacten al individuo, necesitan encarnarse en una figura concreta; es entonces cuando el miedo se materializa en imágenes mentales que se arraigan en la imaginación colectiva, adoptando la forma del monstruo⁵⁴.

Según su origen etimológico, la palabra “monstruo” proviene de *moneo*, que significa “advertir”, y *monstro*, que significa “mostrar”. Es decir que al monstruo necesariamente había que mostrarlo. Por otro lado, en el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* de Joan Corominas encontramos que monstruo proviene del bajo latín *monstruum* cuyo significado es “prodigio” que puede derivarse de *monere*, es decir, “aviso”; mientras que para Frida Gorbach el monstruo es un “Pedazo de caos precipitado sobre la historia. Su repentina aparición trae a la memoria el peligro que se cierne sobre la propia integridad e insiste siempre en el recuerdo de los otros como destrucción perceptible del propio cuerpo. Su inmovible presencia anuncia la disolución del cuerpo como identidad subjetiva, y ante ello ¿quién es capaz de aguantar la embestida?” (218)

⁵² En “Un paso antes de la muerte: una lectura del neogótico en *Entierre a sus muertos* de Ana Paula Maia” (25).

⁵³ En *El cuerpo del horror* (13).

⁵⁴ Noël Carroll establece que los monstruos representan una manifestación antinatural en relación con el marco cultural de la naturaleza, desafiando y violando este esquema. Por lo tanto, los monstruos no representan solamente una amenaza física, sino también una cognitiva al poner en duda nuestro conocimiento convencional. Esta amenaza puede llevar a aquellos que se enfrentan a los monstruos, no sólo a sentir terror, sino a experimentar trastornos mentales, como la locura o la demencia.

No obstante, en la literatura de terror, el monstruo no solamente es peligroso, también es repugnante. Carroll⁵⁵ lo explica determinando que en el contexto de estas narrativas los monstruos son caracterizados como seres impuros, ya que son representados como entidades en estado de descomposición o corrupción, a menudo emergiendo de lugares pantanosos o compuestos de carne muerta, residuos químicos y asociados con parásitos, enfermedades y criaturas rastreras. Por lo anterior, no sólo representan una amenaza significativa, sino que también generan una reacción visceral de horror en quienes los observan. Es por lo anterior que, para generar miedo, se requiere una evaluación dual del monstruo: considerándolo tanto amenazador como impuro.

Así también, según lo propuesto por Noël Carroll⁵⁶, los monstruos pueden evocar y revivir ciertos miedos infantiles arraigados, como el temor a ser devorado o desmembrado, o tocar fibras de ansiedades sexuales relacionadas con la violación y el incesto. Es importante destacar que incluso si un monstruo no representa una amenaza física directa, sino que ataca la psique en lugar del cuerpo, aún puede mantener su estatus como una entidad aterradora si despierta sentimientos de repulsión. Remitimos asimismo a Carrera Garrido quien determina: “Por elemental que suene, en tal dinámica se basa el grueso de ficciones de horror. Antes que lecturas más densas y adultas, lo primero que pretenden es hacernos sentir inermes como cuando éramos niños” (8).

⁵⁵ En *Filosofía del Terror o Paradojas del Corazón* (28).

⁵⁶ En *Filosofía del Terror o Paradojas del Corazón* (28).

Sin embargo, en lo que concierne a esto, Roger Caillois⁵⁷ encontró una constante en Occidente: el miedo a ser devorado, que puede tener su origen en la Edad Media⁵⁸. Al respecto, de acuerdo con el análisis de Françoise Duvignaud⁵⁹, en esa época se presentaba una fantasmagoría exuberante de la que traemos como ejemplo “Mouth of the Hell”, encontrada en el manuscrito titulado *The Hours of Catherine of Cleves*: Se trata de 157 miniaturas realizadas en 1440 y es considerado como uno de los más destacados en la historia de la iluminación de manuscritos:



⁵⁷ En "Les masques de la peur chez les insectes." (15).

⁵⁸ Sobre esto nos dice Bernard Lavallé: “El discurso cristiano que corresponde a ese estado de ánimo había sido elaborado en el medioevo primero por y para el mundo conventual, pero no había tardado en difundirse en toda la sociedad, sobre todo cuando el miedo vino, por muchas razones, a convertirse en un elemento central de la vida personal y colectiva de la Europa de entonces.” (113)

⁵⁹ En *El cuerpo del horror* (13).

Figura 1. Maestro de Catalina de Cleves. “Mouth of the Hell”. The Morgan Library & Museum, 1440.⁶⁰

Estos son los cuerpos monstruosos que pueden verse por toda Europa. Al respecto nos dice Duvignaud: “La boca —o las fauces—, armada de dientes o de colmillos, es una de las cavidades más fecundas de la iconografía del terror. Abismo destructor y triturador de almas y de cuerpos, no es más que la antecámara de otro mayor, que digiere, que amasa, caldera diabólica de Leviatán” (86).



Figura 2. “Las fauces del infierno con Lucifer”, portada del *Libre de la Diablerie*, Michel Le Noir, Paris, 1568.

⁶⁰ En la descripción realizada por The Morgan Library & Museum se lee: “There is no more inventive—or scary—miniature in Catherine's prayer book than this full-page depiction of hell. A gaping lion's mouth opens its batlike lips tipped with talons; inside is another, red-hot maw. Demons cast damned souls into this terrifying entrance to the furnace of hell, above which rises the castle of death decorated with skulls. Burning towers heat caldrons into which mutilated souls are pitched. A third mouth forms the domed roof. At the bottom crouches a green demon whose mouth sprouts scrolls inscribed with the Seven Deadly Sins. In the smaller miniature, the holy water and incense offered by the priest to a corpse seem like scant protection for the potential horrors depicted in the facing image.” (Párrafo 2)

A medida que el tiempo avanza, representaciones surgen en un contexto donde el dogmatismo religioso ya no desempeña un papel central, habiendo sido desplazado por la influencia creciente de la ciencia y la tecnología. Sin embargo, como señala Duvignaud⁶¹, a pesar de estos cambios, el sentimiento de terror sigue perdurando de una forma u otra. Es así que, siguiendo con el teórico francés, figuras como la del ogro⁶², por ejemplo, se instalan en los mitos, los cuentos y las representaciones. Van Gennep⁶³ incluso proporciona ejemplos de ogros que se asocian con espacios naturales como grietas en la tierra y lugares peligrosos como ríos y volcanes. Estos ogros se caracterizan por ser depredadores de personas, particularmente de aquellos que son imprudentes. Posteriormente aparecen las mujeres representadas en distintas narraciones como brujas convirtiéndose en un objeto de terror que encarna una de las manifestaciones más distintivamente occidentales del terror, simbolizando tanto la impureza física como la moral. Al respecto Delumeau reflexiona: “Cuando la mujer escapa a las reglas contenidas en su naturaleza propicia todos los desbordes; ella participa de dominios que las leyes del grupo social no podrían controlar. Polimorfa, ambigua, la mujer encuentra siempre esta franja intermedia, este interregno que le conviene más que ningún otro” (132). Lo anterior nos recuerda a las descripciones del cuento “Las voladoras”, mencionado previamente, en donde, por ejemplo, las mujeres ahí presentes: “No son mujeres normales. Para empezar tienen un solo ojo. No es que les falte uno, sino que solo tienen un ojo, como los cíclopes. Yo soñé con una de ellas antes de que entrara a

⁶¹ En *El cuerpo del horror* (17).

⁶² Respecto a los ogros dice Duvignaud que se trata de “Un dominio donde el universo fantástico del miedo hunde sus raíces en las fuentes mismas: la infancia.” (119)

⁶³ En *Los Ritos de Paso* (118).

nuestra casa por la ventana de mi habitación. La vi sentada, rígida, dándole de beber sus lágrimas a las abejas” (12).

Concluimos este apartado con las reflexiones de Carroll⁶⁴ para quien, en la mayoría de los casos, el monstruo debe exhibir alguna debilidad al final del relato. Puede temer al fuego, a los crucifijos o ser vulnerable a que las estacas atraviesen su corazón. No obstante, incluso en estas circunstancias, el enfrentamiento final debe desarrollarse en medio de una creciente tensión, donde surjan dudas sobre si las esas medidas podrán aplicarse con éxito y si resultarán verdaderamente efectivas en última instancia.

Tras explorar la tradición del gótico, el terror y lo siniestro en Occidente, nos adentramos ahora en la tradición narrativa de Estados Unidos. Si bien hemos analizado las concepciones que han moldeado el género desde sus primeras manifestaciones, consideramos importante reconocer que la literatura del género estadounidense ha desarrollado su propio carácter distintivo y ha abordado otras formas de representar al gótico, el terror y sus monstruos. A medida que avancemos en este capítulo, examinaremos cómo la tradición del género en este país ha evolucionado a lo largo del tiempo, identificando posibles diferencias y matices que pueden surgir en comparación con la tradición occidental previamente compartida.

1.2 La tradición en Estados Unidos

Es Noël Carroll⁶⁵ quien afirma que los norteamericanos han sido sacudidos por acontecimientos que los han llevado a hacer del terror su género predilecto. Así, al hacer un recorrido histórico, encontramos que su origen viene desde Charles Brockden Brown, considerado el padre del

⁶⁴ En *Filosofía del Terror o Paradojas del Corazón* (11).

⁶⁵ En *Filosofía del Terror o Paradojas del Corazón* (6).

gótico literario norteamericano con la novela titulada *Wieland* o *La Transformación* (1798) presidiendo a autores tan representativos del género como Nathaniel Hawthorne, Washington Irving o Edgar Allan Poe.

Los relatos de este último, por ejemplo, hacen referencia a esos miedos que surgen a partir de circunstancias como la muerte, la pérdida de identidad individual, el mal tiempo, los ruidos altos, la oscuridad, el enclaustramiento, o las fuerzas sobrenaturales. Asimismo, retoma los miedos a los extranjeros, a las alturas, a montar a caballo; a animales como los gatos, las ratas e insectos y finalmente a la locura como el más terrible de los temores humanos. Poe usó la siguiente fórmula para sus historias: *freezing, flight or fight*, pues de acuerdo con él son “las tres reacciones posibles a situaciones de miedo extremo o de espanto” (Llácer 15).

Sin embargo, pensando en las primeras aproximaciones en torno a la literatura de terror de la primera mitad del siglo XX en Estados Unidos, es Lovecraft quien se encargó de definir sus características en *Supernatural Horror in Literature*, ensayo publicado en 1927. En este, el autor explicó que el miedo a lo desconocido es el principal terror y advirtió que el miedo ha acompañado al ser humano desde sus orígenes determinando:

The oldest and strongest emotion of human kind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is the fear of the unknown... Because we remember the pain and the menace of death more vividly than pleasure, and because our feelings toward the beneficent aspects of the unknown have from the first been capture and formalized by conventional religious rituals, it has fallen into the lot of the darker and more maleficent side of cosmic mystery to figure chiefly in our popular supernatural folklore. (Lovecraft 23-25)

Por su parte, de acuerdo con Noël Carroll⁶⁶ la habilidad para experimentar la sensación de miedo, desde la perspectiva de Lovecraft, es instintiva, pues pareciera que los seres humanos nacen con ese tipo de temor hacia lo desconocido. Es así que, desde la perspectiva de Rodolfo Jiménez Morales, el siglo XX trajo consigo esta forma de escribir terror que dio lugar a la configuración de un mundo amenazado por lo sobrenatural⁶⁷, lo irracional y lo maligno a través de viajes en el tiempo, dimensiones alternativas y mundos paralelos. A partir de lo anterior se inauguró lo que H.P. Lovecraft denominó como “terror cósmico” y una mitología que Jiménez Morales⁶⁸ describió como una de las más atractivas e influyentes no sólo de la literatura sino de la cultura popular.

Siguiendo este mismo orden de ideas, Mark Fisher⁶⁹ define también que la narrativa de Lovecraft manifiesta una fascinación obsesiva con la noción de lo exterior: un afuera que se introduce a través de encuentros con entidades inusuales provenientes de un pasado remoto, en estados alterados de conciencia o en giros extraños de la estructura temporal.

No obstante, de acuerdo con Noël Carroll, la historia del cine en Estados Unidos también nos brinda varios ejemplos destacados en los cuales la tendencia era la de emplear una

⁶⁶ En *Filosofía del Terror o Paradojas del Corazón* (16).

⁶⁷ Algo similar sucede con autores como Stephen King, pues el mal que acecha su obra es sobrenatural muchas veces, cósmico en otras, pero en todos los casos se presenta mezclado con los horrores relacionados con la guerra, el crimen, el racismo y el desempleo en donde el miedo es provocado por un payaso, un vampiro o un alienígena. Los anteriores serían los que King denominó como puntos de presión fóbica que, en palabras de Eusebio Llácer, “aluden a los temores o miedos característicos de los americanos de la época, distintos de los de los europeos o los asiáticos de la misma época” (12).

⁶⁸ En "La literatura de terror en México" (20).

⁶⁹ En *Lo raro y lo espeluznante* (22).

imaginaria aterradora para expresar temores específicos relacionados con el agitado espíritu de la época. Esta conformación prototípica del miedo también se aplicó a la literatura, incluso desde el desarrollo de la ficción de terror acontecida entre 1872 y 1919, de la que Jack Sullivan determinó: “La cualidad oscura y apocalíptica de la ficción de terror moderna temprana es absolutamente congruente con el espíritu de inquietud y malestar que algunos historiadores, citando las obras de Freud, Huysmans, Schöenberg y otros, ven como una clave emocional de la época y como premonición de la I Guerra Mundial” (200).

Siguiendo con esta misma idea, es posible determinar que diversos ciclos cinematográficos se conformaron, por ejemplo, durante la Gran Depresión, con las películas de terror de *Universal Pictures* en Estados Unidos. Por otro lado, el ciclo de ciencia ficción y terror de principios de los años cincuenta en Norteamérica coincide con la fase inicial de la Guerra Fría. Respecto al ciclo clásico de *Universal*, Adriano Messias⁷⁰ describe cómo los efectos especiales en las películas han sido fundamentales en la creación de monstruos, desde el maquillaje y las máscaras hasta los recursos digitales más modernos. Es así que la década de 1930, conocida como la Década dorada del terror, marcó un gran avance en la caracterización de personajes monstruosos con los filmes en blanco y negro de *Universal* y *RKO*, estableciendo reglas para que las criaturas, desde las más repulsivas hasta las más atractivas, se ajustaran a los estándares de la industria.

Siguiendo con Carroll, se trató de una época de transición con cambios sociales agravados por las repercusiones de la guerra, la inestabilidad económica y un desprecio generalizado al gobierno y al orden establecido, puesto que: “Ese es el clima de catástrofe en el

⁷⁰ En *Todos los monstruos de la Tierra: Bestiarios del cine y de la literatura* (30).

que parece florecer el cuento de terror, tal vez no sea un accidente que el período de Vietnam y Watergate también presenciase un renacimiento espectacular del género” (Carroll 200). Para Carroll, este fenómeno no sólo abarca la disminución de la influencia global de los Estados Unidos, ejemplificada por la derrota en la Guerra de Vietnam, las crisis petroleras y el ascenso económico de Japón; también engloba tensiones internas como conflictos de diversas índoles, incluyendo las crisis del petróleo y las recesiones, así como las demandas sociales de las minorías.

De esta manera, la inseguridad social y económica acentuaban y favorecían la caracterización de la ficción de terror que Carroll relaciona con: “La movilización de miedos médicos y fobias del día, pero proyectar esos miedos también encaja perfectamente como expresión de un sentido general de vulnerabilidad que parece ser una función del colapso del Imperio Americano y la cultura del individuo indómito que supuestamente garantizaba” (203). Pensando en estas ideas, retomamos asimismo a Antonio González⁷¹ quien indica que en las primeras décadas del siglo XX, y especialmente después de la Segunda Guerra Mundial, se observa un elemento constante en la literatura de terror: la transformación de lugares embrujados en entidades con personalidad propia. Estos lugares se convierten en la personificación de la maldad humana que manifiesta las tragedias que ocurrieron dentro de sus paredes. Este fenómeno puede interpretarse como una respuesta a las crisis de la época, que, al trasladarse al ámbito privado, refleja asimismo las tensiones acumuladas en el ámbito público, presentándose en espacios que, de alguna manera, absorben la angustia de los individuos.

⁷¹ Esto en el estudio introductorio de la recopilación de cuentos titulada *Fantasmas: relatos victorianos y eduardianos* publicada por Akal el 2021.

Algo similar sucede con la obra de autores como Stephen King, no obstante, aquí los miedos se presentan en la clase trabajadora que vive en los suburbios. Respecto a estos y siguiendo con Jiménez Morales⁷², el mal que acecha en King es sobrenatural muchas veces, cósmico en otras, pero en todos los casos se presenta mezclado con los horrores relacionados con la guerra, el crimen, el racismo y el desempleo en donde el miedo es provocado por un payaso, un vampiro o un alienígena. Así, de acuerdo con Carroll, en Estados Unidos, el género de terror en literatura se ha consolidado como el más persistente y de mayor difusión con autores destacados como Peter Straub y Clive Baker.

Como ha sido posible observar, el recorrido por la tradición de terror en Estados Unidos constituye asimismo otro punto de partida para poder reflexionar sobre los géneros en el contexto latinoamericano, con sus propias características y particularidades que se establecen a partir de un diálogo con la tradición, como exploraremos a continuación.

2. La tradición en Latinoamérica

Desde la segunda mitad del siglo XX encontramos una tradición de escritoras latinoamericanas que narran el terror a partir de una propuesta que encontramos innovadora⁷³. En este sentido, es pertinente coincidir con Mónica Ojeda cuando destaca, por ejemplo, que en nuestro continente

⁷² En “La literatura de terror en México” (20).

⁷³ Refiriendo al pensamiento del escritor Jorge Luis Cáceres, en América Latina el terror es distinto al de la tradición occidental pues en sus palabras: “Hay muchos abordajes, algunos se hacen desde la misma cotidianidad, [por ejemplo] el Estado como un ente que puede ser motivo de que todo en la historia comience a convulsionar, es decir torturas, asesinatos, desapariciones” (Párrafo 5).

siempre ha habido escritoras trabajando con un miedo a la violencia⁷⁴, al daño y a la crueldad, recordando algunos nombres como Armonía Somers, María Luisa Bombal, Alejandra Pizarnik, Inés Arredondo, Guadalupe Dueñas o Amparo Dávila. Es así que estas autoras, entre muchas otras, retrataron la violencia doméstica y sistémica⁷⁵ que vivieron mujeres protagonistas de historias que buscaron mostrar una realidad social de América Latina.

Siguiendo con esta idea José Vazquez Amaral⁷⁶ estableció que desde 1960 el trabajo de escritoras como Amparo Dávila, combinaba lo fantástico con las limitaciones y desafíos impuestos a las mujeres en su día a día. A partir de lo anterior, consideramos que este terror dialoga con la tradición, pero se vincula principalmente con el miedo que surge de las amenazas más cercanas. En el caso de Amparo Dávila, Marcelo Salazar establece:

Esta intimidad expuesta, donde los personajes viven sus mayores temores, evidencia una idea que hasta el día de hoy sigue vigente y que, además, también es preocupación de escritoras contemporáneas: la angustia y el miedo son experiencias de la vida cotidiana, particularmente para una mujer. De esta forma, la casa, en

⁷⁴ Para Françoise Duvignaud, la violencia de un gesto, de una aparición, de una mirada, deben sorprender, ya que esta es una condición del terror. Así, las facultades de razonamiento quedan paralizadas y ante esto se pierde la conciencia clara de las cosas. En este sentido, citamos a María Jesús Llarena Ascanio, quien sostiene: “The definition of the violent traumatic event as a physical or psychological wound that exceeds our cognitive and linguistic capabilities leads to interpretations that focus on the drama produced by the impossibility of verbalizing the effects of extreme violence” (115).

⁷⁵ De acuerdo con Ana Pérez Martínez y Marta Cabezas Fernández la violencia es sistémica cuando no puede ser atribuida a una persona en concreto, sino que encuentra sus raíces en un sistema sociocultural que genera sus condiciones materiales de posibilidad, le da sentido y la encubre.

⁷⁶ En “Letter From Mexico and Central America” (Párrafo 1).

oposición a su sentido de refugio y protección, se abre violentamente como medio de establecer que este horror cotidiano destruye cualquier posibilidad de seguridad que pueda anhelarse. (38)

Así también, por ejemplo, la obra de escritoras como Guadalupe Dueñas e Inés Arredondo retrataron situaciones cotidianas que se veían trastocadas por temas tan escabrosos como “El incesto, el pecado, la insatisfacción, el goce prohibido y, en general, todo aquello que debiendo permanecer en las sombras reclama ser manifestado” (Ferrero Cándenas 11). De esta manera se construye un espacio para el terror en el que los personajes “Se alejan de todo aquello que ocurre a simple vista, a la luz del día, entendida ésta en términos metafóricos como la normalidad del status quo, la preservación de la norma y del deber ser o hacer” (Ferrero Cándenas 10).

Para nosotros, estas características son similares a las de las últimas décadas en las que se habla cada vez más de la fuerza que ha cobrado una corriente literaria de mujeres que escriben desde el terror⁷⁷, por lo que nos referimos a las palabras de Mónica cuando establece: “Hay más ganas de experimentar y jugar. Venimos de una tradición que tiene un lado muy insurrecto respecto a las buenas maneras de hacer literatura. Esto da mucho juego y muchas posibilidades” (Párrafo 23). Por lo anterior, reflexionamos respecto a lo establecido por Alejandra Amatto⁷⁸ quien destaca la necesidad de desarrollar nuevas herramientas analíticas para abordar el momento actual de la literatura latinoamericana enfatizando que estas deben encontrar su base en

⁷⁷ Respecto a lo anterior, citamos a Mónica Ojeda quien establece: “Lo que ha cambiado es que ahora mismo el interés lector se ha volcado sobre este tipo de autoras que antes estaban por circunstancias sociogeográficas mucho más esquinadas” (párrafo 5).

⁷⁸ En “Transculturación del debate. Los desafíos de la crítica literaria latinoamericana actual” (209).

el sentido original de nuestra tradición crítica, al mismo tiempo que se fortalecen para enfrentar las nuevas exigencias que plantea el análisis de la literatura contemporánea.

Es por esto que, desde el inicio, en el contexto particular de Latinoamérica determinamos que el género del terror se ha configurado en los últimos años asimismo como un entramado de narrativas que no buscan solamente inquietar o asombrar, sino que también dialogan con una tradición oral arraigada en la cultura. En este sentido, el miedo se convierte en un recurso que entrelaza lo ficticio con lo real, aprovechando esa tradición para construir historias que, aunque ancladas en lo local, expresan temores compartidos en varias regiones. Coincidimos entonces con Noël Carroll quien señala que es en la estructura simbólica del terror en la que nos encontramos elementos ya tipificados como impuros o repugnantes desde el seno de la cultura, tal como se verá a continuación.

2.1 Las leyendas

Las leyendas son, en general, una muestra de las creencias populares basadas en experiencias colectivas que no sólo persisten como relatos aterradores, sino que, según Timothy Tangherlini⁷⁹, también sirven como una reafirmación de los valores comúnmente aceptados por el grupo al que pertenecen. Este lenguaje de creencias preestablecidas se utiliza para provocar terror y ha sido estudiado desde diversos enfoques, como el de Marco Antonio Molina⁸⁰, quien, al recopilar las leyendas y tradiciones de México, destaca, por ejemplo, las variantes de personajes locales y del folclor europeo. Para Molina, estas afinidades y variaciones entre historias y personajes pueden

⁷⁹ En *Danish Folktales, Legends, and Other Stories* (4).

⁸⁰ En *Leyendas urbanas y tradicionales en el México del siglo XXI: Fantasma, aparecidos, personajes tradicionales y seres protectores* (11).

explicarse, por ejemplo, en parte por la conexión inherente entre leyendas y mitos. De esta manera, cuando encontramos múltiples leyendas con similitudes, Molina sugiere que es probable que exista un mito subyacente que las vincula.

Asimismo, según el autor, los mitos son narrativas que buscan esclarecer aspectos de la realidad o transmitir enseñanzas sociales, y poseen un valor de verdad para la comunidad que las preserva, ya que se cree que estas historias realmente ocurrieron. En este sentido, las variaciones de las leyendas están estrechamente relacionadas con los contextos sociales en los que se cuentan y con el cruce de otras tradiciones regionales⁸¹. A partir de lo anterior, pensamos en un ejemplo que consideramos idóneo para hablar de nuestras determinaciones: el cuento “Cabeza voladora” de Mónica Ojeda donde se narra la historia del feminicidio de Guadalupe cuyas consecuencias son resentidas por la vecina de la víctima quien, poseída por el espíritu de las umas⁸², ve transformados tanto sus pensamientos como sus acciones.

Para nosotros, las umas funcionan como un elemento fantástico que se normaliza en un contexto específico marcado por un rechazo generalizado hacia la cosmogonía indígena que se incrementa por el desplazamiento territorial y cultural, tal como reflexiona la misma Mónica Ojeda cuando afirma: “Si en algún momento rechazamos todo ese mundo mítico y simbólico andino, es porque vivimos en sociedades extremadamente racistas que nos han hecho, por mucho

⁸¹ Por ejemplo, las narrativas sobre brujas en México se entrelazan con las historias de nahuales, hechiceros capaces de transformarse en animales, pertenecientes a la tradición prehispánica del centro del país. Así, estas narrativas se transmiten de generación en generación, adaptándose a las características particulares de cada comunidad.

⁸² Brujas del universo andino presentes no sólo en Ecuador, sino también en Perú, Bolivia, Chile y Argentina. Su nombre varía, por ejemplo, en Perú donde se les llama “Uma tal tal”, “Aya Umas”, “Qarqacha” y en Argentina en donde son conocidas como “Umitas”. Estos seres son capaces de separar sus cuerpos de sus cabezas para volar durante la noche buscando venganza mientras la gente duerme.

tiempo, desprestigiar o desdeñar todo aquello que venga del mundo indígena y, más bien, anhelar todo lo que viene del mundo blanco” (82).

No obstante, en su análisis del discurso mítico andino Juan Ansión recuperó relatos orales que tienen a las umas como personajes principales. De estos destacamos que “Aya uma” significa literalmente cabeza de cadáver y que dichas brujas pertenecen al mundo de la muerte aún en vida siendo “cadáveres vivientes, desde el punto de vista de la sociedad.” (Ansión 239). Exponemos aquí un texto recopilado por Ansión que fue presentado en 1981 por Victor Santa Cruz Miranda, en el marco de un curso de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, como producto de una entrevista a Albino Morales, natural de la zona andina:

Esta versión se refiere al aya uma que significa en nuestros medios, la cabeza de un ser humano desprendida del cuerpo. Esto está relacionado con la bruja... / — Te diré que sé por referencia algunas cosas, y he escuchado hablar hace años. Dicen que el aya uma o uma se desprende del cuerpo de una mujer, en este caso de la bruja, y dicen que la cabeza se desprende los días señalados (martes y viernes) a las doce de la noche. Un día dice que la bruja se habría desprendido de su cuerpo y para esto la parte contraria de esta bruja a la parte del cuello que se desprendió, lo pusieron cenizas y lo dejaron así. La ceniza solían poner para que el uma o aya uma no pudiera pegarse a su cuerpo de la bruja; ya que la bruja salía a dar vueltas lanzando quejidos extraños. Y dicen también que cuando el aya uma no encuentra agua y ve algunas personas en su camino la persigue hasta darle alcance; y luego de un salto se le pega en el cuerpo y queda como si la cabeza fuera parte del cuerpo de esa persona... También dicen que es costumbre en esos lugares de agarrar la cabeza de bruja o el

aya uma, lo agarran con la punta del cuchillo navaja o en otro caso con espinas. Y le cortan el pelo para que al día siguiente le puedan conocer fácilmente. El uma para esto le ruega a la persona que haya hecho esto para que no le avisen a nadie, y así ofreciéndole muchas riquezas. (239-240)

Una coincidencia que percibimos con los relatos orales, es la idea que las umas poseen otros cuerpos convirtiéndose en sus dueñas, tal como se observa en “Cabeza voladora”. Evaluamos entonces los efectos producidos ante ese miedo irrepresentable que resulta en la visibilización de mitos andinos relegados por la sociedad, que cobran fuerza a través de la posesión del cuerpo de la vecina como se evidencia en la cita siguiente:

Entonces, en medio de la agitación de los cuerpos semidesnudos, lo sintió: el desprendimiento, la separación definitiva. Bajó la mirada y vio su cuerpo caído sobre la tierra, flojo y pálido como el capullo roto de una crisálida. Sus ojos estaban lejos, a la altura de diez, quince, veinte cráneos flotantes. Su voz era viento. Aterrorizada, escuchó el ruido de una cabeza siendo pateada contra la pared como el futuro. Y luego abriéndose paso entre la ingravidez de los cabellos, el sonido de la suya propia volando hacia el patio de al lado cayendo entre las hortensias. (51-52)

De esta manera, se destaca la influencia de las leyendas en la construcción de la narrativa de terror en Latinoamérica pues, coincidiendo con Rina Artieda⁸³, pareciera que, sobre todo en el caso de la narrativa contemporánea, las personas que incursionan en las narraciones de leyendas

⁸³ En *Cantuña: historia y leyenda, palabra y poder. Versiones de dominación y reivindicación* (88).

andinas acaban escribiendo terror⁸⁴. Por su parte, para Karina Molina⁸⁵, es de esta manera que podemos observar cómo, a pesar de que las leyendas tuvieron sus raíces arraigadas en lo local, con el transcurso del tiempo y el incremento de la divulgación de productos culturales y conocimientos asociados, estas narrativas han adquirido características, personajes y situaciones que se ajustan a otros contextos, además de los específicos de su creación. Siguiendo con Molina, a través de estas nuevas formas de narración, la tradición oral ha experimentado un renacimiento, adoptando aspectos canónicos que han sido ampliamente difundidos.

Remitimos aquí a la relación entre el auge del folclore y el surgimiento del género de terror, pues de acuerdo con Antonio González⁸⁶ las narraciones espectrales en la literatura comenzaron a desarrollarse durante el Romanticismo, particularmente en el ámbito anglo-germánico, y se nutrían de motivos provenientes del folclore, donde abundaban figuras como espíritus en busca de venganza o redención. Este mismo estudio indica que, entre mediados del siglo XVII y finales del XVIII, en paralelo con la expansión del pensamiento racionalista, la figura del fantasma, por ejemplo, fue desplazada de la imaginación popular, quedando relegada a manifestaciones como las baladas, las supersticiones, la tradición oral o el folclore mismo. Sin embargo, su reaparición en la literatura no fue ajena a la sensibilidad de su tiempo, sino que dialogó con los miedos e inquietudes de la época. En este sentido, puede observarse una

⁸⁴ Artieda se refiere, por ejemplo, a la leyenda de Cantuña para la versión de *La dama tapada* de Abdón Ubidia; a Édgar Freire con su historia de *La caja ronca*; a Ángela Arboleda por sus libros de cuentos y tradiciones y también al *Terror ecuatoriano, Siglo XIX y leyendas* de Álvaro Alemán. Nosotros agregaríamos los *Cuentos ecuatorianos de aparecidos* de Mario Conde.

⁸⁵ En “La leyenda nunca muere: relatos de terror en el cine” (42).

⁸⁶ Esto en el estudio introductorio de la recopilación de cuentos titulada *Fantasmas: relatos victorianos y eduardianos* publicada por Akal el 2021.

dinámica similar en la actualidad: el resurgimiento de elementos vinculados a la hechicería, el ocultismo, la magia, los mitos y las leyendas populares que no sólo evidencian una revalorización de lo ancestral, ya que también contribuyen a la construcción de narraciones vinculadas al terror contemporáneo.

Observamos asimismo que existe una diferencia importante en los países latinoamericanos respecto al proceso europeo, sobre todo en lo que respecta a las ideas de la ilustración que no fueron implantadas de manera uniforme, en comparación con la transformación que experimentaron otros continentes. Es por esta razón que Luis Alberto Sánchez Lebrija⁸⁷ determina que en la actualidad, el latinoamericano se encuentra inmerso entre dos realidades: por un lado, el mundo tecnológico e industrial del siglo XXI, y por otro, un mundo espiritual. Este último revela la presencia de diversas criaturas y deidades cuyas capacidades atribuidas pueden llegar a resultar sobrenaturales, como en el caso de San La Muerte, la Pomba Gira, el Gauchito Gil y la Santa Muerte, entre otros.

Consideramos así también que el catolicismo es fundamental para entender la razón de una ausencia generalizada de creencias y monstruos locales en la literatura canónica, pues desde la conquista existió un rechazo hacia la cosmogonía indígena. Tal como reflexiona Pilar Gonzalbo Aizpuru:

Las confesiones religiosas y en Hispanoamérica la iglesia católica en especial, han contribuido generosamente a la difusión de miedos relacionados con castigos en

⁸⁷ En “Del “terror fantástico” de la novela gótica del siglo XVIII al “horror político” de la narrativa neogótica latinoamericana escrita por mujeres en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enriquez” (52).

este y en el otro mundo. Los fieles aceptan las amenazas como parte de sus creencias, o bien aparentan creer en ellas para evitar conflictos de conciencia. Un ejemplo por demás interesante del conflicto entre lo que dicta la razón y lo que exige el orden religioso es el proceso inquisitorial al que se refiere Alfredo Nava contra un novohispano que al no aceptar la idea de un infierno eterno como castigo para un pecado momentáneo, incurrió en gravísimo pecado contra el dogma, aunque finalmente claudicó ante un miedo más inmediato y tangible: el castigo previsible ordenado por la Santa Inquisición (12).

Lo anterior parece coincidir con las ideas de Mariana Enriquez quien problematiza a partir de la pregunta “why there is not a horror tradition in Spanish?” (4) y para responder propone:

There are many reasons, I think, why there is not a horror tradition in Spanish. A very common explanation stems from Catholicism and the way that religion destroyed local beliefs. There's lots of horror themes in Catholicism, just look at the devil, the afterlife, a walking corpse who has come back to life. In Latin America, though, this lack of a horror tradition was a class issue too. In Europe, for example, local superstitions such as the vampire or the werewolf or the folklore of ghost stories and fairytales entered literature. This did not happen in Latin American literature. We have many local beliefs, local monsters, but you won't find any of it in canonical literature. (4)

Esta influencia religiosa dominante pudo haber marginado las expresiones autóctonas en la literatura, limitando la exploración y representación de creencias y mitos de Latinoamérica. Asimismo, la imposición de una cosmovisión extranjera podría haber contribuido a la supresión

de elementos locales, dando lugar a un vacío narrativo, en lo que respecta a la literatura canónica, en torno a las creencias y mitologías en la tradición literaria de América Latina.

Sin embargo, concluimos que, al abordar el terror desde las leyendas, podemos observar la reivindicación del género en el que se rescata la oralidad a través de narraciones que por ejemplo, para los editores de *Entre Nieblas; Mitos, Leyendas e Historias del Páramo*, son discursos que corresponden a arquetipos relacionados con la forma en que las poblaciones se representan. Esto a su vez como parte de lo que se podría denominar como un imaginario colectivo, y dicho imaginario también considera los paisajes y espacios naturales como elementos fundamentales de su tradición⁸⁸.

No obstante, a continuación, abordaremos de igual manera el trabajo de las autoras y autores en el continente que han enriquecido sus relatos de terror con sus propios miedos y temores, ya que creemos que estas historias constituyen asimismo la tradición que aquí proponemos revisar.

2.2 Las autoras y autores

La tradición en Latinoamérica se desarrolla sobre todo con el cuento en el transcurso del siglo XIX. De acuerdo con José Antonio Pulido⁸⁹ hoy en día es plausible argumentar que esta

⁸⁸ Por mencionar algunas ideas, para la tradición ecuatoriana: “Los cerros, aunque lo parezca, no son sólo cerros: son hombres o mujeres, son buenos o malos, celosos o *bandidos*’, jóvenes o viejos, sabios poderosos o divinidades menores y mezuquinas. A ellos se les agradece cuando las cosechas producen bien, se les pide para asegurar la buenaventura de los recién nacidos y también de los recién casados... Son capaces, según dicen los mayores, de demostrar infinita ternura o terrible enojo” (Vásquez 31). Así también el viento: “Recorre páramos y valles no es uno solo, son varios, son una familia entera, numerosa y variada. Como en toda familia hay miembros buenos... y otros que no lo son tanto.” (Vásquez 33)

⁸⁹ En “El horror: un motivo literario en el cuento latinoamericano y del Caribe” (234).

situación pudo deberse a las restricciones de la industria editorial, ya que el espacio disponible en los medios de comunicación favorecía al cuento o al folletín por entregas. En consecuencia, los periódicos no solamente fueron pioneros, sino también el canal más efectivo entre los autores y el público, lo que propició el auge del cuento latinoamericano, incluido el cuento de terror. Siguiendo con el estudio realizado por Pulido, esto queda ejemplificado con autores como el ecuatoriano Juan Montalvo⁹⁰, considerado el pionero de la cuentística de terror en el continente con el relato titulado “Gaspar Blondín”, publicado en 1858⁹¹.

Para Pulido, hay dos relatos son cruciales para hablar de literatura vampírica en nuestro continente además del ya referido previamente. Se trata de “La balada de los muertos” y “El beso del espectro” de Luis López Méndez pues estos dos relatos están elaborados en torno al horror destacando que, en “La balada de los muertos”, se explora la temática de los opuestos, específicamente respecto a la vida y la muerte. En este caso también aparece un nuevo personaje en el ámbito del horror: El Zombi, que nace en el Caribe. De acuerdo con Pulido a estos relatos le siguen: “El sello maldito” (1873), “La danza de los muertos” (1873) y “Tristán Cataletto” (1893), de Julio Calcaño; “Los espectros que son y un espectro que ya va a ser” (1877), de Cecilio Acosta; “La protesta de la musa” (1890), del colombiano José Asunción Silva. “La caverna del diablo” (1893), de José Heriberto García de Quevedo; así como “Calaveras y Metencardiases” (1896), de Nicanor Bolet Peraza; “Los muertos hablan” y “Proezas de un

⁹⁰ El caso de Montalvo es destacable pues tenía contacto con la tradición gótica europea al conocer de cerca los relatos de Hoffman. Además estaba versado en la tradición francesa del terror con Balzac, Gautier, Huysmans, Mérimée. Asimismo conocía la obra de Byron y de Edgar Allan Poe.

⁹¹ De acuerdo con Iván Rodrigo Mendizábal, el cuento fue escrito en francés en París en 1858, y recién publicado en Ecuador en 1866 como parte de los textos de *El Cosmopolita*, revista elaborada por Montalvo.

muerto” (1897), de José María Manrique. Cabe resaltar otro aporte del venezolano Luis López Méndez con “El último sueño” (1891); y “El Asesinato de Palma Sola”, de Rafael Delgado (1902), que nos traslada a Poe en cuentos como “El Corazón Delator” y “Los asesinatos en la Calle Morgue”.

De igual manera a finales del siglo XIX encontramos la presencia de la muerte y la locura asesina en Horacio Quiroga. Por último, destacamos el trabajo de Julio Cortázar que escribe terror en relatos como el de “Casa tomada”⁹². Sin embargo, respecto al trabajo más reciente enfocado en las autoras, que pareciera ser coincidente no sólo en Latinoamérica sino también en Hispanoamérica, Benjamin Russell reflexiona:

That women writers, in particular, would be the ones to traverse the more shadowy corners of current Latin American fiction is perhaps no surprise, as a groundswell of frustration against restrictions on women's rights and rising gender violence gathers force. Across the region, protest movements driven by women have become fixtures of the political landscape in recent years. (5)

Como ejemplo del pensamiento de Russell podemos mencionar a la autora que aquí estudiamos; a Liliana Colanzi, escritora boliviana, que en sus obras presenta sucesos anómalos en dinámicas cotidianas dañadas por la violencia política y social; y a la ecuatoriana Solange Rodríguez quien,

⁹² Este cuento nos recuerda a su vez a “La caída de la casa Usher” de Poe embrujada por el fantasma de Lady Madeline o a “La iglesia de High Street” de Lovecraft donde uno de los personajes manifiesta que no entraría a una casa por nada del mundo, pues este espacio ahora lo habitan entes que nombra como “Ellos”. Asimismo pensamos en “El Horla” de Maupassant donde el personaje principal narra a manera de diario cómo un ente de naturaleza desconocida va apoderándose de su casa.

en su libro de cuentos *La primera vez que vi un fantasma*, presenta a personajes que expresan que “Así como la buena suerte nos acaeza a todos, también el horror” (Rodríguez 76).

De esta manera, partimos de las reflexiones de Sandra Casanova-Vizcaíno e Inés Ordiz⁹³ para determinar que son las nuevas directrices del terror las que muestran las dificultades que se viven en países latinoamericanos que, aunque distintos, nos hablan de historias comunes.

Por ejemplo, en relación con una lectura de la situación de Ecuador, su país de origen y en la reflexión sobre su propia obra, Mónica Ojeda estableció que sus libros trabajan con la intensidad, la violencia, la crueldad y el deseo, generando atmósferas que provocan el temor en sus lectores, pues los conecta con miedos no sólo individuales sino también sociales. Es de esta manera que, de acuerdo con Rusell, la autora “uses horror to explore the anxieties of womanhood in modern Ecuador” (9), ya que es en este país, refiriendo a las palabras de la propia Mónica Ojeda, donde podemos observar que el miedo se agudiza⁹⁴, tal como sucede en otras regiones de Latinoamérica. Al respecto Ojeda menciona:

Vengo de un país que es tremendamente violento y de una ciudad donde las tasas de feminicidios están por las nubes... Ese es el verdadero horror: la realidad de la vida de las mujeres en países en donde no se protegen sus derechos y en donde todavía queda mucho por hacer... luego también está el terror de vivir en sociedades donde la desigualdad y la estructura colonial todavía se mantienen. Eso genera mucho dolor

⁹³ En su estudio titulado “Latin American Horror” (2).

⁹⁴ Para referirnos al sentimiento de inestabilidad generalizado en el país, de acuerdo con un informe de la Dirección General de Políticas Exteriores elaborado a petición de la subcomisión de Derechos Humanos del Parlamento Europeo y publicado por la Unión Europea en 2016, Ecuador atravesó una crisis económica y política, con efectos negativos en las poblaciones más vulnerables pues tan sólo entre 1997 y 2007, Ecuador tuvo ocho presidentes distintos.

social, lo que da paso a la crueldad y al horror. Que haya tantas escritoras trabajando estos temas lo único que significa es que esos cuerpos que escriben son cuerpos expuestos a todos esos daños. Cómo no escribir sobre todo aquello que te está pasando en la piel, que te está sucediendo en la carne, es imposible, la escritura es eso, la palabra está encarnada. (Párrafo 19-20)

Todo lo anterior puede hablar incluso de la decisión de la autora de vivir en España, pues como ella misma manifiesta dejó Ecuador principalmente debido a la violencia ya que, en sus palabras, consideró “la calidad de vida que podía tener... con respecto a poder poner los pies en la calle sin tener miedo de que me pasara nada.” (Párrafo 20)

En estos casos podemos observar la realidad mostrada como mucho más terrible que en una ficción que, de alguna manera es posible controlar en el ejercicio de la escritura. Asimismo observamos una constante: el terror en lo cotidiano que termina por volverse amenazante. Respecto a lo anterior, pensamos en la contraportada del libro de cuentos de María Fernanda Ampuero titulado *Pelea de gallos* (2018) editado por Páginas de Espuma en la que se lee: “aborda todos los horrores y maravillas que se encierran entre las cuatro paredes de una casa: el espanto y la gloria de nuestras vidas cotidianas” (Párrafo 3). Al respecto María Jesús Llarena Ascanio reconoce:

Our space is haunted by uncanny characters, ghostlike figures of our past. We live on land we cannot trust: families are destroyed, motherhood is frustrated, an aura of psychological menace and otherworldly reality surrounds us. This ethical and transnational turn that we have been witnessing in the last twenty years has come to

dominate the contemporary global fiction and reshaped it as what can be considered the New American Narrative. (129-130)

No obstante, de acuerdo con Allison Mackey, los géneros especulativos, como la ciencia ficción, la literatura fantástica, la narrativa de terror y las ficciones posapocalípticas, son relegados a los márgenes del mundo literario como géneros no-realistas. Siguiendo con Mackey: “Lo que se vuelve cada vez más claro, sin embargo, es que desde ese espacio marginal a menudo pueden mostrar con más claridad el tono, la pulsión, el latido de una época” (356). Asimismo, en palabras de Inés Ordiz y Sandra Casanova-Vizcaíno⁹⁵, en la crítica de Latinoamérica y el Caribe, específicamente respecto a géneros como el de terror y el gótico, se percibe en general una impresión negativa en lo que respecta a formas no miméticas de la literatura. En esta misma línea remitimos a las palabras de Marcelo Rioseco cuando determina que “a la literatura de género se la acusa de darle vuelta la espalda a la realidad” (87). No obstante, Alejandra Amatto especifica que el terror, género arraigado que antaño fue menospreciado “Por una antigua y rancia visión de la crítica más costumbrista de mediados del siglo pasado” (214), renueva su protagonismo en la narrativa latinoamericana de finales del siglo XX e inicios del XXI. Por lo tanto, nosotros coincidimos también con el pensamiento de Rodolfo Jiménez Morales⁹⁶ quien asegura que nos encontramos frente a una propuesta narrativa que es rica en imaginación, además de vigorosa, diversa, y de particular gusto por lo macabro.

⁹⁵ En su estudio titulado “Latin American Horror” (2).

⁹⁶ En “Literatura de terror en México” (21).

Así, podemos observar que la narrativa de estas escritoras es prueba de que el terror continúa presente en el imaginario literario y cultural de Latinoamérica⁹⁷, de ahí que, de acuerdo con Berenice Romano Hurtado: “Las autoras decidan retomar personajes clave para el género, como el vampiro o el fantasma, pero desde una estética que busca más la ambigüedad en la lectura a partir de recursos psicoanalíticos y alegóricos, y en un entorno que retoma cuestiones políticas, históricas y sociales que importan en la reflexión general del contexto de América Latina.” (17)

Es de esta manera que, según el pensamiento de Aguilar González⁹⁸, los vampiros y el castillo de Transilvania dejan de ser relevantes para representar el horror contemporáneo, y se sugiere trasladar estos elementos a lugares comunes, como las calles de Ecuador⁹⁹, Argentina, la Ciudad de México, o incluso a los entornos periféricos de naciones europeas o estadounidenses que acogen a los inmigrantes latinoamericanos escapando de ambientes hostiles. Estas obras se identifican en su mayoría como terror contemporáneo o gótico posmoderno, también llamado neogótico o gótico latinoamericano, pues según Aguilar González, experimentan con temas narrativos que dialogan con otros más recientes uniéndose a géneros que los van actualizando al evocar “Imaginarios literarios cargados de violencia, terror y horrores sociales que se develan a

⁹⁷ Dice Berenice Romano Hurtado que estas autoras se reconocen como habitantes de una sociedad que se mueve entre películas *splatter* y el *gore*, sobre expuestas a diversas manifestaciones visuales de extrema violencia y de lo oscuro.

⁹⁸ En "Muertos vivos y resignificaciones del mal patriarcal: reescribir la violencia desde el gótico andino de María Fernanda Ampuero" (158).

⁹⁹ Recordamos aquí las palabras de María Fernanda Ampuero quien menciona que tenemos miedo a todo lo que está pasando a nuestro alrededor y aunque, según destaca, no es nuevo que el terror aborde lo que sale en las noticias, por primera vez podemos reconocer esas situaciones desde una mayor cercanía.

través de seres que han dejado de ser sobrenaturales y se han convertido en los monstruos de lo cotidiano: violadores, asesinos, desapariciones forzadas, feminicidios, inmigración” (158). Al respecto Berenice Romano Hurtado establece lo siguiente:

Se puede hablar de una renovación del género sólo en la medida en que se realiza fuera del contexto en el que se originó. Un nuevo entorno implica, entonces, que el género se actualice tanto en sus formas y contenidos como, y es esto lo fundamental, en sus intenciones. En esta misma línea, se puede agregar que el neogótico o nuevo horror latinoamericano, más que definirse por una serie de motivos y escenarios que lo vinculan con el gótico clásico, se distingue por el “gesto gótico” que supondría un matiz en el tratamiento de cualquier tema. (18)¹⁰⁰

Por ello, Sánchez-Verdejo¹⁰¹ señala que la ficción gótica rescata la esencia de los miedos sociales y personales, así también presenta mundos en los que las heroínas no solamente enfrentan la violencia aterradora, sino que también encuentran la libertad. Todo lo anterior ha llevado a nuevas formas de nombrar los distintos resultados en la narrativa con sus propias características y especificaciones¹⁰², tal es el caso del *western* gótico, en el cine, o el gótico andino, en literatura. De este último, Metzli Donají Aguilar González menciona asimismo la existencia de un gótico argentino y uno colombiano, todos con la particularidad de que, a través de lo que

¹⁰⁰ Las comillas son de la autora.

¹⁰¹ En “Lo Gótico: semiótica, género, (est) ética” (32).

¹⁰² De acuerdo con Casanova Vizcaíno en el caso de la tradición caribeña cuando se busca, por ejemplo, trabajar la violencia de las condiciones coloniales y por lo tanto el terror, las autoras se centran en los sistemas de creencias de origen africano, sean estos el Vudú o la Santería cubana que cuentan con relatos brutales, sacrificios raros, realidades amenazantes de las islas e incluso aberraciones sexuales.

denomina como sus narrativas de la violencia, presentan una nueva concepción de la mujer que la posiciona como “La víctima del horror moderno y rectifica que siempre ha sido ella la que recibe, atrae, merece o provoca el mal” (184)¹⁰³. Por su parte, para Berenice Romano Hurtado¹⁰⁴, el objetivo de las manifestaciones recientes del gótico es generar en el lector una experiencia emotiva impactante, utilizando situaciones y personajes que le resulten cercanos y, por lo tanto, creíbles. Siguiendo con Romano Hurtado, en este proceso, se incorporan elementos característicos del gótico como herramientas literarias para conmover al lector, tales como los entornos y sociedades decadentes, la amenaza o genialidad de la locura, la soledad, el temor a lo desconocido y los personajes melancólicos, entre otros temas.

A partir de lo expuesto en este apartado, podríamos suponer que el innegable auge y popularidad de la ficción de terror en Latinoamérica es una posible respuesta a sentimientos de inestabilidad e incertidumbre, fomentados por el reconocimiento de las consecuencias provocadas por las crisis experimentadas en nuestro continente. Esta relación nos remite, además, a un antecedente clave: las condiciones de incertidumbre generalizada que vivió Estados Unidos fueron también un punto de inflexión para la consolidación y expansión del género de terror en ese contexto.

Después de este recorrido, realizado con el propósito de establecer una base contextual, hemos llegado a una comprensión panorámica que nos permite avanzar hacia la formulación de nuestros propios enfoques en tres elementos generales: el terror, el miedo y el monstruo. Lo

¹⁰³ De ahí que nosotros percibamos una coincidencia de esta percepción en las primeras manifestaciones del gótico en Occidente.

¹⁰⁴ En *Neogótico Latinoamericano en la Literatura Escrita por Mujeres: Estudios Críticos de Obras Representativas del Siglo XXI* (12)

anterior se desarrolla con el objetivo de acercarnos a la obra de Mónica Ojeda, centrándonos en las particularidades que demuestran la influencia de la tradición, pero al mismo tiempo nos revelan su propia perspectiva. Asimismo, en el tercer capítulo, analizaremos su obra desde lo que definiremos como gótico y siniestro latinoamericano, destacando los elementos distintivos que van a caracterizar a cada uno.

2.3 Nuestras determinaciones: el terror latinoamericano, los miedos y los monstruos

De entrada podemos decir que, en función de las características observadas, para nosotros el terror surge de la confrontación entre lo posible y lo imposible¹⁰⁵, generando un sentimiento más cercano al miedo. Dicha confrontación tiene lugar en el marco de una cotidianeidad que se ve trastocada por esta dualidad. A su vez, el lector reconoce estos espacios y situaciones donde lo imposible se manifiesta no únicamente de manera simbólica, sino también en la dinámica inmediata dentro de las historias, haciéndose sentir muy próximo y, por ende, transgrediendo la percepción de lo que es posible y lo que podría suceder. Para que estas condiciones se den, se construye una imagen de mundo en la que uno o más personajes se estructuran con un grado de sensibilidad que les permite advertir aquello que otros no perciben. De igual manera, los personajes se verían afectados de maneras muy distintas respecto a las experiencias de otros. Para lograrlo, observamos que los autores nos conducen por la descripción de espacios siguiendo la estructura tradicional del género de terror. Sin embargo, lo que particularizará a la narrativa de terror contemporánea en Latinoamérica será la posibilidad de acercarnos a escenarios y personajes más próximos a nuestra realidad. Es como si nos adentráramos en nuestro propio

¹⁰⁵ Por imposible entendemos todo aquello que trasciende la concepción de lo real.

mundo, el cual resulta aterrador precisamente por ser tan familiar¹⁰⁶. Son esos contextos que reconocemos los que nos permiten hablar sobre una problematización respecto a la realidad pues, al observar escenarios y situaciones violentas en la narrativa de terror, nos damos cuenta de que, desafortunadamente, resultan cotidianas en nuestro entorno.

En el artículo “El terror en la literatura ecuatoriana no siempre se nutre de la ficción; la realidad social también es un componente fuerte”, se plantea que para que un cuento de terror funcione tiene que haber un espacio inquietante, por eso la casa embrujada funciona siempre. Esta reflexión nos lleva a cuestionarnos: ¿qué espacio podría resultar más aterrador para un lector latinoamericano que su propio continente?¹⁰⁷ En este sentido nos referimos a Ignacio Padilla quien destaca:

La bonanza de la ficción de terror, la metamorfosis parcial de monstruos y villanos y la reactivación del sentimiento apocalíptico en todas sus vertientes serían difíciles de explicar de no ser porque... Hoy estamos más al tanto de lo que nos mortifica y nos amenaza; sabemos más de lo terrible y sus posibles consecuencias, reconocemos mejor sus equivalentes ya verificados en otros momentos de la Historia y en otras partes del mundo. Que la sociedad actual parezca más amedrentada —y, por tanto, más dispuesta a producir y consumir

¹⁰⁶ En *Vida de fantasmas. Lo fantástico en el cine* dice Jean-Louis Leutrat que la proximidad de lo real es lo que engendra el miedo.

¹⁰⁷ Con respecto a esto revisamos algunos datos del Índice Mundial de Crimen Organizado que evalúa a 193 países considerando tipos de crímenes, actores criminales y medidas contra el crimen. En 2023, Colombia se posicionó como el país con el segundo índice de criminalidad más alto a nivel mundial, sólo detrás de Myanmar. Mientras que México se sitúa en la tercera posición de la calificación general, seguida de Paraguay y en onceavo lugar, Ecuador.

miedos objetivados— se debe a que está más consciente de la precariedad del equilibrio de su existencia, y más consciente aún de la potencia destructiva de su propia especie. (54 - 56)

No obstante, y siguiendo con las reflexiones de Padilla¹⁰⁸, esa consciencia no nos ha liberado del terror sino que lo ha multiplicado, por lo que incluso se han creado una serie de ficciones, espectros y amenazas imaginarias que nos permiten creer que, al menos, conocemos al enemigo que nos acecha.

A partir de aquí se insertan esos elementos que nos sitúan más en la tradición, como aquellos que rompen el orden de lo posible para que incursione lo inesperado que le añade otro grado de perturbación a la narración. Lo anterior pareciera contribuir a la propuesta de Álvaro Alemán¹⁰⁹ para quien el terror no es una clasificación sino un contexto en el que se piensa más desde una tradición en permanente evolución de temas, actitudes y estrategias formales que a la vez, en su conjunto, constituyen un cúmulo de expectativas.

Es entonces que nos resulta interesante notar cómo el terror en la literatura de las últimas décadas, sobre todo en Latinoamérica, parece estar intrínsecamente relacionado con el contexto. Por ejemplo, pensando en el género en la tradición, es durante la era de la industrialización y el auge del materialismo que se observó un giro hacia lo gótico y lo fantástico en la literatura, posiblemente como una forma de explorar el misterio de la vida después de la muerte y las crisis económicas. Así, de acuerdo con María Fernanda Ampuero¹¹⁰ el género de terror siempre ha

¹⁰⁸ En *El legado de los monstruos* (54).

¹⁰⁹ En *Terror ecuatoriano Vol. I.* (13).

¹¹⁰ En *Visceral* (18).

representado los miedos universales y atemporales del ser humano, así como el *zeitgeist*¹¹¹, es decir, el aire que se respira en una época específica. De ahí que propongamos las siguientes reformulaciones del terror con la finalidad de comprender su concepción actual en la literatura.

A partir de lo anterior definimos que la literatura de terror en Latinoamérica aborda lo cotidiano que vira hacia lo inquietante hasta revelarse en dinámicas sociales que resultan amenazantes. Todo desde un contexto que muestra las problemáticas de Latinoamérica derivadas de la violencia, la desigualdad y la exclusión. Además, encontramos que en el terror en Latinoamérica es fundamental el miedo al otro por ser el punto de partida para el desencuentro de los personajes. Lo anterior presente en lo gótico y ligado a lo siniestro, como podrá observarse en el tercer capítulo.

Siguiendo esta línea teórica definimos las siguientes características para el terror latinoamericano:

1. Presenta supersticiones ancestrales a través de elementos de la tradición popular, ritos paganos y leyendas andinas:

En el cuento “Soroche” de Mónica Ojeda la leyenda andina de “El cóndor” se entrelaza con los acontecimientos narrados. Ahí, el espíritu del indio que se manifiesta frente a Ana, la protagonista, funciona como un elemento fantástico que se normaliza en un contexto marcado por un rechazo generalizado hacia los indígenas que se incrementa por el desplazamiento territorial y cultural. Las supersticiones indígenas son relegadas, no obstante, son esos saberes los que en este cuento se recuperan y se transmiten mostrando tradiciones

¹¹¹ Es una palabra alemana que combina *Zeit* (tiempo) y *Geist* (espíritu). Es utilizada para describir las características y tendencias generales que definen un período histórico particular.

culturales propias de la zona andina, tal como se observa en la siguiente cita: “Te lo cuento ahora porque cuando Ana salió corriendo el indio también lo hizo y fue como si los dos fueran la misma persona... un indio transformándose en un cóndor gigante que ensombrece el día, y recuerdas la leyenda. Recuerdas que un cóndor escoge el momento de su muerte. Que cuando se siente viejo, acabado, sin pareja, se lanza de la montaña más alta hacia las rocas” (91-94). Es así que los efectos producidos ante el miedo que provoca este espíritu tienen como consecuencia la posibilidad de visibilización de un individuo menospreciado por la sociedad que a través de otro cuerpo se permite sobreponerse a su condición de invisible.

2. Se escribe desde las problemáticas sociales que derivan en desigualdad, exclusión y violencia:

Así también en el cuento de “Slasher” de Mónica Ojeda, dos hermanas conviven con el deseo de mutilarse la una a la otra, tal como se puede leer en el siguiente fragmento: “Bárbara quería cortarle la lengua a su hermana gemela con un estilete. Lo había imaginado así: un estilete ardiendo bajo la llama del fogón de la cocina... colocándola sobre la mesa para un corte lento, profundo, hasta que la punta rasgara la madera bajo su carne inútil, y luego hacia adentro, con fuerza, abriéndose paso entre la textura elástica de los músculos, la sangre y el eterno silencio de Paula que no gritaba nunca” (59-60). En este tipo de cuentos se muestra una realidad accidentada en la que los personajes entran abruptamente en una espiral de violencia que sólo se resuelve con un final abierto, mismo que habla de una resolución inasible, propia de las escrituras influenciadas por las realidades de nuestro tiempo.

3. Construye una narrativa en espacios y dinámicas sociales en las que los personajes se sienten amenazados por lo más próximo que resulta ser lo más inquietante:

La familia del relato “Caninos” de Mónica Ojeda está marcada por la violencia que se manifestó desde la infancia de la protagonista y repercutió en el modo de cuidar a su padre, demostrando que esa dinámica tan cercana resulta ser la más inquietante, tal como se lee este fragmento:

Hija sabía cómo olían las ratas descomponiéndose porque tardaron días en encontrar a una atrapada entre los cables de la lavadora. Sus padres nunca se daban cuenta de todos los animales que morían junto a los electrodomésticos: bebían mucho y jugaban a ser otros en la sala de las cortinas azules, con un plato hondo al pie de la escalera, una correa, un bozal y un hueso amarillo... Mami les dio ron con Coca-Cola cuando Hija tenía nueve años y Ñaña ocho. «¿Ven? ¡Sabe malísimo! Nunca beban como papi y mami, corazones»... «¡Eres tú quien debe cuidarlo!», le reclamó a su madre cuando el padre empezó a aullar y a cagarse encima todas las noches. «No puedo», le dijo Mami como si estuviera hablando de alfombras. «Yo solo sé castigar a tu padre, en cambio tú sí sabes lo que es cuidar bien a un perro». (48-56)¹¹²

4. Registra sus propios miedos relacionados con el contexto, por ejemplo, las crisis económicas, las desapariciones forzadas, los grupos criminales, los desastres naturales, las crisis medioambientales y las dictaduras:

Recordamos aquí el cuento “Terremoto” de Mónica Ojeda en el que se habla de la

¹¹² Las comillas son de la autora.

incertidumbre de vivir cerca de los volcanes de la siguiente manera: “Esto es respirar en la boca de la muerte” (95), demostrando esa sensibilidad al contexto. Así también, es posible encontrarnos con el terror derivado de la relación accidentada de las protagonistas en este espacio. En última instancia al respecto nos referimos a “Una historia de los usos del miedo” donde a propósito de los volcanes y los terremotos se establece:

Los terremotos constituyeron una de las formas americanas más visibles de esa larga secuencia de angustia por la que atravesó el mundo occidental durante tres centurias a partir de mediados del siglo XIV. En el gran fenómeno de culpabilización de las masas que entonces se desarrolló, los sismos desempeñaron un papel semejante al que empezó a deslindarse en tiempos de la Peste Negra y se precisó después durante las sucesivas catástrofes de diversas índoles que conoció el Viejo Continente. (Gonzalbo Aizpuru 125)

Finalmente retomamos una de las paradojas del género de terror, puesto que como mencionamos, en sus orígenes, fue relegado y considerado secundario frente al realismo, precisamente por su carácter fantástico y su aparente distanciamiento de lo verosímil. Así, durante mucho tiempo, se le catalogó como una forma no mimética de la literatura que, por tanto, no reflejaba la realidad. Sin embargo, concluimos que, en la actualidad, el terror ha adquirido una fuerza que lo conecta de manera directa con lo real, funcionando como un espejo de los miedos contemporáneos, tal como en su momento lo hizo el realismo, pero sin renunciar al elemento fantástico.

Así, después de haber realizado estas determinaciones, seguimos reconociendo la proliferación de estas ficciones que, para nosotros, muestran una inquietud de la sociedad, pero sobre todo evidencian la necesidad de trasladar los terrores a un ámbito ficticio donde todo

parezca controlable, distante y, por lo tanto, mediado¹¹³. Así pues, cuanto mayor sea el miedo social a amenazas específicas que no se pueden enfrentar, mayor será la producción de relatos de terror. Es por lo anterior que nuestra concepción del miedo se basa en los conceptos establecidos por la tradición, sin embargo, también presentamos los matices específicos de la literatura contemporánea de nuestro continente. Por ejemplo, inicialmente, distinguimos dos formas de miedo: el individual y el colectivo, cada uno con sus características particulares, las cuales describiremos a continuación.

De entrada enfatizamos que, al considerar la tipología de los miedos individuales, partimos de la noción de los temores más comunes en la antigüedad, como el miedo a la oscuridad, a la indefensión o a la pérdida de la vista. Estos temores, en su momento, sirvieron al género gótico para crear sus laberintos y castillos. Observamos entonces que, aunque el miedo individual es predominante, está influenciado por lo colectivo, ya que la experiencia individual está en relación con la social. Lo anterior puesto que, incluso sabemos que en ciertas épocas se generaron miedos específicos para cada cultura a partir de miedos individuales.

De esta manera, consideramos que el miedo sigue siendo una parte intrínseca de la experiencia humana, no obstante, percibimos una recurrencia en el miedo a la amenaza externa, determinada por factores sociales, y al mismo tiempo, el miedo a la amenaza interna, que también parece estar influenciada por el entorno exterior. Por ejemplo, la figura del “otro” amenaza la normalidad y la vida cotidiana debido a la diferencia en su manera de hablar y comportarse, que no coincide con los cánones de un grupo determinado. Sin embargo, en la

¹¹³ De acuerdo con Ignacio Padilla, en la actualidad el miedo es más comunicable y, por lo tanto, más explotable, contagioso y controlable.

actualidad también está el miedo a un “otro” interno en el que se considera al yo como alteridad al pensar sobre lo propio. En *Visceral* (2024), por ejemplo, María Fernanda Ampuero indica en un ejercicio introspectivo que muchos escritores y escritoras del género de terror lo hacen porque quizá sea la única manera de sacar los traumas personales, pero también colectivos de adentro así pues, a la manera de una lección de anatomía, se observan y se comparten. De esta manera los miedos individuales se transforman en colectivos.

Sin embargo, el miedo colectivo también genera sensaciones de angustia y temor repentinas que se transforman en permanentes cuando nos damos cuenta, por ejemplo, de que el miedo proviene de una maldición o una aparición que no se desvanece, sino que se repite indefinidamente. Esta idea de un retorno permanente, de una maldición infinita, tal como acontece en los orígenes del gótico, proporciona la atmósfera adecuada para que el cuento de terror florezca. Al respecto nos dice Pilar Gonzalbo Aizpuru¹¹⁴ que se habla de miedos que suelen persistir durante largos periodos como el resultado de circunstancias específicas: mentales, sociales, políticas y económicas.

Así también, para Gonzalbo Aizpuru son conocidos los efectos colectivos e individuales de esas angustias, tales como un estado de desorientación e inadaptación y un clima interior de inseguridad capaz de suscitar una proliferación desbocada del imaginario que provoca la pérdida de cualquier espíritu crítico. En este caso, pensamos en dos ejemplos en los que los miedos sirvieron como mecanismos controladores de conductas. El primero sería el de la guillotina, pues coincidiendo con Gonzalbo Aizpuru “Las cabezas rodando... siempre se han recibido con

¹¹⁴ En *Una historia de los usos del miedo* (9).

aplausos porque siempre ha habido quienes pensaban que el castigo de unos cuantos significaría el fin del miedo de los demás” (27). Y el segundo sería el de algunas de las historias infantiles más conocidas, como la de “El coco” en Latinoamérica, que puede tener su equivalencia con “Bogey man” proveniente asimismo de una leyenda popular de Occidente. De esta manera, Gonzalbo Aizpuru dice respecto a “El coco”:

Procedente de la tradición europea, el “coco” llegó a América con las primeras familias españolas. El fruto peludo de la palma se llamó coco precisamente por su aspecto poco agradable. Porque el coco era un personaje indefinido, sin forma, cara ni voz reconocible, capaz de causar graves daños y, desde luego, repulsivo. Sólo los niños más pequeños podían creer en esa figura que resultaba indescriptible, capaz de cometer maldades abominables y habitante de algún remoto lugar lejos del mundo querido y conocido, por eso temible. Pero, sobre todo, el coco era útil para hacer callar a bebés llorones y a niños inquietos. No importaba que pronto los más avisados le perdieran el respeto, si ya había germinado en ellos la semilla del miedo. (Gonzalbo 11)

Sin embargo, nuestra percepción es que actualmente el miedo en la literatura, lejos de ser una herramienta de manipulación o enseñanza para influir en los comportamientos sociales, se convierte en una herramienta de crítica y denuncia. Esta perspectiva no se centra en una retórica didáctica, sino más bien en un enfoque de protesta. Definimos entonces que el objetivo es que el miedo impulse cuestionamientos, una idea que se va a mostrar en algunos de los textos que analizaremos en el tercer capítulo de este trabajo.

Para cerrar con las reflexiones planteadas en este apartado, se sostiene la idea de la sensibilidad al contexto que, para nosotros, influye asimismo en la configuración de una figura emblemática del terror: el monstruo. Por ello, comenzaremos retomando las ideas de Ignacio Padilla¹¹⁵ destaca el lugar de la ficción para poder hablar de los monstruos, pues para él:

Con la conciencia de la propia fragilidad, nutrida por la imaginación y por la capacidad humana de especular sobre las infinitas posibilidades de lo que puede dañarnos, los hombres elaboramos una caterva infinita de monstruos, algunos reales pero en su mayoría ficticios y sin duda más controlables que los reales. Pero estos monstruos imaginarios no nacieron para prevenirnos ni para disponernos contra los peligros: nacieron para atenuar, dotándole de rostro, el mayor de los miedos al que estamos sometidos: la angustia, el miedo a lo incierto, ese miedo esencialmente humano y aterradoramente intangible que congrega todos los miedos posibles, sean instintivos o derivados. (22-23)

En este sentido, Padilla sostiene que los monstruos de la ficción funcionan como herramientas simbólicas mediante las cuales enfrentamos nuestras angustias, pues estas, lejos de desaparecer, se transforman: no se crean ni se destruyen, sino que se fragmentan, se negocian y se manifiestan de diversas formas. De esta manera, le damos rostro a lo que no entendemos para encarnar al miedo en una reinvención constante de arquetipos pues, siguiendo con el autor, se trata de numerosas máscaras diseñadas para ajustarse a un mismo rostro. Asimismo, a través de estos

¹¹⁵ En *El legado de los monstruos: Tratado sobre el miedo y lo terrible* (22).

procesos, recordamos nuestra fragilidad ante estas amenazas en un entorno del que somos cada vez más conscientes y al que buscamos transformar para poder defendernos.

Entonces, definimos que el monstruo es el miedo materializado que muestra la complejidad del ser humano y de la sociedad. Al respecto Ignacio Cabria¹¹⁶ señala que cuando las visiones están ligadas a pánicos colectivos, representan una emergencia o un problema social no resuelto. En esta misma perspectiva, remitimos a las palabras de Mark Fisher¹¹⁷ expuso que el monstruo concentra las angustias colectivas desde sus primeras manifestaciones pues para él: “La literatura de terror expresó verdaderamente el clima social” (229). Lo anterior sucede también en el cine pues Mark Fisher planteó las siguientes interrogantes: “¿Los monstruos del cine no son síntomas, demostraciones figuradas, de lo que se trama en el inconsciente de los individuos y de las sociedades? ¿No tendrían como función neutralizar las angustias, proyectándolas y fijándolas sobre la superficie de la pantalla?” (248). Para responder citamos a Marina Warner quien describe a los monstruos, las bestias y los ogros como aquellos que dramatizan la complejidad del problema al encarnar diversas abominaciones contra la sociedad, la civilización y la familia. En ese momento, al nombrar y representar la experiencia, se puede pensar en la conformación del monstruo¹¹⁸.

¹¹⁶ En *Así creamos monstruos* (28).

¹¹⁷ En *Los fantasmas de mi vida* (229).

¹¹⁸ Así también, para nosotros, el monstruo sigue siendo una manifestación de miedos, incluso los más antiguos, que no se han superado y es lo anterior lo que podría responder a las causas del retorno a las leyendas que buscan hablar, entre otras cosas, de la presencia de estas figuraciones.

Consideramos también las diversas manifestaciones de estos seres que se alejan de un esquema estructurado, por lo cual, en consonancia con las reflexiones de Ignacio Padilla y María Fernanda Ampuero¹¹⁹, encontramos insuficiente el intento por realizar una clasificación exhaustiva. Por ello, para establecer nuestro propio enfoque partimos de la idea de entender a los monstruos como el resultado de una proyección. Tomando en cuenta lo anterior, identificamos dos formas del monstruo en la literatura de terror en Latinoamérica. La primera está relacionada con la alteridad, ya que pensamos que el “otro”, al que ya nos referimos en consideraciones anteriores, se manifiesta a través de una corporeidad cuyos efectos van más allá del cuerpo. Es así que la alteridad¹²⁰ toma la forma de un monstruo al que se le otorgan atributos y especificaciones que están más relacionadas con los efectos que produce en quien los percibe. Por otro lado, la segunda forma del monstruo se vincula con las inquietudes que se buscan expresar y verbalizar. A través de este recurso, se muestran las preocupaciones sociales utilizando seres sobrenaturales como una vía que sirve a su vez para representar sentimientos como el de la angustia.

¹¹⁹ En *El legado de los monstruos: Tratado sobre el miedo y lo terrible* Ignacio Padilla estableció: “Esta plenitud en lo diverso permite al monstruo transitar de un grupo taxonómico a otro. Su natural proteico lo autoriza para negarse y afirmarse de manera constante; de ahí que eluda siempre la precisión y la definición; de ahí que hasta su etimología nos burle y nos evada. No he dado hasta hoy... con una clasificación monstruosa que, por esmerada y documentada que sea, no se resigne a la insuficiencia.” (66) Por su parte, María Fernanda Ampuero señaló: “No deberíamos, creo, hacer diferencia entre los monstruos que existen y los que no porque, como hemos dicho, los seres y sucesos sobrenaturales son solamente una proyección, una hipérbole, un símbolo de los que nos persiguen en la vida real.” (22)

¹²⁰ Mark Fisher menciona: “No hay monstruo que no tienda a desdoblarse, no hay doble que no esconda una monstruosidad secreta... Desde esta perspectiva, aquello que sería lo más conocido y familiar, la propia imagen, se vuelve extraño, siniestro, entonces, aludiría a lo que excede la dimensión del narcisismo, permaneciendo fuera de la jurisdicción del yo, incontrolable” (244).

Como ejemplos de ambas afirmaciones, retomamos el cuento “Cabeza voladora” de Mónica Ojeda, referido previamente, en el que la familia aparece como contexto pavoroso, pues en una entrevista realizada en 2020, la escritora habló sobre la investigación que realizó en torno a los feminicidios en la zona andina y explicó que en un caso un cuerpo se encontró sin la cabeza que más tarde aparecería en un río. Ante la interrogante de ¿cuánta fuerza se necesita para arrancarle la cabeza a alguien? nació esta historia donde las umas se manifiestan para tomar represalias por la agresión en contra de Guadalupe perpetrada por su propio padre. Esta última figura es la que vinculamos al monstruo en sus dos formas, por el nivel de violencia ejercido contra el cuerpo de la víctima y la actitud indiferente ante este acto, como queda evidenciado en la siguiente cita:

Allí, la gente hablaba de la brutal decapitación de una chica de diecisiete años, de cómo la había matado su padre, un hombre de sesenta y reputado oncólogo. Hablaban de feminicidios en las clases medias y altas pero, sobre todo, de la forma en la que se descubrió el crimen: de cómo el doctor Gutiérrez envolvió la cabeza de su hija con plástico y cinta de embalaje; de que estuvo, según determinaron los forenses, jugando a la pelota con ella durante cuatro días en el patio de su casa; de la pobre vecina que se levantó un lunes escuchando los golpes contra la pared de su jardín; de una patada fortuita que hizo volar la cabeza de Guadalupe Gutiérrez hacia la casa de al lado; de que la vecina tomó el bulto e inmediatamente entendió; del olor; del desmayo; de la llegada de la policía; del modo en el que el doctor se entregó, sin oponer resistencia, tomando una taza de té. (34)

En este tenor, la misma Ojeda mencionó que con su literatura busca mostrar la violencia en el entorno familiar en donde lo que más perturba es esa posibilidad del daño en un supuesto vínculo de seguridad e intimidad. Lo anterior en palabras de la escritora:

A mí lo que me sobrecoge es encontrar que en la mayoría de los casos de mi entorno las violencias más grandes se han recibido en entornos familiares. Esto es algo que ya los feminismos han estudiado muchísimo, cómo la mayoría de las mujeres violentadas son violentadas no por extraños, sino por gente de confianza. Pero es algo que a mí me alucina hasta el día de hoy. Es decir: en entornos de confianza donde supuestamente puedes ser vulnerable es donde el daño realmente se produce. (Párrafo 17)

Así, hemos podido identificar las diversas formas de violencia que se ejercen contra las mujeres, tanto en la obra de la autora como en el contexto de su país de origen. En torno a esto último, Marta Pascua Canelo señala que en el caso de Ecuador, según el informe de 2014 publicado por el Consejo Nacional de Igualdad de Género, el 60,6% de mujeres reconoce haber sufrido una o más formas de violencia de género. De igual manera, de acuerdo con el informe titulado “Violencia feminicida en cifras América Latina y el Caribe” publicado por el Observatorio de Igualdad de Género de América Latina y el Caribe se manejaron estimaciones para 2018 que demostraron que en América Latina y el Caribe alrededor de 43 millones de mujeres de entre 15 y 49 años, es decir, 1 de cada 4 mujeres de ese rango de edad, experimentaron violencia física y/o sexual por parte de su pareja al menos una vez a lo largo de su vida. No obstante, existen registros desde 2004 a 2011 que ya indicaban porcentajes elevados de violencia contra las

mujeres, en las que se incluye la violencia emocional para el caso de Bolivia, Ecuador, México y Perú.

Así también, y refiriendo nuevamente a los espacios privados, en un estudio realizado por la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), a partir de los datos del Observatorio de Igualdad de Género de América Latina y el Caribe, es posible observar en cifras la proporción de muertes de mujeres ocasionadas por su pareja o expareja, representadas en tasas por cada 100.000 mujeres entre 2019 y 2021. En el caso de Ecuador, por ejemplo, la tasa de femicidios fue de 0,8, de los cuales el 80 % fueron cometidos por una pareja o expareja, lo que evidencia que la mayoría de estos crímenes se producen dentro del ámbito doméstico y relacional, reforzando la urgencia de atender las violencias que persisten en lo privado.

Para cerrar con estas ideas, citamos a Mark Fisher quien menciona:

No es en la obra donde está el criterio de lo que viene a ser fantástico, sino en el miedo, en la perplejidad, en la atmósfera alrededor de la misma. Eso me pareció muy claro, pues no sería un monstruo en sí mismo lo que provocaría pavor, sino la esfera, el contexto, el ámbito en el que ese ser se presentaría, más allá de su caracterización fantástica (285).

Sin embargo, observamos de igual manera un caso particular del monstruo desde la concepción de otredad, pero en un mismo ser que parece desdoblarse. Lo anterior coincidiendo con Adriano Messias para quien: “El monstruo es siempre lo otro de lo humano” (18). En este sentido Mark

Fisher¹²¹ establece que las peores cosas y el horror real ya está dentro¹²². Para ejemplificar estas determinaciones nos referimos nuevamente al cuento “Soroche” de Mónica Ojeda en el que la protagonista habla sobre sí misma en relación con lo monstruoso, para narrar los actos que causaron repulsión en sus amigas de la siguiente manera: “Escúchame bien, niño, porque solo lo diré una vez. Estaba meando sobre las piedras como un animal de páramo porque eso es lo que soy, una criatura que orina sobre lo bello” (95).

Al respecto, Mónica Ojeda afirma:

Soy una feminista capaz de mirar lo humano directamente y de forma honesta, con todos sus matices, no importa lo incómodos que puedan ser. De ahí que haya profundizado en el tema de lo femenino monstruoso... una narrativa habitualmente construida por hombres, como una especie de miedo a la alteridad. Yo quería expresar eso mismo, pero en una relación entre mujeres, en una historia en la que no hubiera protagonistas masculinos. Quería ver hasta dónde llegaban las relaciones madre-hija, maestra-alumnas, hermanas y mejores amigas. Todos son vínculos pasionales que si se llevan al extremo pueden dar pie a la violencia y a la crueldad. Creo que en lo extremo quedan desnudas partes de lo humano que hemos intentado reprimir. (33)

¹²¹ En *Lo raro y lo espeluznante* (93).

¹²² Respecto a este planteamiento asimismo citamos a Ignacio Padilla quien estableció que “El monstruo no necesita atacarnos, pues lo que nos mata sin matarnos es su sola amenaza, el terror que provoca ese ser tan semejante a nosotros, ese miedo radical que dejará de acongojarnos cuando nos llegue de veras la deseada muerte” (17).

De esta manera concluimos que, en general, en la literatura contemporánea de terror se exploran estos miedos que emergen del entorno social, y la intensidad del miedo está estrechamente ligada a la cercanía de los motivos de angustia. Así pues, consideramos que en la actualidad, la experiencia del miedo abarca una multiplicidad de temores, no obstante, este enfoque del miedo sigue arraigado a situaciones y amenazas reales, lo cual no parece coincidir con las amenazas sobrenaturales que predominaban en las concepciones clásicas del terror.

En última instancia, como ha podido observarse a lo largo del planteamiento de nuestras ideas, hemos reflexionado en torno a la conformación de una tradición más propia del continente en lo contemporáneo. A partir de nuestras determinaciones, consideramos posible conformar un análisis de la obra de Mónica Ojeda en el que se vislumbren nuestras propuestas ejemplificadas de forma más acotada, como se verá en el siguiente capítulo.

3. La obra de Mónica Ojeda

A nivel estético, la narrativa de Ojeda se caracteriza por la fusión entre el lenguaje poético y la prosa, conformando un eje temático desde el cual se explora el terror a partir de aquello que no puede ser expresado, pero que encuentra su forma en la manifestación de los miedos¹²³. Esta propuesta coincide con una tendencia predominante en Latinoamérica: considerar el género a

¹²³ Ante la pregunta ¿qué es el miedo? La autora responde: “El miedo es la conciencia de que uno es vulnerable, por lo tanto, es algo que nos atraviesa a todos. Creo que, a veces, en determinados contextos, generamos la fantasía de que no somos vulnerables y eso nos impulsa a vivir sin miedo, pero es una fantasía. La realidad es que la vida es frágil, es tierna por eso, porque es muy frágil.” (Párrafo 25)

partir de un discurso crítico, con el potencial de promover un sentido de denuncia¹²⁴. Esta perspectiva abre otras posibilidades para comprenderlo en un contexto social más amplio pues, en palabras de Anabel Gutiérrez León¹²⁵, la prosa de Ojeda está impregnada de un lirismo poético que coexiste armoniosamente con un poderoso discurso político, social y feminista. De esta manera la escritora habla, por ejemplo, de la violencia haciendo uso de un género que, de acuerdo con ella, siempre se ha descrito a partir de una especie de desdén “como si no fuera verdadera literatura porque a priori se decía que trabajaba temas menos serios cuando, ¿qué puede haber más solemne que la emoción del miedo que es lo que nos determina y básicamente lo que se convierte en una especie de brújula en nuestras sociedades?” (Ojeda Párrafo 5).

Así también, es posible observar el encuentro de su literatura con elementos propios de su contexto, tales como la historia ancestral y mitológica de los incas; lo chamánico, lo ritual y lo mágico¹²⁶. Todo lo anterior en convivencia con horrores como los feminicidios y las violencias intrafamiliares. En lo que respecta a nuestro corpus de estudio decidimos concentrarnos en los textos que consideramos que dialogan con la tradición y las ideas mencionadas con anterioridad. Por ello, éste se encuentra conformado por dos novelas: *Mandíbula* y *Nefando*, junto con el libro de cuentos *Las voladoras*. A continuación, presentaremos un breve resumen de cada obra con el

¹²⁴ Desde la perspectiva Ortega Caicedo esta literatura responde a la intención de “Desactivar la indiferencia ante el dolor de los demás, explorar lo inquietante, derrotar el silencio, decir lo indecible, romper el guión establecido, articular lo repulsivo, recordar la infancia vulnerada” (179).

¹²⁵ En "Miedo, amor y violencia en Mandíbula de Mónica Ojeda" (348).

¹²⁶ Para Ojeda no se trata sólo de la recreación de un mundo físico, sino de convocar el sistema de creencias que viene aparejado con el mismo.

fin de establecer un vínculo con las ideas en torno a lo que para nosotros sería relevante destacar para llegar a la caracterización de la obra de Mónica Ojeda.

En primera instancia *Mandíbula*, novela narrada en prosa y mayormente en tercera persona, inicia con el secuestro de Fernanda, una estudiante de élite del Colegio Bilingüe Delta, perteneciente al Opus Dei¹²⁷. Dicho rapto es perpetrado por su maestra de lengua y literatura, Miss Clara, cuya obsesión principal es convertirse en una réplica exacta de su madre. A partir de este acontecimiento, el relato retrocede para hablar de los hechos que condujeron a ese momento. Así también, en la trama se presenta a las mejores amigas y compañeras de Fernanda, quienes, ocultas en un edificio abandonado, se sumergen en actos violentos motivadas por los caprichos colectivos de todas las que participan, como se aprecia aquí:

Pronto, las tardes de contar historias de terror se convirtieron en una excusa para idear retos que, al principio, tenían la finalidad de entretenerlas y de hacerlas reír, pero poco a poco fueron cambiando hasta establecerse como lo que Fernanda llamó “ejercicios funambulistas”. Se trataba, al fin y al cabo, de realizar pequeñas hazañas: cosas que tuvieran un determinado grado de dificultad para quien las ejecutara, casi siempre a nivel corporal... Había algo en aquellas actividades infantiles de resistencia que llenaba al grupo de una emoción difícil de disimular, una sensación de poder y de control que pesaba por encima del dolor físico. Eran juegos que todas habían jugado —o visto a otros jugar— en algún momento de sus vidas... pero que allí adentro parecían haberse redimensionado para

¹²⁷ De acuerdo con el sitio oficial del Opus Dei... “Opus Dei” significa “Obra de Dios” en latín. Es una institución jerárquica de la iglesia católica que tiene como finalidad contribuir a la misión evangelizadora de la iglesia.

convertirse en eventos singulares, roturas en el tiempo que las hacían sentirse extrañamente encendidas. (24)¹²⁸

Como es posible observar, entre los personajes principales destacan Fernanda, apasionada por el terror y las *creepypastas*, atrapada entre los acontecimientos cotidianos y el recuerdo de su hermano muerto; Annelise, siempre dispuesta a enfrentar los desafíos más peligrosos y devota de un Dios *drag queen*; Analía, la primera en ser castigada a través de juegos infantiles con consecuencias dolorosas; Fiorella, quien fue la primera en avistar al cocodrilo que, con el inicio de las lluvias, se acercó al edificio que usaban como escondite; y las indistinguibles Ximena y Natalia, conocidas como las “hermanas Barcos”, que compartían historias de horror sobre objetos extraños y cuerpos enfermos.

La novela también incluye fragmentos que simulan conversaciones directas entre los personajes. Destacan los diálogos entre Annelise y Miss Clara, así como entre Fernanda y su psicoanalista, el Dr. Aguilar. Sin embargo, en este último caso, los diálogos del segundo aparecen en blanco, lo que sugiere una conversación interna de Fernanda consigo misma y remite a la idea siniestra del doble, concepto que retomaremos más adelante. Por lo anterior, consideramos que la novela explora la construcción del miedo en los entornos más íntimos, especialmente en las relaciones entre amigas, madres y maestras, todas ellas atravesadas por la violencia, tal como puede leerse en la siguiente cita: “Ser una buena maestra y no pasarle la palabra, sino la llaga: el conocimiento mayor que solo podía darse en la carne... Clara sabía que había amarrado el cuello de su madre con su amor umbilical. Ahora amarraba a Fernanda porque una buena maestra era una madre y una alumna era una hija” (102). Así pues, cada personaje revela su faceta más

¹²⁸ Las comillas en todas las citas de *Mandíbula* son de la autora.

perturbadora, lo cual será coincidente con lo que acontece en las obras que conforman nuestro objeto de estudio.

Por su parte, la novela titulada *Nefando* se estructura de dos maneras. En primer lugar, a través de entrevistas a tres de los habitantes de un departamento en Barcelona, quienes también vivían con los hermanos Irene, Emilio y Cecilia Terán. Estos últimos, de origen ecuatoriano, no sólo son los protagonistas de la historia, ya que también son las mentes creativas detrás de un videojuego, mismo que contiene videos que exponen los abusos sexuales que sufrieron por parte de su padre, y que además tiene el mismo nombre que el título de la novela. La segunda, a través de la exposición de los pensamientos de los personajes desde sus habitaciones, esto además en concordancia con el videojuego, pues en él se observa a una mujer en su dormitorio a la espera de los sucesos que vendrán. Entonces podemos establecer que los lectores contemplamos también a través de la escritura expectantes, al igual que los jugadores que en la deepweb interactúan a través de un blog con opiniones y experiencias con *Nefando*.

Asimismo, encontramos pertinente destacar que dos de los personajes de esta novela, Kiki Ortega e Iván Herrera, de origen mexicano, son escritores, ya que ambos abordan sus experiencias de una manera que problematiza el ejercicio de la escritura. Kiki Ortega, por ejemplo, se protege del lenguaje de otros construyendo una muralla que no sólo es simbólica, sino que también se manifiesta físicamente: apenas sale de su habitación e interactúa lo mínimo con los otros habitantes del departamento. Es ahí adentro donde se plantean preguntas que parecieran coincidir con la idea central de *Nefando*: “¿Qué tan difícil podría ser escribir sobre la sexualidad de tres niños?” (10).

En el caso de nuestras determinaciones, esos tres niños son los hermanos Terán, mismos que ven su certeza del mundo destruida¹²⁹ al ser víctimas de su propio padre. Al descubrirse frente a las ruinas¹³⁰ de su vida, los hermanos buscarán evidenciarlas de distintas maneras, pero encontraran en el videojuego la mejor vía para expresarse¹³¹, mostrando el abuso de manera explícita con los videos que llevaban años circulando en la deepweb, pero también en detalles como el que encontramos en el relato de un usuario quien, al notar un agujero en la pared que pareciera ser el de una bala, menciona: “Una mujer que duerme en una habitación, aparentemente nada sucede pero espera. Determina que hay que ser pacientes, hay que saber observar, se pregunta ¿Qué es lo que no estoy viendo? ¿Qué se me oculta en el hueco de lo cotidiano, allí, frente a mis ojos?” (137). Lo anterior es coincidente con la descripción de Emilio Terán, quien habla de su habitación de infancia cuya particularidad es un agujero en la pared que causó su padre al dispararle cuando él intentó escapar.

En última instancia, el habitante que emite las declaraciones finales en la novela es Cuco Martínez, el programador español que se encargó de la creación del juego. Sus pensamientos en torno al abuso que sufrieron los hermanos oscilan entre dos ideas, la primera respecto a aquello que es terrible y que no está en la superficie sino en lo profundo¹³², tal como acontece con la

¹²⁹ En *Nefando* leemos: “Fue mi certeza del mundo rota, hecha añicos en mis manos.” (Ojeda 194)

¹³⁰ En *Nefando* leemos: “¿Qué es lo que ves?, le preguntó Irene, Y también le preguntó: dime, ¿cuál es la forma de tus ruinas?” (Ojeda 161)

¹³¹ En *Nefando* leemos: “De hecho, yo creo que hay algo. Porque los Terán, por lo que les pasó de chamacos, intentaban decir cosas.” (Ojeda 166)

¹³² En *Nefando* leemos: “Algo podrido había allí... habría un cadáver debajo de la mesa” (Ojeda 21).

historia de los hermanos, quienes realizaron la mayoría de sus reflexiones desde el fondo de una alberca en la que estuvieron a punto de ahogarse en múltiples ocasiones, pues en su infancia fueron lanzados ahí por su padre, aún cuando no sabían nadar¹³³. Y la segunda en la incredulidad ante el deseo de los hermanos de mostrar los videos del abuso.

Por lo anterior, consideramos que esta novela no sigue la estructura de una historia de terror convencional en términos de lo revisado sobre la tradición, especialmente en lo que respecta a la presencia de motivos, situaciones o seres sobrenaturales. No obstante, plantea una circunstancia que puede catalogarse como terrorífica, basada en los siguientes conceptos de Noël Carroll para quien: “Toda prueba genera un cierto drama; las tramas argumentales de terror explotan el drama de la prueba de un modo que, además, es particularmente adecuado desde el punto de vista temático, ya que el objeto del relato de terror es aquel cuya existencia es negada o es impensable y que, en consecuencia, exige una prueba” (153). Resulta impensable que el padre de los hermanos Terán pudiera lastimar de esa manera a sus hijos y sin embargo, hay pruebas: los videos en la deepweb.

Por último, en lo que concierne al libro de cuentos titulado *Las voladoras*, se trata de ocho relatos escritos en primera y tercera persona, en los que se desarrollan acontecimientos atravesados por el contexto de Ojeda, especialmente en lo que se relaciona con la cosmovisión indígena. Respecto a cada historia, la primera titulada “Las voladoras”, a la que ya nos referimos

¹³³ Existe a su vez una concordancia con la portada del libro en la edición de Candaya de 2017 con la imagen de una niña debajo del agua, lo que nos remite a su vez a la deepweb, lo que hay en lo profundo del internet. En la novela podemos leer: “que todos los problemas sociales de nuestro mundo existen también en la red: el robo, la pederastia, la pornografía, el crimen organizado, el narcotráfico, el sicariato... Una representación de la mierda que nos rodea todos los días” (66-84).

anteriormente, presenta la dinámica familiar que se ve trastocada por la presencia de seres sobrenaturales que emergen como figuras cercanas a las brujas, quienes poseen un vínculo con la naturaleza que les permite ejercer un poder sobre ella; de manera similar sucede en “Sangre coagulada”, relato mencionado en el primer apartado, donde lo cotidiano vira hacia lo inquietante cuando la abuela, descrita como una bruja, encarna un vínculo con la naturaleza que va siendo heredado en una familia conformada por una madre y su hija. Así, su cercanía con el entorno natural se entrelaza con la presencia de la sangre y las dinámicas violentas que atraviesan sus relaciones. De igual manera, sucede en el tercer cuento de nombre “Cabeza voladora”, ya referido previamente.

Por su parte, en la familia del cuarto relato titulado “Caninos”, mencionado en capítulos anteriores, la figura paterna está marcada por el alcoholismo, por lo que la hija asume su cuidado hasta su muerte. En el proceso de la enfermedad, los dientes emergen como una motivación pues la hija recuerda que, de niña, fue mordida tanto por su madre como por su padre, por lo que decide brindarle a este último el mismo trato que le da a su perro Godzila.

En lo que concierne al quinto cuento de nombre “Slasher”, que mencionamos asimismo previamente, las gemelas Bárbara y Paula, conocidas como “Las Bárbaras” exploran los límites del sonido a través de lo que denominan como “ruidismo”, un género experimental que las ha convertido en una leyenda dentro de la escena *underground*. Su música se compone de un caos sonoro que incorpora sintetizadores, theremines, xilófonos modificados, tambores, pero también elementos orgánicos e inusuales como insectos, huesos, animales muertos o vivos, y objetos encontrados en la calle. Su objetivo es alcanzar “el grado más alto de intensidad auditiva” (64), buscando dañar, pero también ser dañadas a través del sonido. Paula, quien no puede escuchar ni

hablar, se relaciona con su gemela a través de un deseo latente de mutilación, que parece alcanzar su punto culminante en su último acto frente al público, cuando se insinúa la amputación de su lengua. Esta violencia también se presenta en el vínculo con su madre, una figura a la que el insomnio y la depresión van trastornando.

Por otro lado, en “Soroche”, cuento referido anteriormente, Viviana, Nicole, Karina y Ana, un grupo de mejores amigas, conversan con una figura masculina respecto a su viaje a la montaña, que fue planeado para distraer a Ana, tras la filtración de un video sexual. Sin embargo, la altura comienza a afectar el comportamiento de todas. Así, el soroche, o mal de altura, parece intensificar la tensión entre ellas hasta que, en el punto culminante del relato, Ana presencia la transformación de un indígena en un cóndor.

En el penúltimo cuento titulado “Terremoto”, también mencionado previamente, Luciana y Lucrecia, dos hermanas unidas por un vínculo inquietante, habitan una ciudad devastada por un terremoto. No obstante, entre las ruinas que ha dejado la destrucción emerge una obsesión latente: el deseo de alcanzar la perfección a través de la muerte. Finalmente, en la última historia de nombre “El mundo de arriba y el mundo de abajo”, un padre devastado por la muerte de su esposa y su hija Gabriela, se aferra a la posibilidad de desafiar el ciclo de la vida. Por ello, recurre a un conjuro con la esperanza de devolver a su hija a la vida, rompiendo así con la ley natural pues afirma: “impido que su espíritu alcance el mundo de los muertos. Me rebelo contra los dioses porque he sido despojado y no hay nada más miserable que un hombre despojado.”

(102)

Por último, insistimos en que la obra de Mónica Ojeda se constituye como un referente de la literatura latinoamericana contemporánea, al abordar los miedos y tensiones que observamos

presentes en el continente. Para ilustrar esta propuesta, a continuación exploraremos cómo la búsqueda por retratar estas realidades caracteriza las narrativas del género gótico en la región andina, para luego detallar lo que, desde nuestra perspectiva, constituye el gótico latinoamericano.

3.1 El gótico latinoamericano

Pareciera que la búsqueda por retratar la situación de Latinoamérica ha resultado un aliciente para la creación de estas narrativas, por lo que coincidimos con el pensamiento de Silvia Beatriz Fernández, quien señala que “conceptualmente [Mónica Ojeda] realiza sus creaciones en el sentido inverso que sus antecesores, es decir: parte de un contexto tangible y construye a los personajes dentro de él, trabajando con distintas perspectivas y realizando fragmentaciones de sus experiencias.” (26)

Aquí consideramos importante señalar que entre los conflictos que afectan la estabilidad general de Ecuador encontramos los presentados en el *Índice global de crimen organizado* publicado en Ginebra en 2023 en donde observamos, por ejemplo, el incremento significativo de los niveles de criminalidad, posicionando al país entre los 10 con más crimen organizado del mundo. Asimismo, el país enfrenta las siguientes crisis: la escasa capacidad de seguridad y control contra el narcotráfico en ciudades portuarias, facilitando el tráfico de drogas a mercados europeos en colaboración con cárteles balcánicos y mexicanos; el incremento de la demanda de armas relacionado asimismo con el tráfico de drogas, lo que ha aumentado las tasas de homicidios a niveles históricos; y una disminución general de la resiliencia del país debido a una corrupción extendida y un sistema judicial que pareciera ser incapaz de afrontar dichos desafíos.

Es por lo anterior, que podemos afirmar que la obra de Mónica Ojeda se encuentra atravesada por las distintas manifestaciones de la violencia e inestabilidad, que se representan a través del uso de elementos propios de la tradición literaria revisada en este trabajo. No obstante, nos interesa comenzar a hablar de las características del gótico andino por ser una de las tipologías establecidas para hablar de su obra, con la finalidad de presentar nuestras reflexiones. Todo lo anterior para, a su vez, poder ampliar esta visión hacia una perspectiva que abarque el concepto de un gótico latinoamericano.

En lo que respecta al gótico andino podemos destacar que ante la pregunta ¿Qué es? Mónica Ojeda responde asegurando que no ha sido estudiado ni asumido del todo, no obstante lo escuchó de un académico en Ecuador que acuñó el término en un congreso literario y considera que, a partir de ahí, muchas personas comenzaron a utilizarlo en el habla cotidiana para referirse a un tipo de miedo vinculado a un paisaje específico. Sobre esto último declara:

Y cuando me refiero a un paisaje determinado resulta evidente que estoy hablando del miedo y de volcanes y de páramos y de valles y de ciudades andinas, pero sobre todo estoy hablando de mitologías. Todo ese paisaje está, digamos, construido en torno a mitologías ancestrales indígenas, incaicas incluso, que perduran a día de hoy. En el mundo andino convive lo ancestral con el presente y con el futuro. Es lo que quise que se experimentara a través de la escritura. Todos los góticos –el del Sur, el inglés– hablan de los mismos terrores humanos pero tienen las particularidades de las geografías. Quería investigar el miedo, y su relación con la geografía y la importancia simbólica y mitológica. (Párrafo 3)

De esta forma, aunque todavía no se dispone de suficientes enfoques teóricos o conceptuales que brinden un marco integral para esta vertiente literaria, son las propias autoras que representan esta corriente quienes han formulado una conceptualización más precisa sobre este tipo de literatura, tal como sucede con Ojeda, quien asimismo distingue al género de la siguiente manera:

Tiene que ver con que la literatura gótica y en general es una literatura que trabaja el tema del miedo, pero... muy ligado al tema del paisaje. Importan mucho los edificios, la arquitectura, pero también el paisaje y su vinculación con el miedo. Eso es algo que fue esencial para trabajar el concepto de gótico andino... Para mí, el paisaje andino es de donde salen las mitologías, los misticismos, las narraciones orales que están en los cimientos de cada uno de los relatos. Los volcanes, los páramos, los valles, son muy importantes, pero también las visiones ancestrales que subyacen en los relatos. Todo esto ligado al horror, al miedo, a la violencia.

(160-161)

Podemos decir entonces que el gótico andino es la manifestación de una propuesta que se produce en esta zona geográfica, que teóricas como Gabriele Bizzarri¹³⁴ definen a su vez como el regreso ominoso del elemento localista y ancestral. Es también, una forma de literatura que explora el miedo a lo natural, desde una visión sobrenatural de los paisajes de la zona andina ecuatoriana, mostrando la experiencia de habitar, por ejemplo entre volcanes y experimentar tanto los climas extremos como la sensación de desamparo propia de estas regiones. De igual

¹³⁴ En "Fetiches pop y cultos transgénicos: la remezcla de la tradición mágico-folclórica en lo fantástico de lo global" (210).

forma nos encontramos con la lectura de las leyendas y mitos andinos¹³⁵ convocando los sistemas de creencias ancestrales¹³⁶. Entonces, las características del gótico andino serían: exponer, a través del horror, las formas de violencia contemporánea en relación con el paisaje de los Andes, incluyendo sus montañas y volcanes. Este enfoque integra a su vez elementos que muestran cómo el miedo surge también en el entorno natural. Así, en el caso de Mónica Ojeda, es posible observar la construcción de una escritura que explora el miedo incorporando las particularidades de la geografía latinoamericana, especialmente la andina.

En relación con esto, Ojeda afirma: “Los volcanes, los páramos, los valles, son muy importantes, pero también las visiones ancestrales que subyacen en los relatos” (Párrafo 1). De esta manera, vincula la geografía andina con lo emocional, evitando una descripción separatista o regionalista ya que de acuerdo con ella, el mundo de los afectos y el movimiento cultural en torno a la geografía no debe entenderse de manera estricta, pues las delimitaciones geográficas no se ajustan únicamente a lo que aparece en un mapa. Así, para Ojeda, por ejemplo, el amor se expresa en la imagen del volcán Tungurahua lagrimeando lava durante la noche, y en el podcast titulado *No Más Libros* describe: “El volcán tiene peces dentro, y es el movimiento de los peces lo que provoca los temblores” (Minuto 23). También señala cómo el choque de las placas tectónicas formó los Andes y cómo, antes de que creciera la cordillera, esta zona era habitada por

¹³⁵ Respecto al libro de cuentos *Las voladoras*, Mónica Ojeda señala que uno de los rasgos del gótico andino es el terror al incesto, mismo que busca explicar a través de las mitologías andinas, con los monstruos que castigan el incesto.

¹³⁶ Sobre esto Mónica Ojeda comenta: “Me he nutrido de ello, pero sin hacer un relato antropológico. He echado mano de narraciones orales de los Andes porque me parece que están muy vivas a día de hoy y me servían muy bien para hablar como vehículo metafórico de cosas que me interesaban.” (Párrafo 3)

cocodrilos, como lo demuestran los fósiles encontrados en la región. Así, respecto al volcán del cuento de Ojeda titulado “El mundo de arriba y el mundo de abajo” podemos leer: “Ascendimos a caballo contemplando el paisaje de rocas negras. Por la tarde, el volcán atravesó el cielo igual que una lanza terrestre: un arma que hería sin miedo el mundo de arriba. Abajo, el sol quemaba y el aire se volvía hielo en los pulmones” (114). Desde esta perspectiva, el gótico andino de Ojeda también puede entenderse como la reivindicación de una forma de terror propia del continente, la cual, en el pasado, fue marginada.

No obstante, consideramos que, para abordar las nociones de lo que pensamos como gótico latinoamericano, es fundamental reflexionarlo en su dimensión social y su vínculo con las problemáticas del continente pues, si bien el gótico andino está profundamente arraigado con el paisaje y el miedo que surge de su geografía, el gótico latinoamericano en general tiende a centrarse en cuestiones sociales, explorando el terror desde la violencia. Así, pensamos que no se trata solamente del temor ligado a los volcanes, páramos o valles, sino de una perspectiva más amplia que incluye las complejidades del continente. Este enfoque nos permite extender la categoría a diversas manifestaciones góticas en América Latina, incorporando no sólo el vínculo con la naturaleza, pues también presenta otras problemáticas que pueden relacionarse con el continente desde distintas perspectivas. Es por todo lo anterior que, en el contexto del gótico latinoamericano, ampliamos la noción para establecer un enfoque que no considere únicamente los aspectos relacionados con la naturaleza y el entorno local, sino que también permita revelar, a través de esta teoría, elementos de una experiencia en el continente más generalizada.

En este sentido, consideramos que Mónica Ojeda expande los conceptos del gótico andino al incorporar elementos que resuenan en todo el continente, ya que, como se ha señalado

previamente, atravesamos un momento de gran complejidad en distintos ámbitos. Es de esta manera que, en su esfuerzo por mostrar las crisis actuales de Ecuador, también coincidentes con otros países de Latinoamérica, desde una perspectiva más cercana, Mónica Ojeda transforma los tropos tradicionales del gótico, como castillos y ruinas europeas, para crear sus propios espacios cuyos secretos ya no se limitan a mantenerse ocultos en habitaciones oscuras o en sótanos, sino que aparecen en lugares donde tanto personajes como lectores pueden enfrentarlos directamente, a través de la mirada. Así pues, resulta notorio que en *Mandíbula* la escritora recurre, por ejemplo, al color blanco con la finalidad de hacer perceptible todo lo que acontece en el edificio en el que Fernanda y sus mejores amigas se encuentran con el terror manifestado de diversas maneras:

En el edificio, Fernanda había pintado la única habitación que no tenía ventanas de blanco sin saber que se convertiría en el centro de las ceremonias del grupo... Y al principio ni siquiera lo noté, pero después me di cuenta de que era *weird* que no entráramos allí ningún otro día. Es decir, siempre estábamos corriendo y jugando por todo el edificio, menos en la habitación blanca. Era una cosa bastante obvia, pero nadie quería hablar de eso. Por ejemplo, una vez vi a Natalia a dos metros de la habitación, mirando hacia adentro con la cara dura, sin moverse, como si hubiese visto algo horrible y no pudiera ni respirar del asco... Entonces me di cuenta de que en serio habíamos empezado a asustarnos. (118-135)¹³⁷

¹³⁷ Las cursivas en todas las citas de *Mandíbula* son de la autora.

Esto mismo acontece en las descripciones de otros espacios, como la cabaña en la cual Fernanda habita, luego de ser secuestrada por Miss Clara, y en donde todo resulta muy evidente a la vista:

La luz blanqueaba el interior de la cabaña: dos muebles, una mesa, un revólver, dos sillas, una estufa y una encimera de piedra. Había algo siniestro en la blancura transparente que le dejaba ver, mejor que antes, el espacio semivacío, amplio y hondo como debía ser el interior de una ballena... Fernanda, por supuesto, estaba de acuerdo; por eso aquella luz de mañana espumada que decoloraba los objetos la mortificaba y la hacía replegarse contra la silla. (53)

Pensamos de igual manera que el gótico latinoamericano en la narrativa de Mónica Ojeda se construye a partir de características propias, pero en un diálogo con las de la tradición gótica occidental. Así, en sus orígenes, la violencia en la narrativa gótica se trataba de forma sutil. Sin embargo, en el contexto latinoamericano, esta violencia se presenta de manera directa. Por lo anterior, los textos contemporáneos tratan temas tabú sin ambigüedades. A partir de ello, podemos establecer que este fenómeno refleja una adaptación del gótico en nuestra región, en la que las formas de violencia se hacen visibles explícitamente, lo cual queda evidenciado en la siguiente cita del cuento “Sangre coagulada”:

A veces me corto y eso está mal. Eso está enfermo. La primera vez que lo hice se me hincharon las mejillas y mojé mis calzones. Cortarse es difícil, caerse duele mucho, pero cuando mi carne se abre veo agua de corazón y tiemblo. Yo sé que ese líquido que brota de mí es sucio y transparente. Sé que me hace frotarme donde no debo y que crece cuando me hago cortes en las piernas y en los pies. (17-20)

Asimismo, el gótico tradicionalmente se vinculaba con el pasado, en relación con el misterio de tiempos antiguos, buscando resolver enigmas. No obstante, el gótico latinoamericano se dirige al presente, abordando temas contemporáneos sin buscar necesariamente una resolución, lo que se refleja en sus finales abiertos. Retomando estas ideas observamos que mientras que el gótico en Occidente miraba a épocas pasadas, actualmente el gótico latinoamericano se enfoca en lo inmediato, sin embargo, encontramos una coincidencia significativa, ya que la evasión del presente que los lectores del gótico occidental buscaban puede coincidir con la manera en que el gótico latinoamericano se dirige a las leyendas tradicionales, como se revisó anteriormente.

De igual manera, la narrativa gótica contemporánea, sobre todo en su versión latinoamericana, pone el trauma como eje central, desplazando el enfoque del paisaje o el escenario hacia las huellas emocionales y psicológicas que perduran generacionalmente, tal como en su momento aconteció en la narrativa gótica en Occidente. Por último, insistimos en que el gótico latinoamericano no sólo se define por una consideración geográfica, sino que se configura como una versión particular que, aunque comparte influencias, también reclama una identidad propia.

Finalmente, conforme a las reflexiones de Berenice Romero Hurtado¹³⁸, consideramos que Mónica Ojeda reinterpreta los miedos tradicionales del gótico y los adapta al contexto contemporáneo, impregnándolos con su propia estética literaria, por lo que a partir de aquí podemos hablar de los miedos que se manifiestan en la obra de la escritora.

¹³⁸ En "Horror y escritura en voces femeninas de Latinoamérica" (49).

3.1.1 Los miedos

Para establecer nuestras ideas en torno al miedo hemos decidido centrarnos en aquellos específicos que enfrentan los personajes de los tres libros que analizamos, con el propósito de reflexionar sobre cómo estos temores pueden ser entendidos desde una perspectiva colectiva, al menos dentro del universo narrativo de la escritora que aquí estudiamos.

Así, por ejemplo, observamos la presencia de un miedo recurrente en la obra de Mónica Ojeda que en sus textos se revela desde la infancia: el miedo a la familia. Para hablar de este tema, la escritora ecuatoriana determina que ha aprendido a leer algunos de sus propios miedos en clave familiar, pues la familia a veces es el monstruo debajo de la cama y nosotros el monstruo que está encima cubriéndose con la sábana. En *Mandibula*, por ejemplo, leemos:

Sé que mi mamá no me quiere. De hecho, sé que me tiene miedo... Por ejemplo, hace poco me di cuenta de que no me quiere. Nunca me quiso... Nunca hemos tenido una relación normal. *I mean*, como otras madres e hijas. Con mi padre tampoco la he tenido, pero se supone que con mi mamá tendría que ser... no sé, distinto, porque no hay nada más grande que el amor de una madre... creo que ella ha intentado quererme y ese es el problema. No se supone que debería ser algo forzado, *you know?*, amar a tu propia hija. Y es extraño porque ella siempre habla con sus amigas sobre lo importante que es ser una buena madre y de cómo nosotras, las mujeres, *I mean*, venimos al mundo para eso y de lo precioso que es cuidar de alguien y bla, bla, bla. (Ojeda 83)

Por otro lado, en *Nefando* observamos la violencia ligada al contexto familiar, pues el padre abusador ejerce su poder en un espacio que funciona sólo en apariencia como uno de seguridad, ya que es ahí donde la infancia de los hermanos Terán es herida. Al respecto, recordamos las palabras de Cuco Martínez, quien afirma: “Ella me preguntó que cuál era el peor recuerdo que yo tenía de mi infancia. A todos nos pasaron cosas horribles cuando éramos niños, dijo, solo que a veces las olvidamos o crecemos y ya no nos parecen tan horribles” (Ojeda 190). No bastante, en *Nefando* la violencia ejercida en el núcleo familiar no sólo se presenta en la historia de los hermanos Terán, sino en la de otros personajes como Lola, la ex novia de Cuco Martínez, pues se intuye que su padre pudo haber abusado sexualmente de ella cuando era niña.

Asimismo, Cuco Martínez recuerda haber vivido un episodio en su infancia en el que su madre lo puso en peligro:

Me levantó en el aire y me sentó en la barandilla... pero el rostro de mi madre, de repente, ya no me parecía igual, ¿sabes lo que te digo? Sus facciones empezaron a descomponerse como cuando tenía sus crisis. Me dio tanto miedo que me agarré de sus brazos y le pedí que me bajara... Y que da un miedo que te cagas porque sabes, cuando ves esa cara, que no hay forma de predecir lo que esa persona hará ni cuáles son sus límites, y es importante saber cuáles son los límites de las personas, tío, porque, joder, si lo piensas es eso lo que nos hace poder relacionarnos con los demás. (191-192)

Recordamos que el teórico francés Jean Delumeau¹³⁹ hace referencia a Maupassant, quien describe el miedo como una sensación espantosa, una disolución del alma, un espasmo terrible que afecta tanto al pensamiento como al corazón, y cuyo mero recuerdo provoca estremecimientos de angustia. Por otro lado, Daniel Ferreras Savoye resalta que Maupassant: “Insiste mucho en el miedo que debe producir cualquier relato fantástico, mismo que no corresponde a la anticipación de circunstancias negativas, racionalmente proyectadas, sino a un terror al límite de lo indecible, cuya causa es la falta absoluta de explicación natural ante un fenómeno determinado, el espanto que produce un fenómeno inexplicable” (85)¹⁴⁰. En este caso, pensamos que este miedo es el que se produce en Cuco Martínez, que no es motivado por un elemento sobrenatural, sino por no poder comprender del todo ese recuerdo y no lograr estructurarlo según las reglas de la normalidad¹⁴¹.

A partir de esto, consideramos que la violencia ejercida por parte de los padres, presente también en otras historias, revelan cómo el núcleo familiar, un espacio comúnmente asociado con la seguridad, se convierte en el escenario ideal para el daño. Estamos frente a, como se

¹³⁹ En su obra *El miedo en Occidente* (10).

¹⁴⁰ Tal como afirma uno de los personajes del cuento de Maupassant titulado “El miedo” donde se lee: “Solo se siente miedo realmente de lo que no se comprende”(85).

¹⁴¹ Lo anterior se explica de manera similar en la novela de *Mandíbula*, pues pareciera que ahí radica todo aquello que es incomprensible y que por eso resulta ser tan aterrador, tal como se evidencia en la siguiente cita: “Lo desconocido, decía, obviamente es siempre terrorífico, pero lo horrible, lo que en verdad nos petrifica los órganos, es lo que conocemos a medias; lo que tenemos cerca y, a pesar de ello, somos incapaces de entender. Voy a explicarlo: cuando uno desconoce alguna cosa siempre puede tener la esperanza de llegar a conocerla en el futuro, pero ¿qué haces con algo que siempre has tenido enfrente y que de repente se muestra irreconocible e impenetrable? Lo horrendo, quiero decir, no es lo desconocido, sino lo que simplemente no se puede conocer.” (Ojeda 205)

menciona en *Nefando*, “un retrato monstruoso de la familia” (21). Además, consideramos que la violencia que surge en el seno familiar se replica de diversas maneras, funcionando como una herencia que se transmite.

En relación con esta idea el psicoanalista Luciano Lutereau¹⁴² sostiene que cuando habla de transmisión no se refiere a bienes materiales, sino a aquello que define a una persona, como las huellas que, por ejemplo, puede dejar un padre, pues para el psicoanalista la herencia y su transmisión están principalmente marcadas por la figura paterna. Así por ejemplo, en *Nefando*, nos encontramos con el padre de los hermanos Terán, quien deja una huella profunda y visible; se trata de un padre que hiere dejando una herida que perdura. A partir de las ideas de Lutereau, podemos establecer una conexión entre herida y herencia, dos elementos que, para él, están intrínsecamente relacionados. Al final, de acuerdo con el psicoanalista, lo que se transmite incluye ese aspecto más oscuro y aterrador de la figura paterna, ya que la herencia puede ser lo que lleve a la destrucción de una persona. A modo de ejemplo, recordamos lo que relata Iván Herrera en *Nefando*:

Lo que yo no olvido de los hermanos Terán, por ejemplo, es a Cecilia. Creo que, durante todo el tiempo que vivimos juntos, nunca hablé con ella más de cinco minutos. Era callada y me cae que estaba un poco loca... Tomaba ansiolíticos... Una vez Kiki y yo la encontramos golpeándose la cabeza contra la pared de la cocina. Parecía una escena sacada de una película de terror... No sé por qué me

¹⁴² Todas las referencias a Luterau son de “Transmigraciones de la literatura: Del terror al psicoanálisis” publicado en 2024 por *Revoluciones Íntimas*.

asustó tanto verla de esa manera, pero me sentí igual que cuando eres chamaco y no estás acostumbrado al mundo. No tenía miedo por ella sino de ella. (163)

No obstante, pensamos en otra perspectiva de Lutereau, pues también reflexiona sobre el que considera un aspecto oscuro de la maternidad, señalando que sin amor, una madre puede transformarse en una figura aterradora. Asimismo, establece que una madre que asume un rol autoritario, desprovisto de afecto, podría llegar a asfixiar emocionalmente a su hijo, llevándolo a la locura al intentar moldearlo para cumplir con sus propios designios. En *Mandíbula* nos encontramos con esa figura materna atravesada por la violencia que, tal como sucede con la paterna, se hereda y se replica en otras dinámicas interpersonales mostrando la complejidad de los vínculos maternos, tal como se observa en la siguiente cita:

“Desde entonces, la Llorona busca el meñique perdido de su hijo en los dedos de otras personas”. “Se los arranca con los dientes para probarlos en el cadáver chiquito”... A Fiorella le sorprendía que una madre pudiera dar tanto miedo... La gente del campo creía que la Llorona se robaba a los niños y los ahogaba para que los cocodrilos le devolvieran el meñique de su bebé. “¡Una madre que ahoga a su hijo es un hombre!”, decía Ximena, tapándose las orejas. Pero una madre podía quitar la vida con la misma rabia con la que la hacía, pensaba Annelise... “Una madre jamás mataría a sus hijos”, dijo Natalia después de escuchar una de las historias de Fernanda sobre madres e hijas que enloquecían. “*For real?* ¿En qué

mundo vives?”, le respondió. “Las madres matan a sus hijos toodo el tiempo”...
“Y los hijos también matan a sus madres”. (113-114)¹⁴³

Algo similar acontece en los relatos “Sangre coagulada” y “Slasher” pues en el primero, la protagonista experimenta la violencia perpetrada por su madre, para luego ser abandonada por ella: “Según mami yo ya soy tarada, pero no estúpida. Según mami todavía puedo salvarme de la estupidez. Cuando tenía diez años ella me dejó con la abuela para que aprendiera cosas...Dice que mami me abandonó y que no va a volver.” (19); mientras que en el segundo, luego de presenciar las múltiples crisis de su madre, una de las hijas manifiesta su deseo de dañarla: “También quiso, en algún momento, haberle amputado la mano a su madre, pero ella no lo sabía. (65)

Por último, y en este mismo orden de ideas, la representación de la casa en la obra de Ojeda trasciende la concepción estereotipada de un símbolo de protección y, en la imagen de la página 181 de *Nefando*, más bien se presenta como algo amorfo, que parece descender, con la palabra suspendida de un hilo y a punto de caer. Esta imagen, para nosotros, evoca una sensación de desamparo, donde no hay nada en qué sostenerse, dando la impresión de que la casa flota:

¹⁴³ Las comillas son de la autora.



Figura 3. De “Exhibición de mis ruinas” de María Cecilia Terán¹⁴⁴

Recordamos aquí, por ejemplo que en “Terremoto” se reflexiona respecto a la casa de la siguiente manera: “La casa podía haberse caído, venirse abajo con el sonido ronco y pedregoso de la tierra, pero ella decía que morir aplastadas por el hogar era mejor que sobrevivir sin refugio; que morir con nuestras sangres indistinguibles, rojas como la luna, mezcladas entre los cimientos era poético.” (96)

No obstante, en este análisis, consideramos importante traer el pensamiento de Noël Carroll¹⁴⁵ determina que el dormitorio ha pasado de ser un lugar de descanso a convertirse en un ámbito de inquietud y terror. Así, los temores y ansiedades literarias de los castillos góticos del siglo XVIII y principios del XIX se han trasladado al ámbito doméstico, frecuentemente manifestándose en la figura de la casa encantada. De esta forma, en *Mandíbula*, por ejemplo, la madre de Miss Clara continúa manifestándose en la casa, aún después de haber fallecido. Este fenómeno se relaciona con lo siniestro, un término que como ya hemos mencionado es clave en

¹⁴⁴ Pensamos en el apartado de *Nefando* titulado “Exhibición de mis ruinas (Textos nunca escritos)” (Ojeda 179) de Cecilia Terán, donde podemos decir que en general las imágenes parecieran surgir ante esa imposibilidad de poner en palabras el abuso.

¹⁴⁵ En *Filosofía del terror o paradojas del terror* (155).

la formulación de lo gótico, al que se suma el concepto de “the unhomely.” Esta última expresión, derivada del alemán, implica la raíz “heim”, análoga al inglés “home”, lo que refuerza la idea de Mark Fisher quien en *Los fantasmas de mi vida* determina que el hogar se convierte en un espacio donde habitan los fantasmas, pues señala: “Haunt refiere tanto al lugar de vivienda y la escena doméstica como a lo que la invade y la perturba. El Diccionario Oxford indica que uno de los más tempranos significados de la palabra es ‘proveer de una casa, de un hogar’.” (139-140)

Al respecto retomamos las ideas en torno al fantasma, pues Antonio González¹⁴⁶ destaca el énfasis en la supremacía de la razón sobre la imaginación durante el período ilustrado, lo que resultó en la proliferación de imágenes y símbolos relacionados con lo sobrenatural en la época romántica y en la tradición gótica. Fue en este contexto que la idea del fantasma evolucionó y pasó de ser un ente que transmitía lecciones morales a convertirse en una figura que generaba sensaciones de terror y ansiedad en los lectores quienes ya veían el surgimiento del espiritismo en casas asoladas “Por fenómenos inexplicables, atribuidos a almas en pena o personas allí enterradas” (Pulido 242). Estas historias fueron influenciadas por los fantasmas de un pasado muy concreto, el pasado rural, en el que en el Día de Todos los Santos los espectros cruzaban la frontera entre la vida y la muerte y se paseaban por nuestro mundo. Es así que, de acuerdo con Elizabeth Gaskell¹⁴⁷, este origen popular, tan desestimado por la razón de la burguesía, regresa para atormentarlos en los relatos de fantasmas, donde los sirvientes y las doncellas aceptan con naturalidad la existencia de los espíritus, mientras que sus patrones reaccionan con horror ante

¹⁴⁶ En *Fantasmas. Relatos Victorianos y Eduardianos* (XIV).

¹⁴⁷ En *Damas oscuras: Cuentos de fantasmas de escritoras victorianas eminentes* (7).

estas apariciones. Siguiendo con Gaskell se explica que de esta manera, los fantasmas emergen del más allá con la intención de trastocar la percepción de la realidad de los personajes, convirtiéndose en un símbolo de rebelión contra un sistema opresivo y posicionando la verdad del lado de los campesinos y el pueblo.

Así también para Mark Fisher¹⁴⁸ el relato de fantasmas es consecuencia de una trayectoria relacionada al momento histórico, sociopolítico y cultural en el que se produce, pues recordemos que este tipo de narraciones se encuentran vinculadas de forma simbólica con el colonialismo. De acuerdo con Fisher, la expansión del imperio británico se observa en las tensiones derivadas del encuentro colonial entre diferentes culturas pues la alteridad se presenta de un modo ambivalente entre la fascinación por lo exótico y la incompreensión frente al otro. Recordamos aquí la etapa de colonización inglesa, especialmente en regiones como la de Nueva Inglaterra y Virginia y el encuentro con las culturas indígenas que ya habían ocupado regiones de lo que ahora es Estados Unidos. Es así que la concepción del fantasma en el inconsciente colectivo y en literatura funcionaron como un elemento simbólico, pues su presencia fue producto de la sensibilidad de aquel instante.

No obstante, la narrativa de fantasmas experimentó una reestructuración y una reescritura que la integra en contextos más cotidianos, ya que los escenarios y elementos imaginarios de estas historias de terror se situaron en entornos domésticos. De esta manera, los fantasmas comenzaron a coexistir con electrodomésticos, a moverse durante el día y a ocupar lugares de recreo como casas de veraneo; sin embargo seguimos pensando que la concepción del fantasma

¹⁴⁸ En *Lo raro y lo espeluznante* (99).

en el inconsciente colectivo y en literatura sirvieron como un elemento simbólico pues, tal como reflexiona Antonio González: “Cada época alberga sus propios miedos y ansiedades (des)materializados en sus propios fantasmas” (XIV)¹⁴⁹.

Basados en lo anterior, establecemos que el fantasma, figura tradicionalmente asociada con lo sobrenatural, se convierte hoy en una metáfora de la violencia. De esta manera, lo que antes se hacía presente como una manifestación del más allá, ahora se revela en la dinámica familiar irrumpiendo en la cotidianeidad como una representación de las violencias contemporáneas. Así, mientras que el fantasma en la literatura gótica occidental podía ser simbólico, en la narrativa de Mónica Ojeda, se asocia directamente con la violencia, tal como se observa en la siguiente cita del cuento “Las voladoras”:

La voladora entró llorando con su único ojo y trajo los zumbidos a la familia. Trajo la montaña donde jadean las que aprendieron a elevarse de una forma horrible, con los brazos abiertos y las axilas chorreando miel. A papá le disgusta su olor a vulva y a sándalo, pero cuando mamá no está le acaricia el lomo y le pregunta cosas muy difíciles de entender y de repetir. En cambio, si mamá está presente, él intenta patearla para que salga de la casa, le escupe, se saca el cinturón y golpea las puertas y las paredes como si fueran a gemir. (12)

¹⁴⁹ Un ejemplo de la idea anterior podría ser la determinada por Mark Fisher quien reflexiona respecto a la difusión del manifiesto comunista como un espectro que se manifestaba en Europa: el espectro del comunismo. Para Fisher así es como se manifiesta el “fantasma del comunismo” (Fisher 40) sobre el que Marx y Engels advirtieron en las primeras líneas del *Manifiesto comunista*, pues era un fantasma de este tipo: “una virtualidad cuya amenazante llegada ya jugaba un rol socavando el estado presente de las cosas” (Fisher 40).

Otro de los miedos que encontramos en la obra de la autora ecuatoriana es, como en el gótico occidental, a la obscuridad. Para nosotros, y coincidiendo con el pensamiento de Luciano Lutereau, este evoca un tipo de miedo primario, pues se arraiga desde la infancia¹⁵⁰, como se observa en la siguiente cita de *Nefando*: “Como ves, para algunos de nosotros la hostilidad del mundo empezó en casa... Hay pequeñas primeras devastaciones que te configuran... El momento en el que pierdes la confianza... Ese momento te cambia y a partir de ahí ya nada es igual. Digamos que lo que pasa en la oscuridad, en la oscuridad queda y se reproduce, pero nunca muere” (Ojeda 193).

No obstante, para nosotros, la oscuridad en Mónica Ojeda no es sólo la ausencia de luz, sino que funciona como una metáfora de lo desconocido, transformándose y manifestándose de diversas formas a lo largo de sus relatos. Para explorar estas distintas manifestaciones, retomaremos las reflexiones de Mariana Enriquez y Luciano Lutereau¹⁵¹ quienes ofrecen perspectivas que replantean el miedo a la obscuridad más allá de lo desconocido. Enriquez menciona que, aunque el género del terror se basa en una serie de tropos limitados que exploran miedos primarios, estos no necesariamente se alinean con el típico “miedo a lo desconocido” al estilo lovecraftiano pues para ella, la oscuridad es un territorio familiar, que revela los miedos

¹⁵⁰ La literatura de terror, según la perspectiva de Freud, evidencia la dificultad de liberarse completamente de las ansiedades infantiles en la edad adulta. Explora asimismo diversas representaciones que ilustran cómo la psique madura se esfuerza por enfrentar y superar estas inquietudes persistentes. Así también, Juan Bargalló determinó: “Lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una opresión exterior... Se repite, pues, algo familiar e íntimo, pero olvidado por medio de la censura, superado y refutado por la consciencia del sujeto” (51).

¹⁵¹ En “Transmigraciones de la literatura: Del terror al psicoanálisis”.

inherentes a lo que ya conocemos. Para ejemplificar esto último pensamos en “Caninos” donde leemos:

Y lloró con el perro a su espalda lamiéndole la sangre: se dejó llorar por el miedo de saber que si había recordado eso podría recordar cosas aún peores, cosas que le habían pasado y que habitaban ocultas en su mente como cucarachas, como tarántulas que de repente salían del dormitorio para decirle quién era de verdad y ella no quería saber. (50)

Luciano Lutereau, por su parte, subraya que el verdadero miedo no radica en la oscuridad misma, en cambio, el eje del miedo se desplaza hacia una dimensión íntima: la relación con el padre. En este sentido, Enriquez aclara que en su novela *Nuestra parte de noche*, la oscuridad no es en sí misma la representación del miedo porque su existencia depende de la figura del padre, Juan. Sin esta figura paternal, la oscuridad perdería su poder y significado. Para nosotros lo anterior resulta coincidente con la historia de *Nefando*, en donde el padre funciona de una manera muy similar, pues el miedo más profundo no estaría en aquello que acecha desde afuera, sino en lo que interpela al resto de los personajes desde dentro.

Este contraste también podemos ejemplificarlo mediante la dualidad de la luz y la oscuridad a través de las experiencias de los usuarios en el juego de *Nefando* en las que, por ejemplo, el llamado “usuario c” mueve la computadora y encuentra un agujero en la pared como el de la casa de infancia de los Terán, que ya describimos previamente. En ese momento la luz penetra en la oscuridad de la habitación a través de ese agujero. Así también el “usuario b”

piensa que quizá en el cuarto del juego hay oscuridad, pero afuera hay luz¹⁵². Pensamos entonces en la siguiente cita donde, de nuevo, se nos presenta como una contraposición entre la luz y la oscuridad pues mientras afuera hay luz, ahí, en el submundo del juego, reina la oscuridad, como si estuviera contenida en la profundidad del océano: “—¡Pues clarines! Todos los que jugaron *Nefando* navegan bien al fondo del océano, carnal. Si quieres encontrar a un pez dragón debes bucear hasta donde no llega la luz.” (Ojeda 21)

Podemos reforzar esta idea anterior con la imagen de la oscuridad en la página 185 de *Nefando*, donde se sugiere que es durante la infancia de los hermanos Terán cuando es posible vislumbrar tanto la luz como la oscuridad que poco a poco irá tomando posesión de la escena, poblando toda la imagen¹⁵³:

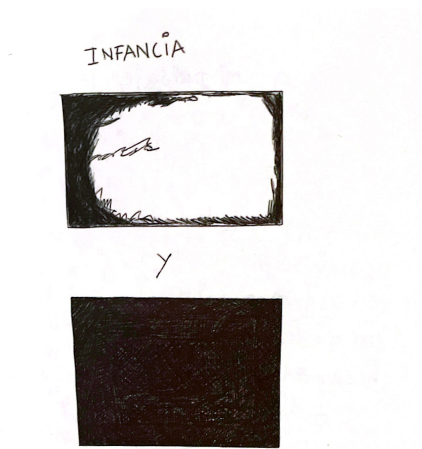


Figura 4. De “Exhibición de mis ruinas” de María Cecilia Terán

¹⁵² Esta idea nos recuerda a lo que se plantea en *Mandíbula* de la siguiente manera: “Afuera se multiplicaban los cantos de picos y de antenas mientras que adentro todo parecía cubierto por una membrana de pez y nada se movía.” (53)

¹⁵³ En *Nefando* leemos: “Siempre estamos a oscuras, tío, siempre: esa es la conclusión.” (195)

Por último, pensamos que la obscuridad en *Nefando* funciona asimismo simbólicamente para representar lo que permanece oculto: aquello que no se puede ver de manera superficial¹⁵⁴. A partir de esta idea pensamos que el acto de presentar los videos del abuso sexual en el juego no solamente implica hacerlos visibles, sino también desentrañar lo que hasta entonces estaba en las sombras. Así, los videos mencionados en el juego, que según el usuario Belimawr llevan años circulando en la red, representan esta idea de revelación: aunque siempre estuvieron ahí, ocultos bajo la cama¹⁵⁵, los usuarios no podían verlos. Este acto de revelarlos resalta el siguiente simbolismo: lo que habita en la oscuridad finalmente sale a la luz y, en *Nefando*, esta dinámica entre lo visible y lo oculto subraya el poder de aquello que, aunque imperceptible, sigue existiendo en las sombras, esperando ser descubierto.

En el caso de la novela de *Mandíbula*, la luz funciona mediante la propuesta de un espacio blanco en el cual parece que todo se expone, nada permanece oculto y todo es visible¹⁵⁶. Lo anterior resulta distinto de la concepción tradicional del espacio gótico, donde la oscuridad y la incertidumbre son el origen del miedo, ya que aquí es precisamente la completa revelación lo que genera temor. Así, para nosotros, la ausencia de sombras no elimina el miedo, sino que lo transforma, mostrando que incluso en la claridad absoluta puede residir el terror, como se observa en la siguiente cita:

¹⁵⁴ Así también en “Slasher” donde leemos: “¿A qué suena el verdadero fondo de las cosas?” (61)

¹⁵⁵ En *Nefando* leemos la siguiente experiencia: “Casi me oriné encima cuando, en cuestión de un parpadeo, la dormida desapareció de la habitación. La puerta está cerrada, pero podría estar en el armario, ¿no? O debajo de la cama. ¿Alguien puede ver lo que hay debajo de la cama?” (Ojeda 82)

¹⁵⁶ En *Mandíbula* leemos: “Por ejemplo, sé que el horror que usted siente hacia nosotras surge de la revelación de algo imposible de conocer y no de lo que está oculto.” (Ojeda 205)

Estoy segura de que tuvieron miedo de la habitación blanca por lo menos una vez... Ahí me di cuenta de que era un lugar que tenía algo que perturbaba a la gente. Bueno, a nosotras. Y es que cada vez que pasábamos frente a ese cuarto evitábamos mirarlo... Era simplemente un espacio raro: el único lugar del edificio en donde no habíamos encontrado jamás a ningún animal... Hasta las palomas parecían huirle porque, claro, era la única habitación que no tenía ventanas. Desencajaba respecto a todo lo demás... Es cierto que yo ayudé a que así fuera porque pinté el cuarto de blanco, pero en ese tiempo era un cuarto más, no el sitio en donde Anne contaba sus *horror stories*... Luego agarró un ambiente enfermo, como a deformidad, y a las paredes les comenzaron a salir humedades negras bajo la pintura que se inflaba y escurría agua... las humedades de esa habitación parecen venas, se lo juro. Y la pintura blanca es como piel sudorosa cuando llueve. (135-136)

Esta idea funciona asimismo como el preámbulo a un concepto del terror en general también vinculado al color blanco, pues para Fernanda y sus mejores amigas éste era el color del miedo¹⁵⁷. Así, en un ensayo solicitado por Miss Clara, Anne describe el denominado como “horror blanco” (201) de la siguiente manera:

Carece de forma, pero se compone por todo lo que no puede ni siquiera pensarse. Por eso el horror cósmico (que se parece un poco al horror blanco... no tiene nada que ver con fantasmas, demonios, zombis, vampiros u otras criaturas peligrosas

¹⁵⁷ En *Mandíbula* leemos: “Ponte contenta. Este es el color del miedo. Blanco de la leche. Blanco de la muerte. Cráneo nevado de Dios.” (285)

que pueden ser destruidas... porque en Lovecraft lo extraterrestre y lo monstruoso es, como usted sabe, lo indescriptible; una metáfora de lo desconocido e inmensamente superior... Ese es su problema y principal virtud: no puede verse, por eso genera tanto espanto.... es algo informe y monstruoso que pareciera siempre haber estado allí. El verdadero horror cósmico es eso, y una vez que se ha revelado (porque sí: es una revelación), permanece al fondo de nuestra mente hasta que nos destruye.... Por eso la experiencia del horror blanco es la del deslumbramiento; no la del miedo que proviene de lo que se esconde dentro de la sombra, sino la de lo que se revela en la luz brillante y desaturada y nos deja sin palabras (203-229)

Remitimos de igual manera al cuento de “Caninos”, donde el color blanco provoca los recuerdos de la protagonista, mismos que están asociados a una dinámica familiar plagada de violencia, tal como se muestra en la siguiente cita:

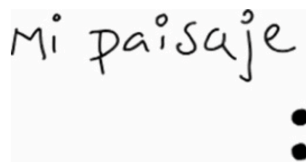
Todo se le puso blanco. Ni siquiera sintió el instante en que cayó al suelo... Hija lo recordaba muy bien: ese instante de lucidez plena en los colmillos del perro, en la perforación de su propia carne. Y tuvo, de repente, una imagen vaga del pasado que le hizo entender que no era la primera vez que la mordían...A veces Hija se revolcaba en la luna de su memoria: blanca, oronda, rellena de cosas que quería olvidar y que olvidaba, aunque no para siempre. Cosas como que Papi y Mami bebían y Ñaña e Hija se encerraban para no verlos jugar en la sala. Para no ver la

sexualidad roja del padre con correa. El padre con bozal, a cuatro patas. La madre con espuelas (50 - 51).

No obstante, pensamos que lo que permanece oculto en la superficie implica también aquellos discursos que no se articulan, cuya ausencia en palabras genera un vacío que sólo se manifiesta en el silencio¹⁵⁸, lo cual provoca miedo en los personajes quienes, aunque no se expresen los discursos ni los sonidos, perciben la presencia de aquello que no se dice. Así, en *Nefando* Cecilia Terán describe el silencio de la siguiente manera: “algo así como que... no era la ausencia del habla ni de la escritura, sino el instante en el que las palabras perdían todo su sentido. Insistió mogollón en que el silencio real ocurre cuando dos o más personas hablan, es decir, mientras lo hacen, en el acto mismo que se supone que es la antítesis del silencio, y no cuando callan” (191).

De esta manera el silencio en *Nefando*, desde nuestra perspectiva, se representa mediante un signo: los dos puntos. Este parece funcionar como una pausa cargada de significado, un momento en el que el discurso se detiene para dar paso a una visión compartida entre el texto y el lector. Para nosotros este signo de puntuación no sólo introduce lo que vendrá, ya que también abre un espacio donde nuestra mirada se alinea con la de los personajes, como si nos invitaran a observar lo mismo que ellos y así a construir nuestra propia interpretación de lo que vemos. Es una forma de interrumpir el flujo narrativo para permitir que nos convirtamos en testigos de lo que está por revelarse. Lo anterior se ejemplifica con los dibujos realizados por Cecilia Terán:

¹⁵⁸ En *Nefando* leemos: “Un día, sin ninguna razón en especial, la profesora de Literatura escribió en el pizarrón: “DIOS ES SILENCIO” (169). Esto previo coincide con la percepción que se presenta en *Mandíbula*, cuando se establece: “Y Dios es el horrible silencio de todo”. (93)



mi paisaje
•
•

Figura 5. De “Exhibición de mis ruinas” de María Cecilia Terán

Lo anterior replica la idea que se plantea en la siguiente cita: “Cecilia Terán me puso la mano como una medusa sobre el brazo y me miró a los ojos, entonces me dijo con la voz fragilidad: dos puntos... los dos puntos sirven para llamar la atención sobre lo que va a venir... como si tuviéramos dos puntos al frente” (Ojeda 94). Esto mismo se repite en la “pornovela hype” escrita por Kiki Ortega, contenida también en *Nefando*, donde los personajes hablan de lo que ven de la siguiente manera: “Lo que ve Nella es :” (174).

Asimismo, en el videojuego de *Nefando*, la habitación de la mujer que duerme está envuelta en un silencio inquietante, una presencia casi espiritual que la rodea, no en un sentido religioso, sino como una omnipresencia silenciosa que la observa. Este silencio se convierte en una extensión del juego mismo, que, paradójicamente, resulta inexpresable en palabras. Citamos aquí a Jorge Fernández Gonzalo quien establece lo siguiente: “Efectivamente, no hay miedo sin razón, pero ello se debe a que el miedo provoca la ruptura de la razón, ulcera su tejido y devora las paredes de la cordura, hasta crecer como un musgo purulento sobre ellas. Para tener miedo hay que tener discurso, palabra, lenguaje, y, al mismo tiempo, verse desposeído de todo ello. El miedo actúa como una pregunta sin respuesta.” (26)

Retomando nuestras ideas en torno al videojuego, ya que tal como su nombre indica, no se puede explicar verbalmente, pues su esencia requiere de nuevos lenguajes, mostrando la imposibilidad de capturar ciertas experiencias mediante la palabra. De este modo, para nosotros el videojuego emerge como una representación del mundo¹⁵⁹, creado precisamente porque no existe un lenguaje que pueda describirlo en su totalidad¹⁶⁰. Frente al temor a lo indecible y a la imposibilidad de representar el silencio¹⁶¹, surge el juego como una alternativa, un espacio simbólico donde lo visual y la interacción entre jugadores suplen la carencia de palabras.

Aquí podemos establecer una relación con lo que Julia Kristeva denominó como lo abyecto y que describió de la siguiente manera:

Algo que perturba una identidad, un sistema, un orden... Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas... un goce en el que el sujeto se sumerge pero donde el otro, en cambio, le impide zozobrar haciéndolo repugnante... Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos... algo rechazado de lo que uno no se separa de lo que uno no se protege de la misma manera que de un objeto (11-18).

Destacamos que lo abyecto es algo que no se reconoce como un objeto que pueda nombrarse y cuyos efectos se describen a partir de leyes, relaciones y estructuras de sentidos que gobiernan al

¹⁵⁹ En *Nefando* leemos: “Para mí no hay nada más real en este puto mundo que las representaciones que hacemos de él” (Ojeda 84).

¹⁶⁰ En *Nefando* podemos leer: “Las palabras no alcanzan para todo lo que hay dentro de uno, pero son lo único que tenemos y por eso intentamos decirlo todo, ¿no?” (Ojeda 191)

¹⁶¹ En “Slasher” leemos: “Ese era su público: el que quería oír el canto de lo innombrable” (Ojeda 76)

sujeto, y que además lo condicionan puesto que, en palabras de Kristeva¹⁶², este gobierno, esta mirada, esta voz, este gesto para el cuerpo aterrado, constituyen y provocan un efecto para excluirlo de aquello que ya no le será asimilable.

La principal diferencia entre lo abyecto y lo siniestro consiste en que para que el primero se manifieste no necesita haber transitado por un medio familiar o conocido antes de adquirir un valor de extrañeza. No obstante, se presenta asimismo desde un proceso de represión “En el límite de la represión primaria que sin embargo encontró una marca intrínsecamente corporal y ya significativa” (Kristeva 20). De acuerdo con Freud, lo que se reprime siempre toma su fuerza y autoridad prestadas al lenguaje, por lo cual, el esfuerzo estético consiste en volver a trazar “las frágiles fronteras del ser hablante lo más cerca posible de sus comienzos, de ese origen sin fondo que es la represión llamada primaria” (Kristeva 28). Para cerrar con nuestras ideas, retomamos los conceptos anteriores en torno al miedo a la obscuridad y al silencio en la siguiente cita de *Nefando*: “¿Crees que hay palabras para esta oscuridad? ¿Hay palabras para todo el silencio que vendrá?” (197).

Como ha sido posible observar, en la obra de Mónica Ojeda los miedos se manifiestan en su mayoría en lo cotidiano que vira hacia lo extraño y amenazante. Estos temores cuestionan los límites de lo familiar adentrándonos en territorios de inquietud e incomodidad. A partir de esto, consideramos fundamental responder a la problemática de la traslación de un término moderno y occidental, como es lo siniestro, a nuestro tiempo y continente, puesto que observamos que en su obra Ojeda también revitaliza revelando tensiones arraigadas en nuestra propia realidad. Explorar

¹⁶² En *Poderes de la perversión* (18).

esta problemática en el siguiente apartado, desde una perspectiva contemporánea y situada en nuestro continente, nos permitirá comprender cómo lo siniestro dialoga con otras experiencias y contextos.

3.2 La revitalización de lo siniestro: de lo moderno a lo posmoderno

La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse —su destrucción equivale al silencio— lo que hay que hacer es volver a visitarlo.

Umberto Eco

Considerando la revisión que hemos llevado a cabo en torno al trabajo de Mónica Ojeda, y al observar las características propias de lo siniestro moderno, pensamos en la posibilidad de trasladar sus conceptos de origen con la finalidad de estudiarlo en un contexto posmoderno¹⁶³.

Destacamos entonces un aspecto que encontramos puede sustentar nuestro propósito, partiendo del paradigma de lo fantástico posmoderno esquematizado de la siguiente manera por Omar Nieto:

¹⁶³ Esto es coincidente con la producción de los escritores de la literatura latinoamericana reciente, de quienes Aníbal González estableció lo siguiente: “The renewed realism of the Millennials’ narrative is thus not based on an acritical attempt to return to the empiricism of the modern tradition, but on a radical skepticism about postmodern artifices in literature, the arts, and the cybernetic media, and a vehement desire to neutralize the powers of simulacra. It is, above all, a search for authenticity, both personal as well as artistic.” (4)

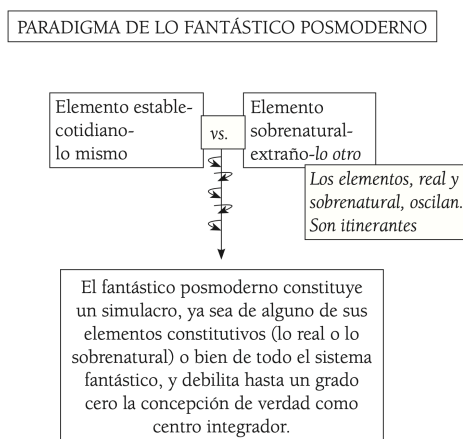


Figura 6. Paradigma de lo fantástico posmoderno

De esta manera, nosotros partimos de la idea de lo fantástico desde la problemática de difuminar las fronteras entre la ficción y lo real, tomando en cuenta que es así cómo se encuentra lo fantástico moderno con lo posmoderno. De esta forma lo siniestro, tanto en lo fantástico moderno como en lo posmoderno, puede manifestarse en la vida cotidiana, pero confiriéndole un carácter inquietante en el que la realidad es esencial para que el elemento fantástico cumpla la función de perturbar el orden. Así también, consideramos la presencia de elementos internos y externos al sujeto que provocan efectos de lo siniestro.

Al respecto, retomamos las ideas de Omar Nieto¹⁶⁴ quien determinó dos características que revelan el paradigma moderno de lo fantástico: el elemento extraño, trasgresor y la otredad, que es interior, personal, que está oculta y en un momento dado emerge. Asimismo estableció lo siguiente: “lo fantástico irrumpe en el orden de la vida cotidiana, y es sentido como una agresión. La tranquila rutina de la vida diaria es interrumpida por su aparición, y los personajes se sienten

¹⁶⁴ En *Teoría general de lo fantástico: del fantástico clásico al posmoderno* (70).

agredidos e impotentes ante el fenómeno de lo extraño, desusado, que viene a convertir el orden en un caos” (70).

A partir de esta idea, hacemos referencia a Silvana Flores¹⁶⁵ quien explica que en muchos casos, ese elemento inexplicable e intrusivo en la configuración de la realidad experimentada por los personajes, así como por el lector o espectador, termina siendo aceptado. Lo anterior conlleva a que lo sobrenatural se integre en ese universo, donde la inicial duda acerca de la irrupción de lo sobrenatural se comprende finalmente como una parte de la realidad cotidiana. Tomando en cuenta lo anterior, la narrativa de Mónica Ojeda puede presentarse como alegoría de esta condición y también hacer lo posible por ocultar lo sobrenatural, y para tal efecto, la mejor estrategia es naturalizarlo.

De esta manera, en palabras de Omar Nieto, lo anormal se convierte en un hábito en el cual hay una ausencia de sorpresa. Asimismo estableció lo siguiente:

Sucede también en lo fantástico posmoderno donde se confinan los elementos estables y cotidianos en conjunto con los elementos sobrenaturales y extraños debilitando el grado de concepción de verdad. Y no hay mejor manera de resumir este paradigma y con ello una culminación (nunca definitiva) del sistema de lo fantástico, que observar que en lo fantástico posmoderno los polos no sólo se invierten sino se relativizan: la realidad puede ser irrealidad, la irrealidad real, y

¹⁶⁵ En “Entre monstruos acongojados y científicos macabros: El cine de terror mexicano en los años cincuenta y sesenta” (131).

también irreal, y el extremo: el simulacro de estas tres isotopías. Todo lo permite la posmodernidad. (278)

Finalmente, podemos concluir que en la obra de Ojeda, la pérdida de certezas y la inestabilidad generadas por espacios que deberían ser seguros, como la casa o el entorno familiar, provocan un choque similar al que el relato fantástico evoca.

Así, a partir de la presentación de los múltiples enfoques en torno a lo siniestro, consideramos relevante establecer estas reflexiones con el fin de seguir evaluando su aplicación a nuestro objeto de estudio. Lo anterior, al tomar en cuenta que la introducción de términos modernos al ámbito posmoderno nos resulta viable, ya que nos encontramos con un análisis del concepto que abre nuevas posibilidades para interpretar la literatura contemporánea, sin que esto implique necesariamente una contradicción temporal. En vista de lo anterior, finalmente podemos hablar de lo que denominamos como siniestro latinoamericano.

3.2.1 Lo siniestro latinoamericano

Para nosotros, la concepción de lo siniestro en el contexto latinoamericano dialoga con la tradición, adquiriendo nuevos matices al insertarse en un entorno marcado por la transgresión del orden cotidiano en relación con los efectos de la violencia¹⁶⁶. Pensamos entonces que lo siniestro latinoamericano presenta los efectos del miedo relacionado a la transgresión de lo cotidiano pues, ante el cambio en el curso de los acontecimientos, los personajes se sienten agredidos e impotentes frente a la manifestación de lo reprimido, y que además, no puede nombrarse puesto

¹⁶⁶ Respecto a los escritores de la literatura latinoamericana reciente Ignacio López-Calvo encuentra lo siguiente: “among the many topics one can read in their fiction, some of the most prominent ones are marginality, violence and crime, the effects neoliberalism as well as stories dealing with borders and migration (XXIV).

que no existe un objeto sobre el cual volcar ese miedo. Así también, las obras que conforman nuestro corpus de estudio cumplen con estas características e incorporan el mundo mítico y simbólico refiriendo a la tradición oral.

A partir de aquí destacamos que, más que concentrarnos en el inventario de temas que motivan lo siniestro nos enfocaremos en los modos de articular efectos derivados de la relación que se establece entre el miedo y el objeto sobre el cual volcarlo. Así, de acuerdo con nosotros, lo siniestro latinoamericano se configura con los siguientes rasgos:

1. Tiene por común denominador al yo, puesto que todo lo que parece siniestro depende del sujeto en el proceso de represión:

De acuerdo con Freud¹⁶⁷, es desde el yo que lo siniestro se produce en el vivenciar cuando, por ejemplo, los complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión, o cuando las convicciones primitivas superadas parecen reafirmarse, dando lugar a una multiplicidad de posibilidades para presentarse. En este sentido, tales manifestaciones se pueden observar en la experiencia de los personajes de los textos que analizamos. Siguiendo con las ideas de Freud, lo siniestro en la literatura se presenta de manera más compleja, ya que en este ámbito el yo no está limitado por las restricciones de la realidad, permitiendo que lo inquietante se manifieste de formas diversas:

La oposición entre reprimido y superado no puede transferirse a lo siniestro de la creación literaria sin modificarla profundamente, pues el reino de la fantasía tiene por premisa de validez que su contenido se sustraiga del

¹⁶⁷ En *Lo siniestro* (148).

examen de realidad. El resultado, que suena paradójico, es que muchas cosas que sí ocurrieron en la vida serían siniestras no lo son en la creación literaria y en esta existen muchas posibilidades de alcanzar efectos siniestros que están ausentes en la vida real. (Freud 248)

2. Presenta los efectos de la violencia en el límite entre realidad y ficción normalizando el elemento fantástico en el vivenciar:

Víctor Bravo¹⁶⁸ estableció que lo siniestro se da frecuentemente cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad, es decir, cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real. De esta manera, en nuestro análisis la ficción permite otras posibilidades para presentar la violencia cotidiana en ámbitos públicos y privados a través de elementos fantásticos, ya que:

La situación es diversa cuando el autor se sitúa en apariencia en el terreno de la realidad cotidiana. Entonces acepta todas las condiciones para la génesis del sentimiento ominoso válidas en el vivenciar, y todo cuanto en la vida provoca ese efecto lo produce asimismo en la creación literaria. Pero también en este caso puede el autor acrecentar y multiplicar lo siniestro mucho más allá de lo que es posible en el vivenciar, haciendo que ocurran cosas que no se experimentarían —o sólo muy raramente— en la realidad efectiva. (Bravo 249)

¹⁶⁸ En *La irrupción y el límite: Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción* (36).

3. Muestra la alteridad a partir de elementos propios y ajenos, únicos y diversos de cada contexto en el continente latinoamericano.

De acuerdo con Gianni Vattimo¹⁶⁹, el encuentro con otras posibilidades de existencia se manifiesta como una liberación, en la que las alteridades toman la palabra y se presentan de una forma que les permite ser reconocidas. Este acto, según Vattimo, nos muestra que el ser no siempre coincide con lo estable o fijo, sino que se despliega de formas diversas. En este sentido, los textos que analizamos presentan esa alteridad, mostrando elementos de cada contexto específico del continente.

No obstante, para ejemplificar algunas de nuestras determinaciones retomamos la novela de *Nefando*, ya que sabemos que se trata de una experiencia infantil que retorna en la forma de un videojuego, pero también podemos identificar otros dos motivos siniestros que atraviesan la obra, siendo uno de los más predominantes, tal como sucede en “Cabeza voladora”, la idea del doble.

De entrada consideramos que en la narrativa de Mónica Ojeda el doble se presenta de maneras diferentes en tres momentos significativos, siendo el primero cuando Cuco, tras conversar con Irene Terán en una habitación, descubre con inquietud que en realidad quien estaba con él era Emilio, el hermano de Irene. Este desconcertante cambio de identidades en medio de la oscuridad le provoca un profundo temor, ya que, aunque ambos hermanos intentan calmarlo, Cuco no logra comprender cómo fue incapaz de distinguir entre las voces o siluetas de Irene y Emilio, como se lee en la siguiente cita:

¹⁶⁹ En *El fin de la modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (30).

Me quedé mal durante varios minutos, claro, y los hermanos intentaron tranquilizarme y lo consiguieron con mucho esfuerzo. Al parecer, cuando yo salí con Irene a la sala porque la luz se había ido, ella se separó de mí y quien entró conmigo a la habitación fue su hermano... pero el que yo no me hubiese dado cuenta del cambio, que no hubiese, durante todo ese tiempo, encontrado distinta la voz de Emilio de la de Irene, voces que, además, en cuanto me di cuenta de todo volvieron a parecerme claramente diferentes; que a pesar de la oscuridad no hubiera notado las evidentes diferencias entre la silueta de un hombre y una mujer. (Ojeda 194-195)

El segundo momento que vinculamos con la idea del doble aparece en la escritura de Iván Herrera, quien se identifica con las divinidades mexicas, como Quetzalcóatl o Tezcatlipoca, figuras comunes en distintas civilizaciones mesoamericanas. Iván se proyecta como una deidad, creando así un “doble” que trasciende su identidad humana y lo vincula con un plano en el que habitan estas entidades ancestrales.

No obstante, la alusión al doble también es perceptible en la novela de *Mandíbula*, pues en primera instancia, luego de la muerte de su madre, Miss Clara busca imitar su apariencia hasta convertirse en ella, como se observa en la siguiente cita:

Clara había aprendido que, por alguna razón del todo incomprendible para ella, los demás encontraban obscena la imitación que hacía de la apariencia física de su madre, como si en su mimesis amorosa hubiese algo abyecto que obligara a los demás a encoger sus rostros y a dedicarle miradas de desconfianza —algunas

veces notó, por parte de los pocos familiares vivos que le quedaban... un abierto desprecio a causa de la incomodidad que sentían cuando ella no solo fingía ser su madre, sino que llegaba a serlo... Todo esto irritaba a Elena Valverde, quien lloraba, gritaba y se halaba de los cabellos, pero nunca se atrevió a hablar con su hija del tema; nunca le preguntó “¿Por qué eres mi siniestra?”, ni le confesó que estaba asustada de verse en otra como un reflejo dañado o un *doppelgänger* a punto de desaparecer para que su doble existiera. (35-36)

Asimismo, Fernanda y Anne, personajes también de *Mandíbula*, ven su amistad transformada cuando se percatan de que son parecidas hasta el punto de considerarse una sola persona: “Nos duchábamos juntas, pero como amigas, claro, y eso se sentía bien porque era como verse en un espejo.” (143)¹⁷⁰

En última instancia, pensamos que el tercer momento relacionado con el doble acontece en el videojuego de *Nefando* donde la mujer dormida que ahí aparece, y a la cual ya hemos referido previamente, se desdobra y adopta la identidad de Carmilla, el personaje de la novela

¹⁷⁰ Sucede de manera similar con las gemelas de “Slasher” cuando Bárbara describe a su hermana así: “Su ñaña era esa clase de doble: la peor, la noche... La gemela malvada... La doble de los maleficios.” (60-65)

homónima de Sheridan Le Fanu¹⁷¹. Un tema fundamental tanto en *Carmilla* como *Nefando* es la inquietud provocada por lo oculto, lo que escapa a la mirada. En ambos casos, la necesidad de develar lo desconocido parece ofrecer una ilusoria sensación de control, como si observar permitiera dominar aquello que produce inquietud. Así, en *Carmilla*¹⁷², el personaje principal desaparece misteriosamente de su habitación, desconcertando a quienes intentan comprender cómo logra salir de un lugar cerrado. Del mismo modo, en el videojuego de *Nefando*, la mujer dormida desaparece sin explicación de la mirada de los jugadores que observan, intensificando el miedo. Lo anterior finalmente desemboca en la muerte violenta de la mujer que va a ser presentada en distintas versiones, de acuerdo con jugadores que describen su experiencia de diferentes maneras.

Recordamos aquí las determinaciones de Sánchez-Verdejo quien respecto al personaje femenino se pregunta: “¿Por qué ha existido un interés artístico tan extenso en los cuerpos femeninos muertos?... ¿Por qué los cadáveres femeninos han sido representados tan insistentemente como elementos definitivos de la estética?” (29). Para responder, citaremos a Elisabeth Bronfen quien argumentó que la mortalidad se reflejó en la estética debido a la

¹⁷¹ La historia se centra en una joven llamada Laura, que vive en un castillo aislado con su padre en la región de Estiria. Sin embargo su vida cambia cuando conocen a una joven llamada Carmilla, quien se une a la familia después de sufrir un accidente. A medida que Carmilla habita en el castillo, Laura comienza a experimentar sueños perturbadores y una inexplicable pérdida de energía. Gradualmente, se revela que Carmilla es un vampiro que se alimenta de Laura, y su presencia trae consigo una serie de eventos sobrenaturales y siniestros. La novela destaca por ser una de las primeras obras en el género de vampiros que incluso precede a *Drácula* de Bram Stoker. Finalmente el clímax de la historia llega cuando los verdaderos motivos de Carmilla son descubiertos, y se organiza una búsqueda para poner fin al reinado de terror que fundó en la vida de Laura.

¹⁷² Encontramos otra referencia a la novela cuando en *Mandibula* se le compara con Annelise: “Parece una vampira; una Carmilla del siglo XXI” (Ojeda 191).

convergencia de dos represiones: la de la muerte y la de lo maternal. Es el psicoanálisis el que evoca a la muerte como el inevitable opuesto del cuerpo de la madre que da vida. Además, Romano Hurtado señala: “En la literatura gótica, lo erótico, por ejemplo, es uno de los motivos que se repite como origen de lo perverso y lo ominoso. Lo femenino representa ese origen y supone la tentación y caída de otros personajes; la mujer se caracteriza lasciva, incluso vinculada con lo demoníaco” (14). Asimismo, estas representaciones, en su mayoría, retrataban la feminidad a partir de elementos como la palidez y las perturbaciones mentales.

Pero retomando nuestras reflexiones en torno a lo siniestro, también encontramos una conexión entre la infancia y el retorno de lo reprimido pues tanto en *Carmilla*, como en *Nefando*, el personaje principal experimenta una suerte de regresión a la infancia, evocando ese momento de la vida en el cual se experimentan miedos y eventos inexplicables que se manifiestan. Así, la protagonista de *Carmilla* recuerda un sueño infantil en el que una mujer la atacaba y revive con horror ese momento al observar el rostro de la vampira que, sorprendentemente, coincide con el rostro que había visto en sus pesadillas infantiles¹⁷³.

De igual manera, en los textos de Mónica Ojeda que aquí analizamos, los deseos¹⁷⁴ se presentan siguiendo los criterios de la teoría freudiana en torno a lo siniestro, pues una vez que se manifiestan lo hacen desde un carácter oculto y prohibido. No obstante conforme avanza la

¹⁷³ Este motivo también nos recuerda a “El hombre de arena” de Hoffmann, donde el protagonista reconoce en su adultez a una figura temida en su infancia. En ambas historias, lo siniestro surge en la adultez como una confrontación inevitable con el pasado infantil que persiste.

¹⁷⁴ En palabras de la escritora en *Nefando*, por ejemplo, se busca hablar sobre el daño que se genera a partir de cómo otros son capaces de desear y de imponer su deseo por encima de otros cuerpos y a veces destruir esos cuerpos con tal de cumplir ese deseo.

narración estos se revelan, manifestándose en situaciones perturbadoras siguiendo los criterios tradicionales de lo siniestro. De este modo, lo oculto se convierte en lo que se revela, generando inquietudes que alteran las experiencias de los personajes, como es posible observar en la siguiente cita de *Mandíbula*:

Aquí tenemos que ser otras personas, es decir, las que somos en verdad... Por eso, cuando Annelise dijo lo que dijo, además de excitarse, el grupo se sintió aliviado, liberado de la carga de verbalizar lo que pensaba cada una de sus cabezas, incluso Ximena, quien pareció anticipar y desear lo que ocurriría, y quien tuvo que enfrentar el primer reto real —el que hizo que todo comenzara— con admirable estoicismo... Esa tarde todas fueron ellas mismas y ninguna sintió vergüenza.
(22-26)

Recordamos también que la protagonista de “Cabeza voladora” experimenta incomodidad al pensar en su vecina de la siguiente manera:

También recordó aquella vez en que se masturbó imaginando a Guadalupe poniéndose los patines, mucho antes de su asesinato, cuando la hija del doctor tenía quince y ella veintiséis. Al terminar se sintió sucia por haber fantaseado con una menor, pero intentó disculparse a sí misma diciéndose que existía una brecha entre los deseos y la realidad, una brecha líquida y cambiante que la salvaba todos los días de ser quien era. (40)

Así, de entrada podemos establecer que nosotros encontramos una constante: el miedo que experimentan algunos personajes ante la manifestación del deseo, enfocado principalmente en dos vertientes: el deseo de sentir dolor¹⁷⁵ y el deseo de mostrar la violencia¹⁷⁶.

Por lo anterior, para abordar el tema del deseo, consideramos pertinente una reflexión del psicoanalista Luciano Lutereau, quien al analizar la novela *Nuestra parte de noche* de Mariana Enríquez plantea que el deseo se presenta de manera constante como una fuerza mortífera, lo cual resulta impactante en una época como la nuestra, que tiende a ensalzar el deseo. Para él, vivimos en un tiempo en el que se glorifica el deseo, tratándolo como algo inherentemente positivo, una fuerza que nos guía hacia el bienestar. Sin embargo, Lutereau subraya su carácter ambivalente, recordándonos su profundidad, su oscuridad y su capacidad para consumirnos. El deseo, señala, no es sólo una fuerza luminosa; también lleva consigo un peso, una intensidad que puede arder y dejarnos marcados, pues a menudo es algo que nos llega del exterior y, al mismo tiempo, viene desde adentro. De esta manera, en “Slasher”, por ejemplo, Bárbara desea dañar a su propia hermana, como lo demuestra la siguiente cita:

«Yo quiero enseñarte lo que es gritar», le confesó Bárbara a su hermana luego de decirle que fantaseaba con cortarle la lengua... «Una sordomuda no debería tener

¹⁷⁵ Frente al miedo que provoca la manifestación de este deseo en otros personajes como, por ejemplo, Cuco Martínez, en *Nefando*, se plantea la siguiente reflexión: “Porque muy pocas personas en este mundo desean, aunque sea una vez en la vida, reducirse a su mínima expresión, esa a la que caemos a través del dolor físico, de la revelación última de nuestra fragilidad, de lo fácil que nos descomponemos, de lo inestables y mutables que somos.”(165)

¹⁷⁶ En *Mandíbula* leemos: “Ya sé que la violencia no soluciona los problemas y bla, bla, bla, pero puede llegar a hacernos sentir bien cuando lo necesitamos. Solo estoy siendo sincera.” (137)

ni orejas ni lengua»... «Yo quiero enseñarte el verdadero tamaño de un grito». También le contó que a veces, sobre todo en las madrugadas, quería cortarle la lengua. Que se lo imaginaba. Que lo encontraba excitante. (60 - 64)¹⁷⁷

No obstante, el deseo de sentir dolor¹⁷⁸ es el primero que encontramos manifestado en los tres libros que conforman nuestro objeto de estudio, lo que contrasta con esa búsqueda por evitarlo que aprovecharon los discursos religiosos en Occidente, tal como explica Gonzalbo Aizpuru:

Al ser el dolor una experiencia que comparten todos los seres humanos, la intención de la Iglesia era hacer comprensible su idea sobre el miedo, se buscaba que la gente recordara uno de sus peores dolores y lo relacionara con los que sufriría en el infierno. Es por esto que en las descripciones eclesiásticas sobre el infierno abundan escenas sobre el sufrimiento del cuerpo, ya que de esta manera se tendía una línea entre la vida presente del fiel y su posible destino después de la muerte. (193)

En *Mandíbula*, Fernanda y sus mejores amigas se someten a castigos físicos¹⁷⁹, no obstante y como se observa en la siguiente cita, parecen desear el dolor: “Por eso Natalia, Fiorella, Analía y Ximena preferían lanzarse por las escaleras. Bailar junto a las serpientes. Besar cadáveres de

¹⁷⁷ Las comillas son de la autora.

¹⁷⁸ En *Nefando* se habla sobre esto como: “Tu deseo de daño.” (151)

¹⁷⁹ Recordamos que el grupo de mejores amigas de “Soroche” también desarrolla una dinámica plagada de violencia: “A lo que voy es que es normal que un día sí, un día no, uno sienta ganas de matar a alguien que quiere. Yo me he enfadado tanto en determinados momentos que le hubiera escupido a Karina en la cara. ¿Te imaginas? Ella que siempre mira a los demás como si estuviera por encima. Sí, un buen escupitajo en medio de su enorme nariz de escritora, pues. ¿Y a la Vivi? Una vez fantaseé con que le rompía los implantes.” (81)

iguanas. Golpearse con fuerza allí en donde la ropa no le dejaba ver a nadie los hematomas. Soportar el dolor. Ganarle el juego al dolor” (Ojeda 179).

Por su parte, Kiki Ortega, una de las protagonistas de la novela *Nefando*, plantea la idea de que todo Occidente y también Sudamérica, es parte de la cultura BDSM¹⁸⁰, pues la visión del dolor y la incomodidad se transforma en algo deseable desde el punto de vista erótico¹⁸¹, ya que produce un placer visual equiparable al espiritual. Lo anterior queda evidenciado a partir de las imágenes sacras del catolicismo, que considera cargadas de violencia. Lo anterior parece ser coincidente con las ideas básicas de las prácticas BDSM, tal como explica Victoria Ríos:

Más adelante se puede apreciar cómo, más allá de las posturas teóricas, las prácticas BDSM pueden ser vivenciadas como una subcultura; se trata de una comunidad que se rige bajo ciertas normas y costumbres; utilizan diversos tipos de parafernalias y métodos particulares para relacionarse sexualmente. Estas prácticas conllevan un proceso paso a paso que puede tener infinitas variaciones y posibilidades. A su vez, estas prácticas suponen la vivencia del dolor como algo placentero, entendido por cada practicante como algo totalmente subjetivo a pesar de la fisiología. (168)

¹⁸⁰ Por sus siglas: Bondage, Disciplina y Dominación; Sumisión y Sadismo; y Masoquismo: enfocado a una tendencia de cuerpos torturados sintiendo placer.

¹⁸¹ En *Mandíbula* Annelise le pide a Fernanda, su mejor amiga, que la muerda, ya que experimenta placer. Lo anterior se explica en la novela de la siguiente manera: “Hay algo que une al placer con el dolor y el miedo, ¿no lo cree? No sé exactamente de qué se trata, pero tiene que ver con el agujero que se hincha en nuestro estómago cuando estamos a punto de caer.” (227)

De esta manera, en el videojuego de la novela *Nefando*, Kiki también pudo observar algunos videos de personas autolacerándose y automutilándose, así como imágenes de santos místicos. Esto último se relaciona con sus ideas ya que para ella, las imágenes sacras muestran amor, tortura, dolor y muerte. Lo anterior nos remite al *Diccionario de símbolos* de Cirlot en el que la meta del amor verdadero se relaciona con términos como destrucción, separación y aniquilación. Lo que a su vez nos remite a *Mandíbula* en donde podemos leer: “El amor empieza con una mordida y un dejarse morder, decía Annelise. Al final, el bebé se comería a su madre porque así era el amor” (94). Es por todo esto que podemos decir que las novelas *Mandíbula* y *Nefando* proponen su propia simbología del amor¹⁸². En el caso de la segunda, por ejemplo, amar el dolor y sentirlo en carne propia puede llevar a una purificación espiritual. Lo anterior se ejemplifica con la visión de Kiki, para quien la mujer dormida que aparece en el videojuego de *Nefando* se encuentra, mejor dicho, en un momento distendido de éxtasis.

Así también, nos enfrentamos con la idea de que, aunque en el universo de los tres textos analizados el dolor parece carecer de un lenguaje propio¹⁸³, persiste el deseo de decirlo y de explicarlo. Es como si, a través de esta sintaxis pudiéramos encontrarnos con la experiencia del dolor, aunque este permanezca inefable. Y es a través de la escritura de Mónica Ojeda que podemos advertir el miedo ante el deseo de sentir el dolor, pero también de mostrar la violencia.

¹⁸² Pensamos asimismo en el cuento “Slasher” donde se manifiesta lo siguiente: “Brazos, cabezas, piernas brotaron del humo azul como miembros independientes, liberados y oscilantes. Bárbara miró las partes de su público y pensó en que el amor lo unificaba todo y que era eso lo que pedían ellas: estar juntas en el sonido de los rasguños que la madre se hacía a sí misma... Quería comunicarse con su igual, que el amor las juntara en el miedo y en el espectáculo de los ruidos de la noche de la madre.” (72-73)

¹⁸³ En *Nefando* podemos leer: “Sólo el dolor era capaz de construir un discurso del cuerpo-no-tuyo... Pero el dolor era intransferible e inexpresable para el lenguaje.” (Ojeda 30)

A modo de ejemplo, en *Mandibula* Fernanda y Annelise comparten en sus redes sociales fotografías de las heridas que ambas se provocaban, como se observa en el siguiente fragmento:

A Fernanda no le disgustaba complacer los deseos de su *best-friend-4ever-nunca-cambies-bebé*, pero tampoco sentía aquello que veía anidado en el rostro de Annelise cuando se contorneaba en la cama y le pedía que apretara más fuerte. “Tienes el cuello como una medusa”, le decía acariciando la geografía líquida de venas y arterias a través de su piel de Blancanieves... De vez en cuando quedaban pequeños hematomas que las dos fotografiaban y subían a sus cuentas privadas de Instagram. “Este es verde. Este es morado. Este es azul”. 288 likes. 375 likes. 431 likes. (Ojeda 79)¹⁸⁴

Algo similar acontece en el cuento “Cabeza voladora”, como puede observarse a continuación:

Poco después se filtraron fotografías de los Gutiérrez en redes sociales. Nadie supo quién o quiénes lo hicieron, pero la gente las compartió de forma masiva y a ella le pareció horrible la exposición de la vida de alguien que ya no podía defenderse; el modo en el que bajo el *hashtag* #justiciaparalupe los demás retuiteaban imágenes privadas, mensajes personales que la hija del doctor le había enviado a sus amigos, información sobre sus gustos y *hobbies*... Las personas querían conocer lo que un padre era capaz de hacerle a su hija, no por indignación

¹⁸⁴ En “Sangre coagulada” se dice: “Son bonitos los chichones: los hematomas los cardenales los moretones.” (19)

sino por curiosidad. Sentían placer irrumpiendo en el mundo íntimo de una chica muerta. (35)

Por otro lado, en *Nefando* Cuco Martínez confirma a través de los comentarios de los jugadores, que los videos incorporados al videojuego por petición de los hermanos Terán, en los que se les observa siendo abusados sexualmente por su padre, llevaban años circulando en la deepweb. Así, se encuentra frente a un dilema respecto a lo que los hermanos decidieron hacer con las evidencias de la violencia. Para él, lo anterior sólo es posible entenderlo porque los hermanos vivían en un mundo “en el que poco importan los estándares normativos... veían el perdón y la justicia desde la contradicción y la imposibilidad y por eso vivían fuera de ese circuito y asumían lo que les había pasado de otra manera” (Ojeda 145).

Así, ante la decisión de los hermanos de mostrar los videos de sus violaciones a los usuarios del videojuego, se generan diversas opiniones entre los habitantes del departamento donde vivían. Al respecto Kiki Ortega menciona: “pero ahora resultaba que era un delito usar la mugre del mundo para colocarla fuera de las alcantarillas y resignificarla. No lo entiendo... los Terán no filmaron esos videos. Ellos no violaron ni dañaron a nadie. A los que me interrogaron yo les dije: ¿Y qué? ¿Ahora van a criminalizar a las víctimas?”(155). Por su parte, Iván Herrera establece la siguiente reflexión:

No sentían pena de sí mismos. Ninguno de los tres era de esa clase de güeyes lastimeros. Hablaban del cabrón de su viejo de la misma manera que yo te hablaría ahora del mío. Si te digo la verdad, creo que no les parecía tan grave lo que su viejo les hizo. Quiero decir que no se lo tomaban como si fuera el fin del

mundo. Tampoco les daba vergüenza contarle a quien quisiera escucharlos o estuviera dispuesto a hacerlo. Y no es que se lo contaran a cualquiera, pero me lo contaron a mí y yo nunca fui amigo suyo: sólo vivíamos juntos. Quizás aceptaron su pasado porque al final les trajo cosas buenas. Su relación, por ejemplo. (127)

Nosotros pensamos que el videojuego funciona también como una resignificación del abuso: cada usuario que lo juega le otorga un sentido único y personal, según su propia experiencia. Esto queda demostrado en las crónicas del juego de los usuarios denominados A, B y C y en los foros de opinión que aparecen a modo de transcripción en la novela. De esta manera podemos leer: “Estos son los versos de la historia A de Nefando, dijo Irene, y también dijo: estos son los versos de la historia B, españirri, y estos son los de la C” (158). Al ir a las experiencias mencionadas, nos parece que, tal como sucede en la novela con el relato del abuso sexual, las tres forman parte de una sola historia: son tres perspectivas de un mismo acto vividas por tres personajes, quienes lo plasman y lo narran de manera distinta, como lo hacen los hermanos Terán: Irene, Emilio y Cecilia. Cada uno interpreta y expresa el suceso desde su propia visión de la violencia que se ejerce durante el abuso. Tal como Irene Terán le dijo a Cuco Martínez, mientras conversaban sobre el proyecto del videojuego: “Nefando es igual a toda escritura: un catalejo.” (160)

Siguiendo con nuestras determinaciones, el segundo motivo siniestro que encontramos en la novela corresponde, como ya mencionamos, a la construcción de imágenes que aluden a amputaciones o lesiones de órganos íntimos a través de imágenes de despedazamientos. Lo anterior queda evidenciado a través del deseo de Iván, uno de los personajes de *Nefando*, de

arrancarse el pene, tal como se observa en la siguiente cita: “ya era hora de cortar el miembro equivocado. La idea llevaba años comiéndote la cabeza.” (Ojeda 150). Pareciera que este deseo de automutilación se logra hacia el final de la novela, no obstante, como se muestra en el fragmento anterior, la idea fue una constante también en su desdoblamiento al configurarse como una deidad prehispánica: “El cielo es un cíclope y el sol era su ojo, pensaste cuando Tezcatlipoca te arrancó el pene de un solo mordisco y lo escupió al río. Mientras la sangre invadía el agua de rojo y la purificaba, tú sonreías: ahora eras sólo plumas, ahora podías volar. Y entonces el sueño se acababa, siempre. (Ojeda 14)

Asimismo, en el videojuego de la misma novela podemos observar mutilaciones a través del testimonio de los usuarios:

Usuario [A]

Hace cuatro horas que la habitación se inundó. Los objetos flotan. El cuaderno se ha abierto y puedo leer cuatro preguntas: “¿Tú quieres el pelo?” “¿Tú quieres las uñas?” “¿Tú quieres la piel?” “¿Tú quieres el sexo?”. Esta vez, no sé por qué, hago clic sobre la última pregunta. En el cuerpo de la dormida, en la cama y en las paredes, se proyecta el video de un hombre cercenándose el pene. Me obligo a verlo. Tengo que verlo todo. Ese es mi papel aquí. Ese es mi único deber. (82)

Lo anterior nos remite al pensamiento de Alberto Ortiz quien pareciera coincidir en que estos recursos también se utilizan al hablar del personaje maligno:

Y es que la desnudez del diablo parece no ser suficiente para hacer girar el engranaje de su dominio erótico, al imagen del diablo se ha elevado al extremo no únicamente por medio de las fantásticas versiones de su cuerpo, sino especialmente por las características del falo. Efectivamente el pene ubica el centro simbólico del personaje y su desequilibrio con la realidad completa. La atracción repulsiva que se supone debería derivarse de sus exageradas proporciones: la bifurcación del glande, hasta constituir dos miembros en lugar de uno, la piel escamosa y retráctil para ocasionar mayor tormento en el coito, la emanación gélida de su erección y la ausencia de esperma (44).

Hablar del personaje maligno nos sirve como un preámbulo para postular otra de las ideas que identificamos como una constante en la narrativa de Mónica Ojeda: la figura del monstruo devorador. Así pues, para nosotros el monstruo es concebido aquí como una manifestación que, tal como se plantea en la noción de lo siniestro, emerge durante la infancia y retorna, pues este monstruo no proviene solamente de lo familiar, sino que también se configura a partir de un miedo primario y a través de una emoción arraigada en los primeros años, cuando las experiencias se viven con una intensidad que deja marcas que parecieran ser permanentes. En este sentido, para nosotros el monstruo devorador encarna esos temores primigenios que, aunque aparentemente están superados, resurgen en el presente como ecos de lo conocido.

3.3 El monstruo devorador

En las obras de Mónica Ojeda que analizamos es posible identificar la construcción de un personaje al que se le asignan una serie de características que lo conforman como una figura

maligna¹⁸⁵. Todo lo anterior haciendo uso de un procedimiento que Alberto Ortiz advierte también en otras obras literarias. Así pues:

El procedimiento de la dilucidación narrativa del mal en el texto en general funciona así: primero el personaje humano malvado se apropia de la verdad y la separa de sus relatividades, es decir, la convierte en una representación corporal maniquea, a partir del oscurecimiento extrapolado entre bien y mal, la presencia del mal se muestra simbólicamente a través de los eventos narrados y la personificación humana, esto como parte de una identidad que pretende ser real, luego el mal se refleja por la condición humana del personaje e incluso atestigua la imposibilidad de pureza y aislamiento constante (Ortiz 124).

Por lo tanto, el personaje maligno adquiere su forma dentro de estos criterios adoptando características que lo convierten en una encarnación del mal, las cuales suelen estar asociadas con lo monstruoso¹⁸⁶. De acuerdo con Noël Carroll:

Los relatos de terror, en un significativo número de casos, son dramas de la prueba de la existencia del monstruo y de la revelación (en general gradual) de su origen, identidad, propósitos y poderes. Asimismo, los monstruos son obviamente

¹⁸⁵ De acuerdo con Alberto Ortiz: “Se reconoce que la personificación del mal constituye un tópico constante en la historia de la literatura occidental; tiene, por supuesto, su origen en la tradición discursiva erudita contra la magia y todo tipo de superstición, en los tratados especializados referidos a demonología y en las leyendas populares que recrean y glosan tales fenómenos del imaginario colectivo... también discute el tópico de la maldad humana, los contactos con lo sobrenatural y su peso narrativo desde obras específicas.” (12-13)

¹⁸⁶ Tal como estableció Adriano Messias citando a José Paulo Fiks: “El monstruo le da voz al mal” (7).

un vehículo para generar curiosidad y para sostener el drama de la prueba, porque los monstruos son (físicamente, aunque en general no lógicamente) seres imposibles. Despiertan interés y atención por ser supuestamente inexplicables o muy inusuales en relación con nuestras categorías culturales vigentes, con lo que inducen el deseo de saber acerca de ellos y de conocerlos. Y como también están fuera de las definiciones prevalecientes (justificadas) de lo que hay, comprensiblemente fomentan la necesidad de una prueba (o la ficción de una prueba) frente al escepticismo. Los monstruos son, pues, objetos naturales de la curiosidad y apoyan directamente las energías del raciocinio que la trama argumental pone en ellos. (176)¹⁸⁷

Por su parte, Noël Carroll plantea lo que denomina “metonimia terrorífica” (55) como una estrategia recurrente en la creación de monstruos, donde se magnifica la presencia de seres ya considerados impuros o repugnantes dentro de la cultura. Este mecanismo no se limita a describir criaturas con características monstruosas evidentes, sino que, en muchos casos, estas entidades son invisibles o indescriptibles en términos convencionales. En su lugar, se rodean de objetos asociados con el asco o el miedo, como partes del cuerpo, insectos o esqueletos, que sirven para enfatizar su naturaleza impura y repulsiva. Así, la criatura de terror se convierte en una amalgama de peligro y aversión, representando una serie de elementos que amplifican esos atributos de manera simbólica.

¹⁸⁷ Los paréntesis son del autor.

A modo de ejemplo, pensamos en el cuento “El mundo de arriba y el mundo de abajo”, puesto que, una vez que la hija del protagonista retorna de la muerte, su cuerpo es descrito de la siguiente manera:

«Mijita, ¿qué es eso que ves al interior de ti?», le pregunto en voz muy baja. Su mandíbula se abre y un hilo de saliva maloliente cae sobre la mesa... De su boca abierta caen cinco dientes que rebotan como dados sobre el suelo. «Este es tu destino», me dice el viento. Su saliva es un río helado que no tiene peces... La piel de mi hija tiene el color turbio de las cenizas. No es la piel que amo. No es la piel que beso en sueños y recuerdo como un campo amarillo de mariposas (113)¹⁸⁸.

Al respecto, citamos las palabras de Jorge Fernández Gonzalo quien menciona: “El asco ofrece esa ruptura con el orden y lo esperable, muestra lo que no debe ser mostrado, los líquidos sin contener del cuerpo, las exhalaciones internas, la carroña de un cuerpo que ya no es lo que fue, sino una pantomima siniestra que se ve abocada al tiempo y a la degradación.” (25)

Asimismo, recordamos los conceptos establecidos por Miguel Carrera Garrido¹⁸⁹ quien estableció que el monstruo tiene que responder a los principios que rigen el género, es decir, ser amenazador psicológica, moral o socialmente. Por ello en *Nefando*, por ejemplo, es posible leer

¹⁸⁸ Las comillas son de la autora.

¹⁸⁹ En “Fantástico y terror: teoría y práctica de dos categorías ficcionales en el ámbito hispánico” (12).

diálogos en los que se describe al padre de los Terán como un monstruo¹⁹⁰, aún a pesar de ser un humano¹⁹¹ que no cumple con otros atributos tradicionales, tales como la sobrenaturalidad, la fealdad, deformidad u otros rasgos físicos tradicionalmente asociados al monstruo.

Así, destacamos las particularidades del monstruo que nos permiten hablar de aquellos que pueden presentarse en nuestro corpus de estudio, ya que citando a Gérard Lenne “sucede... que ciertas figuras puntales... carecen de horriblas anomalías; son otras las taras que nos hacen estremecer [pues] el sentido profundo de la monstruosidad remite a un solo principio: el monstruo es aquel que infringe las leyes de la normalidad” (8). Lo anterior parece coincidir con las ideas de Stephen King, para quien el monstruo, específicamente terrorífico, lo es sobre todo, por lo que hace, más que por lo que es; también por lo que representa, en cuanto arquetipo y dentro de la historia¹⁹². Carrero Garrido lo explica destacando asimismo que cuanto más cruel, violento y poderoso sintamos al sujeto amenazante más agudo será el sentimiento de lo terrorífico.

¹⁹⁰ En *Nefando* leemos: “¿Crees que querían denunciar a su padre?/ -No, ellos no estaban interesados en castigarlo. Lo usaban. Le pedían pasta y ese monstruo se las daba sin ninguna pega porque sabía muy bien lo que les había hecho y sabía que, si ellos querían, podían meterlo a la cárcel.” (Ojeda 145)

¹⁹¹ En *Nefando* leemos: “Pues nada, tío, que ellos no fueron víctimas de una monstruosidad, sino de una humanidad; una humanidad abyecta que todos padecemos en nuestra carne y mente, con variaciones, claro, pero al final estamos conectados por esa misma naturaleza oscura, caótica, de carácter mítico, y lo paradójico es que ese nexo nos devuelve al mismo lugar de siempre: la incertidumbre.” (Ojeda 196)

¹⁹² Como señala Duvignaud: “unos monstruos traspasan las normas de la naturaleza (los aspectos físicos), otros las normas sociales y psicológicas, pero ambos se juntan, en el campo del significado, en la medida que, normalmente, lo físico simboliza y materializa lo moral” (18).

En este caso establecemos que los monstruos en la obra de Mónica Ojeda representan una encarnación del "otro", una figura que encarna lo amenazante, lo oculto y prohibido en la sociedad, y que, en el plano psicológico, se conecta tanto con los miedos como con los deseos no asumidos. Esta concepción del monstruo se complementa con la idea propuesta por Juan Díaz Olmedo, quien sugiere que el monstruo actúa como un espejo de lo que negamos ser. Sus características, según él, reflejan aquellos aspectos que rechazamos poseer o de los que nos avergonzamos. Así, en la obra de Ojeda, los monstruos representan aquello que sus personajes eligen reprimir.⁽²⁴⁾¹⁹³. Para ejemplificar lo anterior pensamos en *Mandíbula*, en específico en el momento en el que Miss Clara recuerda con perturbación el beso que le dio a su madre:

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—. Todo eso recordó en el patio de recreo: que los dientes de su madre sabían a choclo y que no pudo contárselo porque Elena la sacó de la habitación, sin dejarle hablar, igual que a un monstruo al que había que enseñarle a ser una hija. (172)

Es de esta manera que aquello que era terrible “se ha convertido en algo conocido, familiar, íntimo” (Cesarotto 9). Así, en las obras que analizamos podemos identificar la forma del monstruo materializada no desde los conceptos clásicos que obedecen a particularidades físicas,

¹⁹³ En *Nefando* leemos: “te viste como lo que eras: un monstruo múltiple, vaciado de identidad” (Ojeda 151).

sino al actuar que resulta amenazante. Esto nos permite a su vez reflexionar en torno al monstruo en un acto que se manifiesta de manera constante en Ojeda: el de devorar.

Como mencionamos en el primer capítulo, los monstruos pueden evocar el miedo a ser devorado, reviviendo temores infantiles¹⁹⁴ arraigados. En este sentido, la explicación de Juan González Mesa resulta pertinente: “Por elemental que suene, en tal dinámica se basa el grueso de ficciones de horror. Antes que lecturas más densas y adultas, lo primero que pretenden es hacernos sentir inermes como cuando éramos niños” (264). Así, para nosotros, este concepto de una deidad devoradora, más allá de la referencia antropológica, se conecta directamente con los miedos infantiles. Lutereau explica esto último al establecer que, al dejar de ser alimentados por el pecho materno, los niños atraviesan una fase de miedos comunes, comenzando con el temor a la oscuridad, luego al monstruo, y finalmente, a figuras más concretas como los ladrones. Sin embargo, el miedo primordial de la infancia, según Lutereau, es el temor a ser devorados, a ser “comidos”, que se puede ver como la forma más primitiva del miedo¹⁹⁵.

En lo cuentos “Slasher” y “Terremoto” es posible encontrar referencias a este acto, como se aprecia en las siguientes citas: “Sus experimentos sonoros tenían nombre: 1. Me comí la mano de mi madre 01:55... Comerse la mano materna. Lamerle, a cambio, el muñón seco” (64- 70);

¹⁹⁴ En *Mandíbula* leemos: “La infancia termina con la creación de un monstruo que se arrastra por las noches: un cuerpo desagradable que no puede ser educado. La pubertad nos hace hombres y mujeres lobo, o hiena, o reptil y, cuando hay luna llena, vemos cómo nos perdemos a nosotros mismos (sea lo que sea que seamos).” (218)

¹⁹⁵ Recordamos aquí el pensamiento de Marina Warner quien en su estudio de la figura del bogey man, versión anglosajona del Coco mediterráneo, escribió: “El apetito caracteriza al Coco, y muchos otros mitos exploran obsesivamente un miedo hondo y constante: que algo en la oscuridad quiere engullirte”. (82)

“Se tragaron a los niños y a los ancianos eructando un vaho polvoriento... «Es mejor ser alimento para cóndores que vivir dentro de esta abominación». Su interior cavó mi tumba parecida a un incendio bajo el agua.” (96-98)¹⁹⁶

Así también en la novela *Mandibula*, por ejemplo, Fernanda reflexiona sobre la mordida en relación con el acto de devorar:

Pienso que todos han querido morder a alguien en algún momento de sus vidas... A veces las señoras, cuando ven a un bebé, le dicen “Te como, te como”, y también las parejas se dicen “¡Te quiero comer!”... Todos jugamos a morder porque es muuuy instintivo. ¿Y nosotros qué somos? ¡Animales! Así que lo de morder o sentir que te quieres comer a personas que quieres es más normal de lo que parece. Todos sentimos ese deseo... Lo que pasa es que la mayoría de las personas no llegan a morder de verdad porque no quieren lastimar a nadie y porque tienen miedo de verse como animales. (Ojeda 249)

No obstante, el miedo a ser devorado no es exclusivo de la infancia ya que se ha manifestado desde la Edad Media¹⁹⁷. Un ejemplo lo encontramos en las reflexiones de Gonzalbo Aizpuru¹⁹⁸ quien menciona a Dante, ya que en su obra las distintas formas en que los pecadores se apartaron del camino de Dios correspondían con las torturas que sufrían: los iracundos, por ejemplo, se

¹⁹⁶ Las comillas son de la autora.

¹⁹⁷ Ejemplos de esto también se observaron en las imágenes presentadas en el primer capítulo.

¹⁹⁸ En *Una historia de los usos del miedo* (9)

desgarraban a mordiscos entre sí porque en vida reprobaban la piedad y no se les podía compadecer.

Otra perspectiva que encontramos importante mencionar es la que plantea Duvignaud:

En cualquier caso, el sexo aparece dotado por lo general de vida propia, por lo tanto temible. Para los muria, estudiados por Verrier Elwin, “antiguamente las vaginas tenían dientes y salían por las noches a comer en los campos”... Múltiples estudios de psicoanalistas y etnólogos han permitido efectuar un inventario importante de estos temas... Lo cierto es que en el estado actual de la cuestión, el tema de la vagina dentada es una de las mejores ilustraciones de esta angustia fundamental relacionada con el cuerpo de la mujer (134)¹⁹⁹

Mónica Ojeda, por su parte, se refiere al acto de devorar de diversas maneras. En *Mandíbula* se presenta tanto siendo nombrado como llevándose a cabo, pues las múltiples mordidas que Fernanda realiza en el cuerpo de Annelise son el principal motivo por el cual es secuestrada por su maestra:

“Quiero que me muerdas”, le susurra Annelise. “Quiero que me muerdas muy fuerte”... 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... Su instinto mandibular corre hacia los esteros, pero a

¹⁹⁹ Las comillas son del autor.

Fernanda le gusta morder clavículas y pelvis encima de los volcanes. “Muérdeme tan fuerte como puedas”, le pide su hermana de renacimiento... 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” (243)²⁰⁰.

Nos referimos a las ideas establecidas por Mark Fisher para quien: “Del acto de alimentar al de devorar, las metáforas de la alimentación pasan por las historias que nos contamos a nosotros mismos sobre identidad, supervivencia, redención y sus opuestos. Las canciones y los cuentos que giran en torno a ogros y diablos caníbales y otros devoradores monstruosos plantean cuestiones acerca de la verdadera naturaleza del deseo y nuestras formas de expresarlo: ¿nuestros apetitos nos vuelven monstruosos?” (172).

Por otro lado, en *Nefando* es posible observar este acto cuando los hermanos Terán hablan de un poema de Juan Gelman llamado “Necesidades”, haciendo énfasis en el verso: “los jabalíes de oro se están comiendo a yvonne” (154)²⁰¹, que se relaciona a su vez con la idea de la devoración manifiesta también en el videojuego que evoca los abusos vividos en su infancia, donde, de acuerdo con los jugadores, es posible observar un cocodrilo que se come a una mujer

²⁰⁰ Las comillas son de la autora.

²⁰¹ Destacamos la presencia de este poema porque la imposibilidad de interpretar el último verso muestra la locura presente en el texto. La voz del loco manifiesta sus necesidades, creando un contraste con el verso final, que se adentra por completo en un discurso que el poema ha preparado para identificar como propio de esa misma locura. Así, la frase “los jabalíes de oro se están comiendo a Yvonne” resulta “ininteligible y no puede ser interpretada como una metáfora, lo que anula cualquier posibilidad de representación y refuerza la irrupción de lo incomprensible” (Dalmaroni 3). Esto último lo relacionamos con la historia de *Nefando*, cuya crueldad resulta imposible de comprender para algunos de los protagonistas.

que duerme. Recordamos que también encontramos al cocodrilo presente en *Mandíbula*, como se observa en la siguiente cita:

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... 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 (Ojeda 140).

Resulta asimismo interesante pensar en la relación de lo animal con lo monstruoso²⁰², puesto que Héctor Santiesteban señaló que la definición más arraigada del monstruo es la de un “animal fantástico terrorífico” (103). Por ello, Adriano Messias explica: “Llama la atención que el monstruo, tan plural y tan cambiante, sea definido principalmente en términos de su animalidad. Bien vista, sin embargo, la definición es harto razonable: el animal es nuestro otro más inmediato y está destinado a ser el punto de partida de toda reflexión teratológica” (103).

En el caso de *Mandíbula* observamos asimismo esa cercanía entre lo animal y el miedo:

La historia de *Mr. Dupin* se llamaba *A Mother's Love*, e iba sobre una hija que se despertaba al escuchar el sonido de su gato bebiendo agua en el pasillo. “Claro que luego se da cuenta de que el gato estaba con ella, durmiendo en su cama,

²⁰² Al respecto Mónica Ojeda explica sobre sus cuentos: “siempre están pivotando sobre la vinculación entre lo humano y lo animal. Y cómo a veces esa división en realidad no existe: el punto donde lo humano se convierte en algo muy animal y donde los animales tienen comportamientos muy humanos.” (Párrafo 2)

entonces se levanta, camina hacia el pasillo, enciende la luz y... adivina qué ve"...
 "¿A su madre?", preguntó ella en una voz baja y quebradiza. "¡Sí, a su madre!"...
 "A cuatro patas, bebiendo como una bestia del cuenco del gato"... "¿Y qué pasó después?"... "La hija miró a su madre y la madre miró a su hija", siguió relatando Annelise. "Le mostró los dientes y la lengua larguísima antes de correr como un animal hacia ella, pero la hija fue más rápida y cerró la puerta de la habitación que la madre aruñó y golpeó, rugiendo" (114-115).

Lo anterior nos recuerda al cuento "Caninos" donde, por ejemplo, se establece una equivalencia directa entre la figura del padre y la del perro de la protagonista: "«Tú sí que entiendes lo que es cuidar bien a un perro», le decía Mami, pero Hija no estaba segura de que Godzilla domesticado recordara el enorme placer de morder." (58)

Por otro lado, de acuerdo con Ignacio Padilla, resulta difícil encontrar en nuestro imaginario un solo monstruo que no esté vinculado de un modo u otro con la devoración pues medusas, ogros, sirenas, vampiros, zombies, ballenas y brujas "desfilan hambrientos en todos los niveles y en todas las edades de la ficción." (Padilla 70). Por ello, Padilla hace referencia al símbolo de la devoración, que Cirlot explica de la siguiente manera: "tiene su expresión literal en el acto o el miedo de ser devorado". (70). Así, Padilla señala:

Las variantes de esta invocación del acto digestivo van desde el involucramiento hasta los hundimientos, y quizá también se expresen en numerosos encierros o prisiones en el camino del héroe, todos ellos sensibles alusiones al descenso a los infiernos o a la vuelta al útero con que el héroe experimenta la muerte para el

resurgimiento: devorados por la ballena, Jonás y Pinocho mueren para asumir su destino y hasta su martirio. (70)

Así también, Ignacio Padilla desarrolla una reflexión señalando que “el miedo al incesto se transforma en miedo a ser devorado por la madre, que luego disfrazaría en diversas formas imaginativas, como la bruja que come niños, el lobo, el ogro, el dragón” (71). Así también explica:

Mientras esta lectura incestuosa de la devoración parece por momentos excesiva, resulta en cambio verosímil cuando invoca la conflagración de sentimientos de amor y odio que genera en el individuo su distanciamiento de los padres, quienes nos van arrojando lejos de sí hacia un mundo no del todo tranquilizador. Una vez desmembrados o digeridos, los héroes saben que tarde o temprano serán extraídos del monstruo que los ha devorado aunque en otros tiempos los protegiese... El miedo a ser devorado, un miedo que se vincula habitualmente a las figuras paterna y materna. Ese mismo temor es el que aparece en los monstruos de los cuentos infantiles, mitos que se fincan en el miedo del niño a ser devorado por sus padres. (70-71)

Respecto a lo anterior recordamos el siguiente fragmento de *Mandíbula*:

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.
(273)

Pareciera que esto coincide asimismo con la historia de *Nefando*, en donde la mandíbula que engulle se representa de distintas maneras, pero siempre en relación con el abuso sexual al que los hermanos Terán fueron sometidos por su padre cuando eran niños²⁰³.

De esta manera, en la imagen tomada de la novela, a la que ya nos referimos con anterioridad, es posible observar la representación de la infancia que se manifiesta en el contraste entre la luz y la oscuridad, fenómeno que se repite en *Mandíbula* donde leemos: “En cambio, Miss Clara atravesó la penumbra y salió por una puerta que, al abrirse, se tragó toda la luz de la tarde e iluminó el interior de la cabaña” (13). La luz, además, se percibe como una mandíbula abierta que, al atravesarla, conduce a un espacio dominado únicamente por la oscuridad²⁰⁴, tal como se observa en la imagen de la página 108 del presente trabajo.

Es así que el daño ocasionado por los padres, que podemos observar representado a través de lo monstruoso de *Nefando* y *Mandíbula*, se explica en palabras de Adriano Messias:

²⁰³ En este sentido observamos que, de acuerdo con los datos recabados por la Fiscalía General del Estado en Ecuador, se registraron 2650 víctimas de entre 10 y 14 años identificadas por violación sólo en 2020. Sin embargo, remitimos a las palabras de Gayne Villagómez Weir, quien destaca que “No se conoce aún, en su total dimensión, la magnitud de la situación de violencia sexual en contra de niños, niñas y adolescentes en el país porque la mayoría de casos nunca son denunciados” (7). Lo anterior queda evidenciado con los datos recabados por Miriam Ernst quien revisando el Informe del Ministerio Público Ecuatoriano en 2005, mencionó que del total de denuncias en casos sexuales, únicamente el 1.43% llegan a sentencia.

²⁰⁴ En *Nefando* asimismo leemos: “Desde que decidieron el animal de fondo de Nella, siempre abierto y peligroso como la mandíbula del bosque” (Ojeda 168).

Por lo tanto, es comprensible que los cocos de nuestros días hayan transmigrado hacia avatares de envolturas más crueles: violadores y abusadores, secuestradores y asesinos de niños nos aterrorizan más contundentemente que los horrores de las recientes guerras civiles, como propone Warner. Los niños vienen siendo muy cosificados como objetos de deseo en todo el complejo espectro cultural de hoy; en las sociedades occidentales de capitalismo pungente, la infancia acortada y erotizada (172).

De esta forma, para Messias, “Los pedófilos son nuestros ogros tardíos del milenio y hacen que el coco esté mucho más cerca de casa que los alienígenas o los diablos medievales” (172) y traemos el siguiente ejemplo de *Nefando*: “Una vez le dije a Irene que lo que ese señor les había hecho era una monstruosidad y ella me miró como a un crío. Él es un hombre, no un monstruo, me dijo.” (Ojeda 196); y de *Mandíbula* donde leemos:

“La Llorona no se lleva a las guaguas, niña Nandita”, le dijo la Charo a Fernanda una noche. “La gente viva se los lleva”. “La gente viva es más pior que la gente muerta”... La Charo, a pesar de ser del campo, no creía en la Llorona ni en la Dama Tapada ni en el Tintín. “A veces son las mismas mamitas las que matan nomás a sus guaguas y las lanzan al río”, decía. (113)²⁰⁵

En conclusión para nosotros, en lo que respecta al monstruo en la obra de Mónica Ojeda, aunque personajes como el padre o la madre son representados con características que evocan lo monstruoso, consideramos que estos siguen siendo esencialmente humanos, a diferencia de las entidades fantásticas como el dios blanco de *Mandíbula* o las manifestaciones sobrenaturales

²⁰⁵ Las cursivas son de la autora.

presentes en el libro de cuentos *Las voladoras*, como las umas. Es así que, lo verdaderamente aterrador, a nuestro parecer, radica en cómo los personajes humanos, con toda su crueldad y violencia, son construidos en las novelas mostrando que lo más terrorífico no proviene de lo sobrenatural, sino de la condición humana misma.

4. La caracterización de la obra de Monica Ojeda

A lo largo de este estudio, hemos identificado varios hallazgos que nos permiten definir características de la obra de Mónica Ojeda, las cuales resumimos a continuación:

En lo que se refiere al estilo pensamos que la narración, sobre todo en el caso de las novelas, sigue la tradición del gótico occidental, con un narrador omnisciente, presentado en tercera persona, que mantiene un control sobre los elementos de la diégesis. No obstante, su objetivo no es resolver el conflicto, sino exponerlo, permitiendo que el lector sea un observador de esas experiencias aterradoras. Este enfoque puede entenderse en un vínculo con el contexto de la autora, quien, aunque en muchas ocasiones escribe sobre Ecuador, reside en España desde 2022, lo que implica una mirada distante, pero no por ello menos crítica, sobre su país de origen. Así también, en su obra hay una referencia directa a las imágenes del paisaje andino, evidenciando una sensibilización al contexto, al recurrir a imágenes de volcanes, paramos y valles en relación con los acontecimientos de sus narraciones. Este contexto es, a su vez, esencial para tratar de comprender sus motivaciones y los temas recurrentes en su obra.

En torno a lo anterior, una de las temáticas que aparecen con más frecuencia es la del miedo, pero no en su forma primitiva sino al contrario, como una emoción arraigada en lo

cotidiano y, por tanto, conocido. Así, en los textos de Ojeda el miedo se vincula principalmente con temores infantiles que retornan, como el miedo a la oscuridad, con la finalidad de cuestionar lo que acontece en los personajes que se encuentran sometidos a esta emoción y cómo la violencia puede surgir como una reacción ante ese miedo. Y, en ese mismo enfoque, establecemos una conexión con las dinámicas familiares, ya que están marcadas por la violencia que se replica en las relaciones entre padres e hijos, madres e hijas, hermanas, abuelas y nietas. Este ciclo no se transmite únicamente a través de la sangre del linaje, sino también en las enseñanzas y comportamientos que se aprenden y se perpetúan de generación en generación, mostrando a su vez cómo estas dinámicas arraigadas continúan como una herencia que se replica con el tiempo.

Lo anterior puede vincularse con el posible propósito de las obras, que creemos está relacionado con un sentido crítico, puesto que motivan al cuestionamiento de las situaciones planteadas y es a través de esto que se establece una postura frente a las problemáticas abordadas, invitándonos a reflexionar sobre ellas. En este mismo tenor, la casa es un espacio que se presenta como un símbolo de daño, donde no hay un lugar seguro. De esta forma, lo que ocurre en el exterior, con su violencia y caos, se replica en el interior, dejando a los personajes sin refugio ni espacio para sentirse a salvo.

Otro aspecto notorio es la representación del deseo como una fuerza dañina, lo cual resulta impactante en una época como la nuestra, donde el deseo suele tratarse como algo inherentemente positivo y, por tanto, como una fuerza que nos guía hacia el bienestar. Sin embargo, subrayamos que en Mónica Ojeda su carácter es ambivalente, pues el deseo posee una

profundidad oscura y una capacidad para consumir a los personajes en sí mismos o que estos consuman a otros, revelando ese potencial destructivo.

Por otro lado, en lo que respecta a las imágenes planteadas en la obra, estas no se centran en lo oculto sino en lo que se revela. Así, se destaca el color blanco en relación con una mandíbula que se abre para mostrar lo que se esconde en su interior, simbolizando el proceso de sacar a la luz lo que estaba oculto. Un ejemplo de esto se encuentra en *Nefando*, donde la contraposición entre la luz y la oscuridad se utiliza para hacer más evidente esta revelación; así como la escena de la alberca, en la que todo lo que se ocultaba en lo profundo del agua finalmente sale a la superficie, y esto a su vez se vincula con la *deepweb*. Una imagen similar se construye a partir de la mandíbula y el monstruo devorador que representan, a su vez, esa oscuridad desconocida que engulle, generando miedo por lo incierto que se esconde en lo que va a consumir a los personajes, ya que el miedo radica en lo imprevisible de lo que sucederá una vez que se vean tragados por esa oscuridad. Esto último, a su vez, revela la influencia de la Edad Media evidenciada en las descripciones de monstruos devoradores que dominaron el imaginario de esa época. Actualmente, a través de la obra de Mónica Ojeda, estas representaciones también resurgen, mostrando una vuelta al pasado y a los miedos originarios que siguen presentes en la narrativa contemporánea. No obstante, observamos otra particularidad: a diferencia del monstruo tradicional, el de Ojeda no presenta debilidades al final del relato, lo que resalta esa naturaleza indestructible. De este modo, persiste a lo largo de la historia, convirtiéndose en una figura eterna. Esto refuerza un sentimiento de continuidad y contribuye a la sensación de angustia, al presentar un final inasible.

En lo que concierne a las metáforas y simbolismos, el fantasma y el monstruo son recurrentes ya que Ojeda los utiliza como una manifestación de la violencia, que irrumpe en la cotidianidad de la narración. Esta violencia no se mantiene oculta ni se insinúa; más bien, se presenta de forma explícita, a la vista de todos. Además, deja huellas que son imposibles de ignorar, no solamente en espacios privados, sino también en el ámbito público, permitiendo que el daño sea visible para todos. Así, mientras que en la narrativa gótica en sus orígenes la violencia se trataba de manera sutil, en la obra de Ojeda esta violencia se presenta de manera directa. Por lo tanto, sus textos abordan temas tabú sin ambigüedades.

Lo anterior nos remite a las influencias literarias de la autora, pues consideramos que en la narrativa de Mónica Ojeda, se construye un estilo propio, pero en constante diálogo con las características de la tradición gótica occidental. Así, uno de los elementos más destacados en esta tradición es la transgresión del espacio doméstico, y consideramos que la obra de Ojeda refleja esta característica. Hemos identificado asimismo que algunas de sus manifestaciones más notables incluyen la presencia de habitaciones claustrofóbicas, las cuales están vinculadas al aislamiento. Estos espacios, como se vio anteriormente, evocan emociones de angustia y funcionan como escenarios donde también se revelan los traumas de los personajes.

Asimismo, en el gótico occidental observamos una tendencia al relato dentro del relato en el que se recurre al fragmento y a la deformación, lo que provoca una transgresión de la norma de la claridad. Esto anterior se repite en *Nefando* donde en la novela se insertan varios relatos, como el de la denominada “Pornovela *hype*” (174), escrita por Kiki Ortega como parte de su proyecto como becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, donde se narran las

situaciones violentas que experimentan con su sexualidad tres niños: Diego, Eduardo y Nella; así como la titulada como “Exhibición de mis ruinas” (179), textos visuales realizados por Cecilia Terán a los 14 años.

De igual manera, tradicionalmente el gótico se vinculaba con el pasado, abordando enigmas de tiempos antiguos. No obstante, la obra de Mónica Ojeda se dirige al presente, explorando temas contemporáneos sin buscar necesariamente una resolución, lo que se refleja en sus finales abiertos. Al retomar estas ideas, podemos observar que, aunque el gótico en Occidente miraba hacia el pasado, la narrativa de Ojeda se enfoca en lo inmediato. Sin embargo, encontramos una coincidencia significativa, ya que la evasión del presente, que los lectores del gótico occidental buscaban, puede coincidir con la manera en que la obra de Ojeda se dirige hacia las leyendas tradicionales, como se revisó anteriormente.

Asimismo, observamos una influencia de la literatura fantástica, pues en estos relatos lo sobrenatural no es un recurso narrativo, sino un elemento que genera incertidumbre frente al mundo real. Esta premisa, que define tanto al gótico como al terror, sigue siendo relevante en la sociedad contemporánea donde, como ya mencionamos, la incertidumbre se ha convertido en una constante. Por lo anterior determinamos que en la narrativa de Ojeda la pérdida de certezas en torno al estado de bienestar y la inestabilidad de los sistemas que antes ofrecían seguridad, generan un choque similar al que el relato fantástico evoca.

No obstante, también consideramos que no todas las novelas y cuentos analizados se ajustan de manera uniforme a los criterios propuestos, ya que existen variaciones significativas. Un ejemplo de ello es la representación del miedo a la oscuridad, que en algunas narraciones

aparece como un elemento que los personajes evitan, mientras que en otras se convierte en un elemento que buscan desde el deseo. Otra variación es la que encontramos en los cuentos escritos en primera persona, lo que consideramos responde a la necesidad de narrar las experiencias de los personajes de una manera introspectiva, lo que permite una descripción más precisa de las emociones que atraviesan. Pensamos que estas diferencias no debilitan la coherencia de su obra, sino que evidencian la riqueza de perspectivas con las que la autora trabaja estas temáticas, abriendo la posibilidad a nuevas lecturas y simbologías que siempre van a enriquecer su trabajo.

Por lo anterior, determinamos que, aunque la obra de Mónica Ojeda ha sido ampliamente revisada, destacando incluso en conceptos como el del gótico andino, siendo un ejemplo constantemente referido, coincidimos también en señalar cómo su estilo y temáticas se entrelazan para ofrecer una visión del mundo a través de la literatura. Esta relación de elementos puede observarse asimismo en el trabajo de otras autoras contemporáneas, lo que convierte a Ojeda en un referente para el estudio de otros textos en el mismo ámbito, sirviendo como un modelo para futuras investigaciones literarias.

Finalmente, a partir de lo anterior, podemos establecer que al revisar las novelas y el libro de cuentos de la autora, observamos que estos se ajustan a las convenciones de la narrativa, por lo que aunque no encontramos un enfoque innovador en cuanto a las formas tradicionales, sí destacamos las coincidencias tanto a nivel temático como en los símbolos y emociones que se plantean. Este diálogo con la tradición, combinado con las innovaciones que percibimos, nos permite desarrollar la caracterización de la obra que aquí planteamos.

Conclusiones

A lo largo de este estudio, hemos presentado nuestros hallazgos principales. No obstante, a continuación ofrecemos una síntesis con el objetivo de consolidar el trabajo realizado. En primer lugar, recordamos los objetivos planteados, que se centraron en analizar lo gótico en relación con el terror y lo siniestro en la obra de Mónica Ojeda, teniendo en cuenta las características de los géneros en Occidente. A partir de esto, se abordó la posibilidad de identificar una conexión entre las obras de la autora y los criterios propuestos, así como la viabilidad de reconocer una perspectiva que contribuyera a la caracterización de su obra. Para lograrlo, fue necesario revisar la teoría en torno a los géneros en Occidente, desde sus primeras manifestaciones. Este proceso solo fue posible gracias al análisis reflexivo y a la exploración de las características que permitieron contrastar las obras estudiadas con la tradición occidental, asegurando así la validez de las conclusiones alcanzadas. Sin este enfoque, las ideas sobre la relación entre nuestro corpus y su posible caracterización a partir de este diálogo con la tradición, habrían sido meras propuestas sin comprobar.

Siguiendo con estas ideas, las conclusiones de cada capítulo indican, en primera instancia, que la tradición sigue vigente en la obra de Mónica Ojeda. Lo anterior queda evidenciado a través de los matices que establecimos entre las narrativas de Occidente y las de la autora. En segundo lugar, se esboza una tradición del género gótico y de terror en Latinoamérica, que ofrece referentes para reinterpretar. Todo lo anterior con el objetivo de reivindicar dicha tradición dentro del contexto del continente. Pensando en esto último, concluimos asimismo que la propuesta de Ojeda, a pesar de esa influencia de la tradición que estudiamos, presenta

temáticas originales e innovadoras que aportan una visión diferenciada. De esta manera establecemos que los resultados obtenidos respaldan nuestra hipótesis, especialmente en lo que respecta al diálogo con el pasado. Aunque esto podría parecer evidente a primera vista, lo que realmente nos interesó fue mostrar cómo se logra, y consideramos que esto es lo que hemos desarrollado a lo largo de la investigación.

Finalmente, consideramos que es posible una caracterización de la obra, pero también es necesario reconocer que su propuesta invita a una reflexión más profunda, que incluya la revisión de imágenes y metáforas presentes en sus textos, las cuales, de manera general, podemos decir que coinciden en las obras seleccionadas como corpus.

Así, pensamos que este trabajo contribuye al campo de la literatura como una propuesta de análisis que busca unificar la teoría no sólo para abordar la obra de Mónica Ojeda, sino también con la finalidad de servir como un modelo para el estudio de otros textos que exponen temáticas similares. Más allá de la identificación de las características tradicionales del género, la propuesta pretende ofrecer una herramienta para reflexionar sobre las narrativas que construyen discursos críticos, reivindicando el gótico, el terror y lo siniestro. Asimismo, resaltamos algunos enfoques que consideramos susceptibles de ser retomados en investigaciones futuras, ya que evidencian cómo los géneros han evolucionado con el tiempo, pero mantienen una esencia que sigue presente en la narrativa contemporánea, adaptándose a nuevos contextos sin perder sus características fundamentales.

En este sentido, esta investigación presenta enfoques a modo de contribuciones para analizar el concepto de lo gótico en nuestro contexto. En primer lugar, se propone una visión

renovada del gótico latinoamericano, que no busca sólo mirar al pasado, sino acercarse al presente. Lo anterior puesto que el pasado, en este caso, no es un elemento retrospectivo, sino que se manifiesta a través de las leyendas, las cuales sirven, a su vez, como una conexión con la tradición oral del continente. Esta aproximación al género se aleja de las representaciones tradicionales y, a su vez, retoma la idea del narrador omnisciente del gótico occidental, pero con variaciones en primera persona, lo que permite una visión más introspectiva. Asimismo, el presente estudio establece una relación entre lo fantástico y la incertidumbre, vinculando esa pérdida de certezas en las historias narradas.

En cuanto al miedo, se explora su papel como detonante de la violencia, planteando asimismo que ésta puede entenderse como una metáfora del fantasma que irrumpe en lo cotidiano, tal como se observa en las manifestaciones de la violencia en los textos analizados. De igual manera, se reflexiona en torno a los miedos infantiles, que conectan con el pasado, especialmente respecto al miedo a ser devorado. Lo anterior, revisado desde el punto de vista del psicoanálisis, disciplina vinculada con la literatura.

Finalmente, la imagen del monstruo devorador, simbolizada con una mandíbula, se relaciona con representaciones antiguas, especialmente las de la Edad Media. Esta imagen refleja a su vez, una conexión con el pasado, un tema recurrente en los textos estudiados y en los objetivos planteados, evidenciando cómo las concepciones tradicionales del miedo continúan influyendo en la literatura contemporánea.

Como ha sido posible observar, este estudio puede tener un impacto significativo en el análisis literario, especialmente en el que gira en torno a los géneros revisados, ya que ofrece un

marco para revisar otras narrativas, no solamente las de Mónica Ojeda, sino también de otros autores y autoras que emplean temáticas similares a las propuestas. A partir de esto, es posible establecer otras aproximaciones en torno a su interpretación. Además, el estudio de los géneros, que ha evolucionado a lo largo del tiempo, abre la puerta a otras reflexiones, ya que, como se ha expuesto en este trabajo, durante mucho tiempo se tuvo una perspectiva sobre el gótico y el terror, considerándolos géneros que volteaban la cara a la realidad. Sin embargo, en la actualidad, estos géneros no sólo dialogan con ella, ya que también la confrontan.

No obstante, aunque hemos analizado un conjunto representativo de textos, somos conscientes de que nuestra selección no abarca la totalidad de las literaturas del continente, lo que deja fuera otras posibles aproximaciones. Algo similar ocurre con respecto a la tradición en Occidente, ya que sólo hemos revisado una selección limitada de obras. Asimismo, este estudio se centró en textos publicados, lo que deja fuera un número significativo de obras que, por diversas razones, no han alcanzado difusión editorial. Esta limitación abre la posibilidad de futuras investigaciones que amplíen el corpus a materiales menos visibilizados, incluyendo publicaciones independientes o relatos compartidos en otros formatos.

De igual manera, la diversidad histórica, cultural, y social de América Latina hace imposible considerarla como un todo homogéneo. Sin embargo, existen problemáticas comunes entre distintos países y regiones, aunque cada una tiene sus propios orígenes, formas de desarrollo y modos de abordarse tanto en la vida cotidiana como en la ficción. Tomando en cuenta lo anterior, uno de los principales desafíos de este estudio ha sido delimitar el concepto de lo latinoamericano, ya que, como ha sido posible observar, existe el riesgo de presentar una visión reduccionista.

En última instancia, otra problemática que surgió en la realización de nuestro análisis fue precisamente la relación entre los géneros y los contextos sociales en los que se inscriben. Si bien partimos de la premisa de que cada género se adapta a las inquietudes de su tiempo, también es posible que no siempre sea así. En el caso del terror, por ejemplo, su construcción puede obedecer a criterios propios de otras épocas o momentos históricos, sin necesariamente vincularse al presente de quien escribe. Esto nos situaría frente a un posible desfase temporal, donde la obra responde a influencias pasadas más que a su contexto inmediato. Así, esta discrepancia podría representar un desafío para nuestras aseveraciones, pues cuestiona hasta qué punto el terror muestra las tensiones contemporáneas o si, por el contrario, la ficción se mantiene con estructuras propias de narrativas de momentos temporales anteriores.

A partir de estas reflexiones, quedan abiertas diversas líneas de investigación que en el futuro podrían profundizar respecto al lugar del gótico, el terror y lo siniestro en otras literaturas latinoamericanas, explorando cómo estos discursos continúan renovándose y expandiendo las posibilidades de los géneros en contextos específicos.

En última instancia, en esta reflexión final, destacamos la relevancia de abordar estos géneros dentro del contexto contemporáneo y en nuestro continente. Así pues, consideramos necesario un enfoque teórico renovado que se ajuste a las demandas contemporáneas, especialmente cuando se buscan nuevos referentes para el análisis. Es fundamental, entonces, partir de una propuesta de acercamiento teórico que nos permita describir las obras, acercándonos a ellas desde una perspectiva académica y actual.

Bibliografía

- Abalia, Andrea. *Lo siniestro femenino en la creación plástica contemporánea: Análisis y experimentación*. Universidad del País Vasco, 2013.
- Aguilar González, Metztli Donají. "Muertos vivos y resignificaciones del mal patriarcal: reescribir la violencia desde el gótico andino de María Fernanda Ampuero." *Neogótico Latinoamericano en la Literatura Escrita por Mujeres: Estudios Críticos de Obras Representativas del Siglo XXI*, coordinado por Berenice Romano Hurtado, Editora Nómada, junio de 2023, 157-186.
- Alba Ríos, Tania. *Genealogías de lo siniestro como categoría estética*. Universidad de Barcelona, 2015.
- . "La atracción por lo siniestro: del Horror Plácido al Más allá del principio del placer." *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 34, 2020.
- Alburquerque, Germán. "El campo intelectual latinoamericano, el Tercer Mundo y el tercermundismo." *La Trinchera Letrada*, Ariadna Ediciones, 2011.
- Alemán, Álvaro, editor. *Terror ecuatoriano Vol. I*. El Fakir, 2016.
- Amatto Alejandra. "Transculturalizar el debate. Los desafíos de la crítica literaria latinoamericana actual en dos escritoras: Mariana Enriquez y Liliana Colanzi." *Valenciana*, vol. , no. 26, 2020, pp.207-230. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360365003009>
- Ampuero, María Fernanda. *Sacrificios humanos*. Páginas de Espuma, 2021.
- . *Visceral*. Páginas de Espuma, 2024.
- Ansión, Juan. "Verdad y engaño en mitos ayacuchanos." *Allpanchis*, núm. 20, 1982, pp. 237-252.

- Arias Ayala, Jimena. "La sed de Marina Yuszczuk. Una construcción de ciudad desde la seducción, el terror y el deseo." *Neogótico Latinoamericano en la Literatura Escrita por Mujeres: Estudios Críticos de Obras Representativas del Siglo XXI*, coordinado por Berenice Romano Hurtado, Editora Nómada, junio de 2023, 107-133.
- Artieda Velástegui, Rina Elizabeth. *Cantuña: historia y leyenda, palabra y poder. Versiones de dominación y reivindicación*. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2020.
- Audran, Marie. "Contaminados y escritura contaminada: *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin." *Academia.edu*, Universidad Rennes 2, 2016.
- Auster, Paul. *La invención de la soledad*. Editorial Anagrama, 2011.
- Ballesteros González, Antonio Andrés. *Vampiros: Edición anotada. Antología de relatos escalofriantes. Desde la Edad Media a la primera mitad del siglo XX*. Ediciones Akal, 2024.
- Bargalló, Juan. *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Ediciones ALFAR, 1994.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Editorial Kairós, 1978.
- . *De la seducción*. Cátedra, 1981.
- . *Las estrategias fatales*. Anagrama, 1983.
- . *La posmodernidad*. Kairos, 2015.
- Bauman, Zygmunt. *Miedo líquido: La sociedad contemporánea y sus temores*. Paidós, 2008.
- Báez-Jorge, Félix. "Mitología y simbolismo de la vagina dentada." *Arqueología Mexicana*, vol. 104, julio-agosto 2010.

- Becerril Nava, Laura Judith. "La ciencia ficción y el neogótico, el caso de Ansibles, perfiladores y otras máquinas de ingenio de Andrea Chapela: decadencia y desamparo." *Neogótico Latinoamericano en la Literatura Escrita por Mujeres: Estudios Críticos de Obras Representativas del Siglo XXI*, coordinado por Berenice Romano Hurtado, Editora Nómada, junio de 2023, 215-235.
- Bizzarri, Gabriele. "Fetiches pop y cultos transgénicos: la remezcla de la tradición mágico-folclórica en lo fantástico de lo global." *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. 7, no. 1, 2019, pp. 209-229.
- Blanco, Marcelo. "Factores condicionantes de la exposición a pesticidas de agroaplicadores por áreas ecológicas homogéneas de la provincia de Córdoba, Argentina" en *Pesticidas: r.ecotixocol.e medio ambiente*. v. 23, p. 37-48, Enero-Diciembre 2013.
- Boesten, Jelke. "La violencia contra las mujeres en los países de América Latina: Estudio". *Parlamento Europeo*, 2016.
- Bravo, Víctor. *La irrupción y el límite: Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*. Editorial Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- Bronfen, Elizabeth. *Over Her Dead Body: Death, Femininity, and the Aesthetic*. Manchester University Press, 1993.
- Cabria, Ignacio. *Así creamos Monstruos*. Planeta Libros, 2023.
- Cáceres, Jorge Luis. "Lo extraño sería no ver el terror que nos rodea." *Mata Vilela*, <https://matavilela.org/jorge-luis-caceres-lo-extrano-seria-no-ver-el-terror-que-nos-rodea/>.
- Caillois, Roger. "Les masques de la peur chez les insectes." *Problèmes*, abril-mayo 1961, p. 25.

- Casanova Vizcaíno, Sandra, and Inés Ordiz. *Latin American Gothic in Literature and Culture*. Routledge, 2018.
- Carrera Garrido, Miguel. "La Frontera como Delimitadora de Ontologías: Terror, Maravilloso y Ciencia Ficción: Fantástico y terror, teoría y práctica de dos categorías ficcionales en el ámbito hispánico" *Studia Romanica Posnaniensia* 45/2 (2018): 5-20. DOI: 10.14746/strop.2018.452.001. Accedido el 20 de julio de 2023.
- Carretero Sanguino, Andrea "Los lazos de la violencia: lirismo y horror en la narrativa de Mónica Ojeda". *Úrsula*. Núm. 4. 2020: 14-31.
- Carroll, Noël. *Filosofía del Terror o Paradojas del Corazón*. Antonio Machado Ediciones, 2006.
- Castillero, Silvia Eugenia. "Zooliloquios: Historia no natural de la literatura." *Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, vol. 25, no. 2, 2017, pp. 1-14.
- Casullo, Nicolas. *El debate modernidad-posmodernidad*. Retórica, 2004.
- Cesarotto, Oscar. *No Olho do Outro*. Iluminuras, 1996.
- Cohen, Jeffrey Jerome. *Monster Theory: Reading Culture*. University of Minnesota Press, 1996.
- Colanzi, Liliana. *Nuestro mundo muerto*. Almadía, 2016.
- Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). "Violencia feminicida en cifras: América Latina y el Caribe. Boletín N° 1: Poner fin a la violencia contra las mujeres y niñas y al feminicidio". CEPAL, 2022,
- Conde, Mario. *Cuentos ecuatorianos de aparecidos*. Editorial Bubok Publishing, 2021.
- Cornejo Polar, Antonio. *Sobre literatura y críticas latinoamericanas*. Universidad Central de Venezuela, 1982.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos, 1987.

Corroto, Paula. "El otro 'boom' latinoamericano es femenino." *El País*, 14 agosto 2017.

Consejo de Igualdad de Género. *Informe de Observancia*. 14 mayo 2021.

Cleghorn, Gaskell Elizabeth et al. *Damas oscuras: Cuentos de fantasmas de escritoras victorianas eminentes*. Impedimenta, 2017.

Dalmaroni, Miguel. "Juan Gelman: Del poeta-legislador a una lengua sin estado." *Orbis Tertius*, vol. 4, no. 8, 2001.

Dávila, Elis. *Lo gótico, lo siniestro y lo sagrado en la novela Ella Drácula de Javier García*. Universidad Tecnológica de Pereira, 2015.

De Albuquerque, Najla. *La Represión, Lo Siniestro Y La Pulsión De Muerte: Tres Conceptos Fundamentales del Marco de la Teoría Psicoanalítica Freudiana*. Universidad Autónoma de Madrid, 2015.

Delumeau, Jean. *El Miedo en Occidente*. Taurus, 2012.

Díaz Olmedo, Juan. "Un posible futuro para la literatura de terror." *Hélice*, vol. 13, 2011, pp. 23-27.

Domínguez Galván, Zaradat. "Cuerpo y texto: reflexiones en torno a la teoría literaria de Hélène Cixous." *REVELL*, vol. 1, no. 21, Jan./Apr. 2019, ISSN 2179-4456.

Domínguez García, Vicente. *Los dominios del miedo*. Biblioteca Nueva, 2002.

Dueñas, Guadalupe. "Historia de Mariquita." *Tiene la noche un árbol*. Herederos de Guadalupe Dueñas, 1958.

Duvignaud, Françoise. *El cuerpo del horror*. Siglo XXI Editores, 1980.

El Universo. "El terror en la literatura ecuatoriana no siempre se nutre de la ficción; la realidad social también es un componente fuerte." *El Universo*, 10 Enero 2022.

Enríquez, Mariana. *Los peligros de fumar en la cama*. Anagrama, 2008.

———. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama, 2016.

Ernst, Miriam. "Los delitos sexuales en el Ecuador." Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE), 2007

Fernández Couto, R. "Referencias a Heidegger en Lacan." *Nombres*, vol. 27, 2013, <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/7654>.

Fernández Gonzalo, Jorge. *Filosofía zombi*. Editorial Anagrama, 2018.

Fernández, Silvia Beatriz. "Relecturas de la tradición latinoamericana: el gótico andino de Mónica Ojeda como propuesta superadora del boom." *Kipus*, n.º 56, 2024.

Ferreras Savoye, Daniel. *Lo fantástico en la literatura y el cine: De Edgar Allan Poe a Freddy Krueger*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014.

Ferrero Cándenas, Inés, y Trejo Valencia, Gabriela. *Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas: Perversión divina y otras aproximaciones desde la sombra*. Ediciones Académicas Colofón, 2018.

Fisher, Mark. *Lo Raro y lo Espeluznante*. Alpha Decay, 2018.

———. *Los fantasmas de mi vida*. Caja Negra Editora, 2022.

FlacsoRadio. "Terror y Literatura Contemporánea Latinoamericana #ContraPunto." FlacsoRadio, 28 Octubre 2020.

Flores, Silvana. "Entre monstruos, leyendas ancestrales y luchadores populares: La inserción del Santo en el cine fantástico mexicano." *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, Universidad Autónoma de Madrid, 2018, DOI: 10.15366/secuencias2018.48.001.

———. "Entre monstruos acongojados y científicos macabros: El cine de terror mexicano en los años cincuenta y sesenta." *Comunicación y Hombre*, no. 19, 2023.

Freud, Sigmund. *Lo Siniestro / Sigmund Freud. El Hombre De La Arena / E. T. Hoffmann*. Letracierta, 1978.

———. *Obras completas: XVII*. Amorrortu, 1992.

Gascón, Daniel. "Entrevista a Mónica Ojeda: 'Estoy haciendo un abordaje del horror familiar'." *Letras Libres*, 2020.

Gonzalbo Aizpuru, Pilar, Anne Staples, y Valenána Torres Septién, editoras. *Una historia de los usos del miedo I*. 1a ed., El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, Universidad Iberoamericana, 2009.

González, Aníbal. "Nuevísimos: Truth and Authenticity in Latin America's New Twenty-First-Century Literature." *Latin American Research Review*, vol. 53, no. 3, 2018, pp. 672–679.

González, Antonio Andrés Ballesteros. *Fantasmas. Relatos victorianos y eduardianos: Edición anotada*. Ediciones Akal, 2021.

González Fernández, Natali. "El conflicto de las relaciones madre-hija en *Mandíbula* de Mónica Ojeda: Una lectura desde el psicoanálisis y el neogótico latinoamericano." *Neogótico Latinoamericano en la Literatura Escrita por Mujeres: Estudios Críticos de Obras*

- Representativas del Siglo XXI*, coordinado por Berenice Romano Hurtado, Editora Nómada, junio de 2023, 133-157.
- González Grueso, Fernando Darío. "El horror en la literatura". *ACTIO NOVA: REVISTA DE TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA*, n.º 1, 2017, págs. 27-50, doi:10.15366/actionova201.
- González Mesa, Juan. "El terror, un juego de niños." *Supersonic*, vol. 7, 2017, pp. 263-269.
- Gonzalo, Jorge Fernández. *Filosofía zombi*. Editorial Anagrama, 2011.
- Gorbach, Frida. *El monstruo, objeto imposible*. Editorial Itaca / UAM-Xochimilco, 2008.
- Global Initiative Against Transnational Organized Crime. "Índice global de crimen organizado 2023." *Global Initiative Against Transnational Organized Crime*. Ginebra, 2023.
- Gutiérrez León, Anabel. "Miedo, amor y violencia en Mandíbula de Mónica Ojeda." *Revista Letral*, no. 22, 2019.
- Hoffmann, E. T. A. *El hombre de arena*. Traducción de María Isabel Hernández González, Alba Editorial, 2006.
- Jaquero Esparcia, Alejandro. "La literatura gótica llega al Nuevo Sur: influencia y reformulación del gótico en la obra de Flannery O'Connor". Fundación Universitaria Española, 2020. *BABEL-AFIAL*, no. 29, 2020, pp. 161-166.
- Jameson, Fredric. *El giro cultural: Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Manantial, 2002.
- Jiménez Morales, Rodolfo "La literatura de terror en México." *Casa del Tiempo*, vol. VI, núm. 73, noviembre 2013, pp. 19-21. Universidad Autónoma Metropolitana.

- Kerslake, Christian. "Insects and Incest: From Bergson and Jung to Deleuze." *Multitudes*, no. 25, 2006. *Multitudes*, www.multitudes.samizdat.net/Insects-and-Incest-From-Bergson.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Siglo XXI, 2020.
- Lavallé, Bernard. "Miedos terrenales, angustias escatológicas y pánicos en tiempos de terremotos en el Perú a comienzos del siglo XVII." *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, Dec. 2011.
- Lazcano Peña, Pamela. "Neogótico y posmodernismo literario en la reconfiguración del vampirismo en Malasangre de Michelle Roche." *Neogótico Latinoamericano en la Literatura Escrita por Mujeres: Estudios Críticos de Obras Representativas del Siglo XXI*, coordinado por Berenice Romano Hurtado, Editora Nómada, junio de 2023, 81-107.
- Lenne, Gérard. *El cine "fantástico" y sus mitologías*. Traducción de Gustavo Hernández, Editorial Anagrama, 1974.
- Leutrat, Jean-Louis. *Vida de fantasmas: lo fantástico en el cine*. Traducción de María José Ferris Carrillo y Pau Rovira Pérez, edición ilustrada, Ediciones de la Mirada, 1999
- López-Calvo, Ignacio. "On Contemporary Latin American Fiction: From Engaged Literature to Depoliticized Autofiction." *Critical Insights: Contemporary Latin American Fiction*, Salem Press, 2017, pp. XVII-XXX.
- López Santos, Miriam. *Teoría de la novela gótica. Estudios humanísticos. Filología*, no. 30, 2008, pp. 187-210. ISSN-e 2444-023X, ISSN 0213-1382.
- Lovecraft, H. P. *El Horror Sobrenatural en la Literatura*. Ediciones Eneida, 2021.
- Lutereau, Luciano y Enriquez, Mariana. "Transmigraciones de la literatura: Del terror al psicoanálisis." *Revoluciones Íntimas*, 2024.

Lyotard, Jean-Francois. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Gedisa, 1987.

———. *Moralidades posmodernos*. Tecnos, 1996.

———. *La condición postmoderna*. Cátedra, 2000.

Llácer Llorca, Eusebio V. "El Terror en literatura." *REDEN. Revista Española de Estudios Norteamericanos*, no. 11, 1996, pp. 9-24.

Llarena Ascanio, María Jesús. "Bodies Becoming Pain: Unusual Strategies of Dissent in Some Transnational Latin-American Women Writers." *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. VIII, no. 1, primavera/spring 2020, pp. 113-134.

Mackey, Allison. "Aguas ambiguas: encarnando una conciencia antropocénica a través del ecogótico rioplatense." *CS*, vol. 36, 2022, pp. 247–287. Universidad Icesi

McNally, David. *Monsters of the Market: Zombies, Vampires and Global Capitalism*. Haymarket Books, 2012.

Madrid, Carlos. "Mujeres aladas: Incesto, violencia y gótico andino." *El Asombrario*, 5 Nov. 2020.

Manetto, Francesco. "Bogotá 39: voces para contar Latinoamérica." *Babelia*, El País, 20 enero 2018.

Manrique Sabogal, Winston. "Mónica Ojeda: 'No se puede ser joven cuando no tienes futuro'." *W Magazín*, 12 mayo 2024.

- Martínez Pérez, Ana, y Cabezas Fernández, Marta. "Violencia sistémica Y género: Disidencias Y Resistencias." *Methaodos Revista De Ciencias Sociales*, vol. 10, no. 1, mayo de 2022, pp. 6-9, doi:10.17502/mrcs.v10i1.554.
- Marx, Karl, y Friedrich Engels. *El Manifiesto Comunista*. Babel, 1948.
- Maupassant, Guy de. *El miedo*. Secretaría de Educación del Estado de Coahuila, 2008.
- Medail, Ayelén. "Entre profecías, desastres ambientales y corporalidades desobedientes. Aspectos del neogótico latinoamericano en La mucama de Omicunlé de Rita Indiana." *Neogótico Latinoamericano en la Literatura Escrita por Mujeres: Estudios Críticos de Obras Representativas del Siglo XXI*, coordinado por Berenice Romano Hurtado, Editora Nómada, junio de 2023, 187-215.
- Mena Vásquez, P., H. Arreaza, T. Calle, L.D. Llambí, G. López, M.S. Ruggiero y A. Vásquez, editores. *Entre Nieblas: Mitos, Leyendas e Historias del Páramo*. Proyecto Páramo Andino y Editorial Abya - Yala, 2009.
- Mendizábal, Iván Rodrigo. "Lo fantástico se lee en una nueva propuesta." *Redacción Cultura*, 15 agosto 2014.
- . "El hombre de las ruinas, la primera novela fantástica del Ecuador." *KiPus*, no. 42, julio-diciembre de 2017, pp. 21-58. ISSN: 1390-0102
- Messias, Adriano. *Todos los monstruos de la Tierra: Bestiarios del cine y de la literatura*. Punto de Vista, 2020.
- Molina, Karina. "La leyenda nunca muere: relatos de terror en el cine" (A lenda nunca morre: histórias de terror no filme). *Caderno de Letras, Pelotas*, n. 45, 2023, pp. 39-50.

- Molina, Marco Antonio. *Leyendas urbanas y tradicionales en el México del siglo XXI: Fantasmas, aparecidos, personajes tradicionales y seres protectores*. Universidad Autónoma Metropolitana UAM-Xochimilco, 2018.
- Moretti, Franco. "The Dialectic of Fear." *New Left Review*, no. 136, 1982, *New Left Review*, <https://newleftreview.org/issues/i136/articles/franco-moretti-the-dialectic-of-fear>.
- Murillo-Chinchilla, M. L. Verónica. "Disfrute perverso de lo siniestro en Salvina Ocampo" en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2020.
- Nieto, Omar. *Teoría general de lo fantástico: del fantástico clásico al posmoderno*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2013.
- Ojeda, Mónica. *Mandíbula*. Candaya. 2018.
- . *Nefando*. Almadía Ediciones, 2019.
- . *Las voladoras*. Páginas de Espuma, 2020.
- . *No Más Libros*, episodio 6, 5 Noviembre 2024.
- Opus Dei. "¿Qué es?" *Opus Dei*, www.opusdei.org/es/.
- Ortega Caicedo, Alicia. "Nefando de Mónica Ojeda Franco. La infancia tiene una voz baja y un vocabulario impreciso: Escribir, perturbar, decir lo indecible." *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, vol. 44, 2018, pp. 175–184
- Ortíz, Alberto. *Ficciones del mal: teoría básica de la demonología literaria para el estudio del personaje maligno*. Polifemo, 2023.
- Pacheco, Adriana. "Hablemos, escritoras (Episodio 121): Mónica Ojeda." *Latin American Literature Today*, 14 junio 2024

- Padilla, Ignacio. *El legado de los monstruos: Tratado sobre el miedo y lo terrible*. Taurus, 2013.
- Palacio, Pablo. *Obras completas*. Titivillus, 2026.
- Pascua Canelo, Marta. "En la boca del miedo: Violencias afectivas y éticas perversas en *Mandíbula*, de Mónica Ojeda." *Violencia, poder y afectos: Narrativas del miedo en Latinoamérica*, Woodbridge Tamesis, 2022.
- Paolin, Claudio. "Lo fantástico: reflexiones desde el laberinto sobre algunos trayectos y deslindes teóricos." *Tenso Diagonal*, no. 01, abril 2016, ISSN 2393-6754.
- Peña Vial, Jorge. *El mal para Paul Ricoeur*. Cuadernos de Anuario Filosófico, 2009.
- Picó, Josep. *Sociología y sociedad*. Tecnos, 1996.
- . *Cultura y modernidad: seducciones y desengaños de la cultura moderna*. Alianza Editorial, 1999.
- Ponce Torres, Zyanya Carolina. "Un paso antes de la muerte: una lectura del neogótico en *Entierro a sus muertos* de Ana Paula Maia." *Neogótico Latinoamericano en la Literatura Escrita por Mujeres: Estudios Críticos de Obras Representativas del Siglo XXI*, coordinado por Berenice Romano Hurtado, Editora Nómada, junio de 2023, 235-255.
- Pulido, José Antonio. "El horror: un motivo literario en el cuento latinoamericano y del Caribe." *Contexto: Revista Anual de Estudios Literarios*, vol. 10, 2004, págs. 229-250.
- Rioseco, Marcelo. "Lo raro, lo espeluznante y lo abyecto: los espacios liminales del terror en 'El chico sucio' de Mariana Enríquez." *Orillas: Rivista d'Ispanistica*, vol. 9, 2020, pp. 85–97.
- Ríos, Victoria. "Vivencias de las prácticas sexuales asociadas al BDSM: los límites contemplados dentro de lo Sano, Seguro y Consensuado." *Ciência & Saúde Coletiva*, vol. 24, no. 5, 2019, pp. 1679-1688

- Rivera, Sergio. *El efecto siniestro en la literatura fantástica: un instante inquietante para la narración de sí*. Universidad de Antioquía, 2019.
- Roas, David. *Tras los límites de lo real*. Páginas de Espuma, 2011.
- Rodríguez Pappé, Solange. *La primera vez que vi un fantasma*. Candaya, 2018.
- Roma, Sara. "Géneros de miedo: Terror vs miedo". *La palabra y el hombre*, 2009, págs. 44–48.
- Romano Hurtado, Berenice (coord.). *Neogótico Latinoamericano en la Literatura Escrita por Mujeres: Estudios Críticos de Obras Representativas del Siglo XXI*. México: Editora Nómada, 1ra edición, junio de 2023.
- . "Horror y escritura en voces femeninas de Latinoamérica." *Neogótico Latinoamericano en la Literatura Escrita por Mujeres: Estudios Críticos de Obras Representativas del Siglo XXI*, coordinado por Berenice Romano Hurtado, Editora Nómada, junio de 2023, 9-41.
- Russell, Benjamin P. "In Latin American Horror, Women Writers Are on the Rise." *The New York Times*, 9 Oct. 2022.
- Salazar Martínez, Marcelo Jesús. *La poética de lo indeterminado: la narrativa de Amparo Dávila*. Tesis de maestría, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 202
- Sánchez Lebrija, Luis Alberto. "Del 'terror fantástico' de la novela gótica del siglo XVIII al 'horror político' de la narrativa neogótica latinoamericana escrita por mujeres en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enriquez." *Neogótico Latinoamericano en la Literatura Escrita por Mujeres: Estudios Críticos de Obras Representativas del Siglo XXI*, coordinado por Berenice Romano Hurtado, Editora Nómada, junio de 2023, 41-81.

Sánchez-Verdejo Pérez, Francisco Javier. "Lo Gótico: Semiótica, Género, (Est)Ética." *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, vol. 1, 2013, págs. 23-38. ISSN 2255-193X.

Santiesteban Oliva, Héctor. *Tratado de monstruos: Ontología teratológica*. Plaza y Valdés, 2003

Sartre, Jean Paul. *Bosquejo de Una Teoría de Las Emociones*. Alianza, 2006.

Sauvy, Alfred. *Les peurs de l'homme dans le domaine économique et social*. Ibid., p. 17.

Sullivan, Jack. "Psychological, Antiquarian and Cosmic Horror, 1872-1919." *Horror Literature: A Core Collection and Reference Guide*, edited by Marshall B. Tymm, R. R. Company, 1981, p. 222.

Schweblin, Samanta. *Pájaros en la boca*. Lumen, 2010.

———. *Siete casas vacías*. Literatura Random House, 2015.

———. *Distancia de rescate*. Almadía Ediciones, 2019

Tangherlini, Timothy R., editor and translator. *Danish Folktales, Legends, and Other Stories (New Directions in Scandinavian Studies)*. University of Washington Press, 26 July 2013.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. 2ª ed., Premia Editora, 1981.

The Morgan Library & Museum. "Hours of Catherine of Cleves." The Morgan Library & Museum, n.d.

Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Penguin Random House Grupo Editorial, 2018.

Van Gennep, Arnold. *Los Ritos de Paso*. Alianza Editorial, 2008.

Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Gedisa, 2007.

———. *En torno a la posmodernidad*. Anthropos, 2011.

Vázquez Amaral, José. "Letter from Mexico and Central America." *The New York Times*, 18 Sept. 1960.

Vega, Max. *La presencia de lo siniestro y lo demoníaco en las novelas Sobre héroes y tumbas y Abaddón el exterminador*. Universidad Andina Simón Bolívar, 2018.

Villagómez Weir, Gayne. "Guía de atención integral para niños, niñas y adolescentes víctimas de delitos sexuales: Documento de apoyo para las entidades de atención." *Ministerio de Salud Pública*. Ecuador, 2008.

Warner, Marina. "No Go the Bogeyman: Scaring, Lulling and Making Mock." *Vintage*, 2000.

Zavala, Lauro. *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. Universidad Autónoma del Estado de México, 2006.