

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE LENGUA Y LITERATURA

**DISERTACIÓN DE GRADO PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN COMUNICACIÓN Y
LITERATURA**

**El tratamiento del cuerpo, la violencia sexual, la memoria y el lenguaje dentro de
los personajes y la escritura de la novela *Nefando* de Mónica Ojeda Franco**

MELANIE LISBETH GARCÍA ROBLES

DIRECTOR: CÉSAR EDUARDO CARRIÓN

Quito, junio 2021

“Los límites del lenguaje son nuestros abismos.”

Mónica Ojeda Franco

A Jacqueline Robles y Jaime García

AGRADECIMIENTOS

A cada uno y cada una de mis profesoras, mi gratitud es inmensa desde el primer pupitre en primaria, hasta el último clic en un aula virtual.

A César Eduardo Carrión, por su guía en mi disertación y por su atenta lectura a cada una de mis ideas.

A Mercedes Mafla, por encaminarme de manera divertida e inteligente en el mundo de la crítica literaria y por acompañarme en la primera etapa de mi disertación.

A mi familia.

A Christopher, por escucharme con amor y por contar historias *fantabulosas*.

A mi tío Marco, por compartir lecturas, sabiduría y risas.

A mis hermanas, por los aprendizajes compartidos; las pinturas, los libros, la música; porque somos una trenza sensible y creadora.

A mi abuelita Teresita, por hilvanar su alma a la mía, por nuestras conversaciones y abrazos que fueron un milagro durante la pandemia.

A Pachita, por inspirarme ternura y fuerza infinita, por leerme poemas y ser la felicidad.

A mamá y papá, por compartir mis alegrías y desventuras, por el apoyo y el cuidado desde siempre, por ser mis amores eternos.

A todes mis amigues, por el tiempo y la complicidad. Sobre todo a Vale Levoyer y Maty Palacios, por la sororidad; por alegrar de manera amorosa la experiencia universitaria.

A Mónica Ojeda, por el riesgo de su escritura y la inspiración que una encuentra en sus libros.

A los libros, siempre, por acompañarme y por mostrarme distintas libertades.

ÍNDICE

Introducción	1
1. Capítulo I. Literatura y corporalidad	4
1.1 Mónica Ojeda Franco	4
1.2 La narrativa ecuatoriana contemporánea	8
1.3 El tratamiento del cuerpo en la literatura	11
1.4 Literatura pornográfica	14
1.5 Literatura erótica	17
1.6 ¿En qué categoría se encuentra <i>Nefando</i> ?	23
2. Capítulo II. Construcción narrativa: discurso y los personajes de la novela	28
2.1. La fábula y la trama.....	30
2.2. Motivos literarios	31
2.3. La voz de los personajes.....	40
3. Capítulo III. La poética dentro de la novela	50
3.1. Análisis de los recursos poéticos	51
3.1.1. La metáfora y el símil	52
3.1.2. El ritmo	53
3.2. El lenguaje como cuerpo y el cuerpo como lenguaje	53
3.3. Relación final del discurso y la estética en <i>Nefando</i>	59
4. Conclusiones	67
5. Referencias	69

INTRODUCCIÓN

El tratamiento del cuerpo dentro de las artes ha estado presente, desde la antigüedad, con distintas connotaciones. En Ecuador, desde las primeras novelas realistas, el cuerpo ha tenido un protagonismo que ha simbolizado, principalmente, la tierra: su apropiamiento o su vulneración; por ejemplo, en J. León Mera, Jorge Icaza, Miguel Riofrío. En la actualidad la novela ecuatoriana que más reconocimiento tiene, dentro del mercado literario, es la escrita por mujeres; por este motivo se ha hablado de un *Boom* de escritoras ecuatorianas que podría surgir de un mercado oportunista para vender al libro desde la autora; o podría surgir de una mirada reivindicativa para las escritoras, como consecuencia del auge de la cuarta ola feminista. Sin embargo, algunas de las escritoras que están dentro del llamado *Boom* —como Ojeda o Ampuero— lo consideran injusto e insuficiente, ya que siempre ha habido escritoras publicando y también porque faltan escritoras que aún necesitan publicidad y ser leídas. Una de las finalidades de este trabajo es, precisamente, promover la crítica literaria de las escritoras contemporáneas para rescatar y dejar en evidencia el valor artístico de la obra, en este caso de la novela *Nefando* de Mónica Ojeda.

Para Jean-Luc Nancy (2007) el cuerpo es una envoltura que contiene lo infinito y que hay que desenvolver; es decir la memoria —en este caso la memoria del cuerpo sexuado— que se desenvuelve en el lenguaje de cada persona, artista y en los casos literarios, de los personajes. La relación intrínseca del cuerpo, la memoria y la comunicación refleja la importancia de una literatura pornográfica, erótica o porno-erótica; porque cumplen un rol fundamental dentro del arte y la humanidad, aun cuando siguen siendo motivos tabúes, como ocurre con *Nefando*.

El objetivo de la presente disertación de grado es exponer la importancia de *Nefando* de Mónica Ojeda como una novela con carga artística y discursiva potente, a través de los motivos de la violencia sexual, el cuerpo, la memoria, el lenguaje y a través de recursos poéticos como el ritmo, los símiles y las metáforas. A continuación, se detalla el orden en el que se procedió a analizar la novela.

En el primer capítulo, se describe el contexto de la publicación de *Nefando*, se enfatiza el contexto de Ojeda como escritora y se la importancia de su obra, ya que en los últimos años se ha convertido en una escritora reconocida dentro de la narrativa contemporánea. En otro apartado se procede a describir el género al que posiblemente pertenece la obra: un género artístico pornográfico, según la teoría de Susan Sontag; o la categoría de la pornoerótica, según una investigación de Ojeda sobre otras obras latinoamericanas.

En el segundo capítulo, se descompone narratológicamente la novela. Con *La teoría de la literatura* de Tomachevski, se distingue la fábula y la trama con sus respectivos recursos narrativos, que construyen la novela de forma estética; asimismo, se enumera los motivos literarios de los cuales se destacan: la memoria, la corporalidad sexual, la alteridad, la escritura. Luego, por medio de la propuesta teórica de Luis Beltrán Almería en *Palabras transparentes*, se describe el discurso ajeno de los personajes principales, relacionándolos con los motivos mencionados y analizando la voz y el pensamiento de los mismos, donde se muestra la importancia del lenguaje y su relación con la memoria corporal sexual.

Al considerar insuficiente un análisis narratológico para explicar la complementariedad del discurso y la estética, en el tercer capítulo, se explica la parte erótica de la novela que es la escritura y la poética de la misma; para ello se analizan algunos fragmentos con descripciones obscenas como si fueran poemas, por medio del texto *Cómo se analiza un poema* de Ángel Luis

Luján para especificar los tropos y el ritmo dentro del texto. De esta manera, se puede entender que *Nefando* funciona como una novela pornográfica por el fondo, pero que lo erótico se evidencia en el uso del lenguaje. Finalmente se responde a la pregunta inicial, ¿de qué manera la memoria y la corporalidad sexual dentro del discurso de los personajes es importante dentro de *Nefando* como una novela pornoerótica? La respuesta que se propone en este trabajo es a partir de una lectura que indaga en la minuciosidad del lenguaje para exponer discursos abyectos, principalmente la violación sexual infantil; se destaca la importancia de exponer al cuerpo en la escritura como un ejercicio que incomoda, sensibiliza y provoca distintas reacciones en los lectores a través del arte.

1. CAPÍTULO I: La corporalidad dentro de las artes literarias

1.1 Mónica Ojeda Franco

Mónica Ojeda Franco (Guayaquil, 1988) se ha convertido en una de las escritoras más reconocidas de Latinoamérica, especialmente a partir de la publicación de *Nefando* que obtuvo mención de honor en el Premio de Novela Corta Miguel Donoso Pareja. Por ejemplo, según el diario *El País*, entre las diez obras representativas del «nuevo boom de la literatura latinoamericana» se encuentra *Nefando*. Asimismo, en el artículo del New York Times: *Las escritoras ecuatorianas hacen historia*, Jorge Carrión menciona a la autora como “una de las jóvenes autoras en lengua española con más proyección internacional, con contratos de traducción al griego (*Skarafima*), al inglés (*Coffee House*) y al francés (*Gallimard*)” (Carrión, 2019); recientemente, también su novela *Mandíbula* fue traducida al italiano por *Podidoro Editore*. Jorge Carrión es escritor, periodista de crítica literaria en español del *New York Times* y además es el Director del Máster en Creación Literaria en la Escuela de *Management* de la *Universitat Pompeu Fabra Barcelona*; de dicho Máster Mónica Ojeda es exalumna y profesora; de ahí que la obra de Ojeda haya empezado a reconocerse desde el mercado literario de España y haya recibido apoyo en la difusión y publicación de su obra progresivamente.

Además, hay tres artículos que analizan su obra: un trabajo de titulación de Amanda Pazmiño en el que hay una comparación de *Nefando* con la novela de Bolaño *2666* y el motivo del Eros cognoscente, y dos artículos en la revista *Kipus*: uno de Alicia Ortega sobre la voz de la infancia en *Nefando* y el otro de Carlos Vásconez sobre su lectura de *Nefando*. En la reseña de Vásconez dice:

Nefando es una novela compleja, delicada. En sus entrañas se entrelazan varios léxicos del castellano. Parece como si la escritora la hubiera tejido de diferentes matices, texturas, sentidos, dándole la propiedad de lo que tiene que ser hoy en día un laberinto, un enredo de lo que hay. (...) Mónica Ojeda sabe mirar. Luego señalarlo con el dedo. Acusándolo o indicándole que es suyo (...) (Vásquez, 2017, p. 123)

Las menciones sobre la obra de Ojeda han sido constantes y eso demuestra el impacto que ha tenido como escritora. En un artículo de *El País*, la escritora Marta Sanz recomienda la obra de Ojeda, sus últimos libros, *Historia de la leche* y *Las Voladoras*. Afirma que:

Mónica Ojeda es una escritora no tolerada para todos los públicos, en la que las pulsiones físicas no se segregan de una materia intelectual que también es física como física es la cultura y las palabras de la poesía (...) Poema cero y hamletiano ser o no ser. Se percibe, en un paisaje desolado y sembrado de huesos raídos, una urgencia de refundación a través de las palabras que intervienen en la realidad. Cuerpo, muerte, sexualidad y lenguaje nos impresionan en su aproximación al concepto de la víctima femenina como obra de arte. Estos textos constatan el malestar desde el que escribimos (Sanz, 2020, párr. 1).

En otros países de Latinoamérica también se ha hablado de Ojeda. En Bolivia, por ejemplo, la escritora y editora Liliana Colanzi dice: “La escritura extrema de Mónica Ojeda habita con soltura el espanto, la violencia, la crueldad y el mal, pero también la ternura y el deseo”. De la misma forma, otra escritora boliviana, ganadora del Premio Nacional de Literatura de Santa Cruz en el 2010, Natalia Chávez Gomes de Silva, reseña sobre *Nefando*:

Mónica Ojeda nos muestra tantos límites extraños de la humanidad que, al dejarnos, es decir, al llegar al último punto, es posible que nos encontremos tambaleando, mirando a un lado y a otro buscando una cuerda de la cual sostenernos, como si estuviéramos a punto de caer en el ring después de un contundente round en el que nos la pasamos recibiendo golpes de todo tipo, bordeando peligrosamente el *fair Play* (Chávez, 2018, párr. 10).

Después de cuatro años, *Nefando* se vuelve a publicar en México por la editorial Almadía; en el lanzamiento estuvo la escritora argentina Mariana Enríquez, quien también expresó su asombro ante esta novela desde la estética literaria y lo emocional. Además, en otra ocasión dijo sobre *Las Voladoras*:

Su escritura araña en las palabras hasta dar con la herida incandescente del lenguaje (...) se extiende el universo perturbador y de gran densidad poética que Ojeda ha venido creando desde su primer libro. Mónica solo sabe escribir textos inolvidables (Enríquez, s/f., párr. 3).

Debido a la proximidad temporal con la autora, no es oportuno ahondar en su biografía: constantemente se publican reseñas, opiniones, entrevistas o artículos acerca de ella; pero sí se resaltarán su obra literaria. Mónica Ojeda es una escritora de narrativa, ensayo y lírica. En primer lugar, la narrativa: la primera novela publicada de Ojeda es *La desfiguración Silva* (2014), que fue ganadora del Premio Alba Narrativa, después publicó *Nefando* en el 2016 y luego *Mandíbula* en el 2018, *Mandíbula* ha sido traducida al griego en *Skarifima Editions* y al italiano en *Podidoro editore*; en cuanto a los cuentos ha publicado: *Caninos* (2017), *Doce cuentos iberoamericanos* (2014), además se han recogido algunos relatos en el libro *Emergencias* y el último libro que publicó en la editorial Páginas de Espuma: *Las voladoras* (2020). En segundo

lugar, la lírica: el poemario que fue Premio Nacional de Poesía Emergente Desembarco, *El ciclo de las piedras* (2015) e *Historia de la leche* (2019). Y en cuanto a textos académicos, tiene algunos artículos literarios publicados en GK un medio de comunicación independiente de Guayaquil; por otra parte, la Universidad Complutense de Madrid publicó *Pornoerótica latinoamericana: subversión en la narrativa de mujeres en el exilio*.

Mónica Ojeda es una escritora que explora los formatos diversos del lenguaje: prosa y lírica en una misma obra. En las novelas que ha escrito existen pasajes poéticos y el lenguaje nunca es lineal. Ocurre con sus textos líricos como en *Historia de la leche*, que es un poemario que cuenta una historia, personajes e incluso una secuencia de tiempo; por otra parte en *Nefando*, que es una novela que se detiene en contemplar sensaciones poéticas. Hay algunas entrevistas en las que Ojeda afirma que no le interesa la delimitación de géneros. Por ejemplo, Yanko Molina en una entrevista para Elipsis le pregunta sobre su experiencia de la escritura, ella responde:

Escribo por una experiencia con el lenguaje. Si desarrollo una determinada trama con un tema que a mí me apasione, que me impulse, que me obsesione, empiezo a entrar en un tono mental, en una atmósfera, en un estado de ánimo, que me permite desarrollar una relación con el lenguaje muy específica que solo ocurre en ese libro, y esa relación se convierte en una experiencia emocional que me hace llegar a unos momentos con el lenguaje que me parecen muy reveladores. Escribo por esos momentos. Todo lo demás es el ejercicio para llegar ahí. Para mí, la narrativa es eso: la búsqueda de la experiencia poética. Cuando escribo poesía, también es eso, pero directamente en el formato poema. (Elipsis et al., 2020, párr. 25)

La calidad de la obra de Ojeda y las oportunidades que ha encontrado en el mercado literario le han permitido recibir varios galardones, menciones y recomendaciones en medios. Al referirse, *grosso modo*, a la autora se muestra la evidencia de los reconocimientos que ha tenido dentro del mercado literario especialmente en Ecuador y España; se demuestra cómo este prestigio que ha ganado, ha permitido que su obra sea leída y distinguida a nivel hispanoamericano.

1.2 La narrativa ecuatoriana contemporánea

Mónica Ojeda es una escritora ecuatoriana, inmigrante en España; por esto, ella declaró en una entrevista virtual *Escritora y extranjeras en Lata Peinada* (2021), que no se considera como una escritora que pueda representar al país, pero que su relación con Ecuador es una “geografía emocional”, porque le causa miedo y le conmueve la belleza. Aclarar esto es importante para cuestionar el contexto de la autora dentro de la narrativa contemporánea y los discursos nacionalistas detrás del marketing del mercado literario.

Se ha hablado de un *Boom* literario de escritoras ecuatorianas por obras como *Siberia*, ganadora de Premio Joaquín Gallegos Lara en el 2018, de Daniela Alcívar, *Nuestra piel muerta*, que estuvo en la lista de mejores libros 2019 del New York Times, de Natalia Freire, *La primera vez que vi un fantasma* de Solange Rodríguez, *Sanguínea* de Gabriela Ponce, *Mandíbula* de Mónica Ojeda, que recibió el *Prince Claus Next Generation* 2019, *Pelea de Gallos*, libro de cuentos, de María Fernanda Ampuero, entre otras obras que se han publicado en los últimos cinco años y que han tenido reconocimiento formales e informales dentro y fuera del país.

Sin embargo, todavía está en debate la necesidad de destacar que son autoras mujeres, ya que, por el contrario, no se suele hablar de la literatura de hombres. En una nota del Diario *El Expreso*, Mariella Toranzos asegura que es necesario recalcar la voz de las mujeres debido a la historia:

(...) mencionar que son mujeres las que lideran el boom literario es un acto de justicia frente la invisibilización que el Estado y los círculos literarios han sumido a las autoras. Recordemos que, en 2018, incluso con dos escritoras ecuatorianas en las listas internacionales de los mejores libros del año, el entonces ministro de cultura, Raúl Pérez Torres, durante una intervención en la FIL de Montevideo, habló sobre la literatura nacional como un proceso liderado únicamente por hombres y sin mayor relevancia después de los años setenta. (Toranzos, 2019, párr. 4)

Por otra parte, la escritora María Fernanda Ampuero en una entrevista de *El Cultural*, señaló que es poco acertado hablar de este boom porque las escritoras ecuatorianas siempre han estado ahí. Asimismo, en una entrevista de la revista *Elipsis*, Ojeda se refiere al nuevo Boom:

Lo del boom es una fantasía. Nos han querido unir a autoras que tenemos universos narrativos totalmente distintos. Es como un poco forzado todo. El tema de la violencia: no sé desde cuándo las autoras han estado escribiendo sobre temas violentos... Dios mío, han leído a Charlotte Perkins, a Clarise Lispector, Armonía Sommer. Toda la vida hemos estado escribiendo sobre cosas sórdidas. (Ojeda, 2020, párr.15)

Es importante poner en cuestión el rol del feminismo en relación con el llamado boom de escritoras; en primer lugar porque debido a la cuarta ola del feminismo¹ se ha avanzado en

¹ Nuria Varela en el libro *Feminismo 4.0* (2012) explica que la cuarta ola feminista es protagonizada por el *ciberfeminismo*, ya que las manifestaciones más importantes de esta última ola se han

cuanto a la reivindicación del rol femenino de forma masiva, uno de los aspectos ha sido el laboral y la ocupación de espacios públicos y privados con roles de equidad; en este caso se enfatiza el protagonismo femenino desde la literatura. El mercado literario ha tenido estructura patriarcal por brindar mayores oportunidades a los hombres; por ejemplo, solo dieciséis mujeres han ganado el *Premio Nobel de Literatura* en 119 años; en el Ecuador, el *Concurso Nacional de Literatura Miguel Riofrío*, durante 8 ediciones sólo una premiada a una escritora (en el 2020); otro ejemplo más reciente se evidenció en el discurso que expuso el ex ministro de cultura Raúl Pérez Torres, quien al referirse a la historia de la literatura ecuatoriana, no mencionó a ninguna escritora ecuatoriana (aun cuando el discurso fue en el 2018).

Ahora bien, para reivindicar los discursos patriarcales no es indispensable hablar de un *Boom* literario de mujeres, porque luego se pueden encontrar patrones forzados sólo para catalogar a todas porque, como ya dijeron Ampuero y Ojeda, siempre ha habido escritoras buenas que han escrito sobre varios temas, más allá de lo corporal o en toda la diversidad de lo corporal; además que esto podría impedir que se subestime la calidad de las obras. En este caso lo más importante es la obra, sí; pero también se ha considerado necesario tener en cuenta el contexto sociocultural, por este motivo es importante reconocer las menciones actuales que ya han ganado las escritoras. Como ya se ha mencionado, en las publicaciones de libros ecuatorianos más recientes hay mucho protagonismo de autoras, entre ellas Mónica Ojeda.

La mayor parte de las obras literarias de Ojeda han sido publicadas en el extranjero. *Nefando*, por ejemplo, se publicó por primera vez en España por la editorial Candaya; de esta

gestionado desde lo global dentro de la web. Además analiza al *ciberfeminismo* como una estrategia política mundial, en el cual se destaca la recuperación de espacios laborales de las mujeres y a su vez la importancia de las redes internacionales como respaldo de los principios del feminismo. Bajo la influencia del auge del feminismo actual, los medios de comunicación, el público lector y el mercado literario impulsan más a las mujeres. Ahora bien, esta influencia no es la única razón del éxito de los libros de escritoras, también influye la calidad y la capacidad de la escritura que ha logrado conectar más con la sensibilidad del público que la lee.

forma, en el lanzamiento de la nueva publicación de *Nefando* para la editorial mexicana Almadía, Ojeda cuenta que en un inicio ella quiso publicar su obra en Ecuador, pero que la respuesta que le daban fue no publicarla por la temática: “es una novela muy fuerte, no sabemos si el público ecuatoriano está listo para esto (...) Va a generar rechazo” (Ojeda, 2020). De hecho, sólo dos libros de Ojeda han sido publicados por editoriales ecuatorianas: *Caninos*, un relato que forma parte de la Colección Cajanegra publicado por Turbina Editorial e *Historia de la leche* por Severo editorial. Con la finalidad de ahondar en su obra, se ha tomado en cuenta el estilo recurrente de Ojeda, donde el cuerpo tiene protagonismo. Sin embargo, es necesario profundizar un poco sobre el tratamiento del cuerpo en la literatura, a nivel general.

1.3 El tratamiento del cuerpo en la literatura

Seguir una sola línea de estudio sobre el tratamiento del cuerpo sería limitar todas las posibilidades; sin embargo, sí es necesario definir algunas de ellas. Principalmente se ha tomado como referencia Jean-Luc Nancy para quien el cuerpo no se disocia del alma (refiriéndose a Descartes), sino que el alma se amolda al cuerpo, de esta forma lo que perciba el cuerpo también sentirá el alma; Nancy afirma: “El cuerpo es la extensión del alma hasta las extremidades del mundo y hasta los confines del sí” (Nancy, 2007, p. 51). A partir de los planteamientos del cuerpo que hace Nancy se conecta la memoria, ya que la sensibilidad está ligada a la memoria. Y como él afirma, un cuerpo es materia, que guarda secretos y contiene el infinito; de ahí que se pueda hablar de una memoria corporal que encierra lo pasado.

Por esta razón, escribir del cuerpo va más allá de la construcción de una prosopopeya de los personajes, no es gratuita ninguna descripción del cuerpo. Es decir, a partir de las descripciones del cuerpo se crean significaciones propias de cada personaje, se revela algo de ellos. Paralelamente, en este análisis se relaciona al texto como cuerpo, como una estructura física (intangible) que se construye de la memoria, de los acontecimientos. El cuerpo es el medio que conecta lo interno y externo; es un medio que comunica, miente o se expone; por este motivo no es lo mismo exhibir al cuerpo en general, que un desnudo.

El tratamiento del cuerpo al desnudo, que exhibe el sexo, ha estado en el arte desde la prehistoria a través de pinturas o esculturas con representaciones antropomorfas; se podría enumerar un sinfín de culturas; pero probablemente las más cercanas a nosotras son las Jama Coaque, Tolita y Bahía, durante el Período Regional. Sin embargo, debido a la influencia de la iglesia en el desarrollo cultural, la censura del cuerpo al desnudo cobra fuerza hasta el siglo XVII; más después como respuesta a la censura de todo tipo, en el siglo XIX, regresa el protagonismo del cuerpo desnudo con las pinturas del Renacimiento como las de Goya, Donatello, Rafael o Courbet con la obra insigne *El Origen del mundo*. Sin embargo el cuerpo en distintas manifestaciones artísticas no sólo ha buscado ser fiel a la realidad, sino que ha ido cambiando de objetivo con el tiempo; la representación artística del cuerpo ha estado presente en la sociedad para simbolizar, erotizar, mimetizar, caricaturizar, denunciar, canalizar emociones del creador o provocar emociones en alguien. De esta manera, en *El luminoso objeto del deseo: el cuerpo femenino y la escultura desde el género* se relaciona la connotación sexual y discursiva del cuerpo con las respuestas del espectador:

El cuerpo además tiene una relación muy directa con la sexualidad, pues, según lo afirman Vendrell (2004) y Rivas (1998), la sexualidad está sostenida en la materialidad

corporal, es decir, en la existencia de una capacidad física que se manifiesta mediante prácticas, actividades y acciones en las que interviene el cuerpo, pero también una serie de argumentaciones, discursos, premisas y significaciones que connotan las acciones de los individuos (..) califican sus deseos, orientan sus tendencias y restringen sus elecciones placenteras o amorosas (Serrano et al., 2016, p. 76).

1.4 El cuerpo sexuado en la literatura

Ahora bien, en cuanto al cuerpo sexuado en la literatura, narrado de forma explícita, ha sido un motivo bastante recurrente desde hace mucho tiempo; basta mencionar algunos ejemplos como: *Justine o los infortunios de la virtud* (1781) del Marqués de Sade, *Historia de O* publicada bajo el pseudónimo de Pauline Réage (1954), *Trópico de Cáncer* (1934) y *Trópico de Capricornio* de Henry Miller, *El amante de lady Chatterley* de D.H Lawrence, entre otras.

Para la lectura de las narraciones de la obra de Ojeda, es necesario referirse a Foucault, en *Historia de la sexualidad* (2007), donde afirma:

Si el sexo está reprimido, es decir, destinado a la prohibición, a la inexistencia y al mutismo, el solo hecho de hablar de él, y de hablar de su represión, posee como un aire de trasgresión deliberada. Quien usa ese lenguaje hasta cierto punto se coloca fuera del poder; hace tambalearse la ley; anticipa, aunque sea poco, la libertad futura (p.13).

El tratamiento del cuerpo sexuado dentro de la comunicación y de la literatura aun es motivo tabú (desde un cinismo social compartido), por eso, nace de la necesidad de la creación

de obras que están constantemente explorando la sexualidad, que buscan transgredir. Esto ocurre dentro del discurso (específicamente al tratar de la sexualidad en la infancia) de *Nefando* que a su vez es transgresora desde el estilo y la temática.

Por otro lado, la escritura del cuerpo se relaciona con la memoria. Jean-Luc Nancy afirma que: "El cuerpo es una envoltura: sirve, pues, para contener lo que luego hay que desenvolver" (Nancy, 2007, p.16). De esta manera, en la literatura, las envolturas que guarda el cuerpo se van desenvolviendo a través de relatos. Así la memoria de un cuerpo sexuado se convierte en un leitmotiv de la obra. En *Nefando* el cuerpo se exhibe con la memoria de la historia sexual de cada personaje; hay narraciones explícitas de las sensaciones corporales que guardan y describen cómo lo asimilan. Iván, uno de los personajes más relevantes en la novela, es un estudiante del FONCA que asimila su cuerpo sexuado desde la masturbación que le lleva a hacerse daño y recordar su historia sexual; es alguien que ha sido violentado psicológicamente y alguien que ha violado a alguien. En un monólogo interior, Iván dice: "sólo el dolor era capaz de construir un discurso del cuerpo-no-tuyo, pero el dolor era intransferible e inexpresable para el lenguaje." (Ojeda 2016, p.31).

En la novela existe un metarrelato que habla de la violencia sexual, de la represión generada y de las emociones que buscan ser expresadas. En el metarrelato de la corporalidad sexual, es Kiki, la protagonista y autora de una novela pornográfica, quien protagoniza en su novela a tres jóvenes en un internado; mientras ella describe el proceso creativo de la novela, se va develando su historia sexual, y a su vez ella construye a los personajes.

Los protagonistas de *Nefando* están en busca de darle forma al lenguaje para expresar la violencia que guarda su memoria corporal, a través de escritos, dibujos o el videojuego pornográfico: "El deseo de decir el deseo no se mitiga hablando (...) a veces tenemos que hacer

y dejar que lo hecho pronuncie nuestro vértigo. Te necesitamos para crear *Nefando*, le dijo Irene con una sonrisa delgada?” (Ojeda, 2016, p. 106)

1.4.1 ¿Cómo ha sido el tratamiento del cuerpo dentro de la literatura ecuatoriana?

Como se ha mencionado antes, el interés de narraciones enfocadas en el tratamiento del cuerpo en literatura ecuatoriana, ya ha tenido un rol importante desde el siglo XIX, como ocurrió con la novela fundacional, *La Emancipada*; principalmente el cuerpo femenino o disidente es el que se expone y representa al personaje y el contexto. En *Máscaras de la Patria*, de César Carrión, se enfatiza el simbolismo del cuerpo de la mujer en las novelas del siglo XIX del Ecuador; en todas estas novelas, intuye Carrión, hay una metáfora del cuerpo, que representa la identidad de la nación: “El cuerpo de la mujer podría ser una representación del territorio nacional, que debe ser colonizado por la palabra del evangelio y la ley del Estado” (Carrión, p.120). Es esta una evidencia de que el tratamiento del cuerpo en la literatura ecuatoriana ha reflejado la influencia religiosa y el poder que ésta tenía sobre los cuerpos subalternos, que buscan reconocerse como autónomos, pero cuyas últimas decisiones terminan siendo la causa de ese juzgamiento social que viene del Estado o la Iglesia; es decir hay un poder que es responsable. Este mismo motivo se ha repetido con distintas historias en otras obras literarias; ocurre esto (en cierta medida) con *Nefando*, porque hay un personaje (Iván) homosexual que se sentencia a sí mismo constantemente, y termina lastimándose como muestra de que, al menos superficialmente, en su cuerpo él es capaz de decidir, incluso cuando lo repudia:

Nadie en esa clase entendería el lápiz contra tu arma de macho mexicano instaurada por la revolución como un objeto de orgullo nacional. Nadie comprendería que estabas moldeándote, educando a tu cuerpo (...) Sabías que la escritura no podía hablarte de tu carne. Sólo el dolor era capaz de construir un discurso del cuerpo-no-tuyo, pero el dolor era intransferible e inexpresable para el lenguaje (Ojeda, 2016, p. 31).

Metaforizar o expresar una idea de libertad en el cuerpo ha sido una idea que si ha estado presente en la narrativa y lírica ecuatoriana. Algunos ejemplos están en la antología poética de mujeres ecuatorianas. *La voz de Eros* que recopiló Sheila Bravo, compuesta por voces de mujeres y cuyo motivo recurrente es el cuerpo, que, si bien representa una manera de liberación femenina, de libertad de expresión y de contar lo erótico, siguen respondiendo a una heteronorma corporal ²en la que se busca matizar o mantener sublime el acto sexual. En poemas de reconocidas escritoras como Dolores Veintimilla, Aurora Estrada, Ileana Espinel, Ana María Iza, Violeta Luna aún existe un tratamiento pudoroso del cuerpo: el Eros que se maneja con cuidado y que cuenta desde lo sensible; se mantiene el bagaje cultural del que habla Foucault en *Historia de la sexualidad* sobre la sutileza o censura en la sociedad para hablar de lo sexual.

Ahora bien, el cuerpo sexuado en la literatura ecuatoriana se ha convertido en un tema más recurrente (o por lo menos es lo más publicado), pero las narrativas actuales se enfocan en cuerpos disidentes, reales, binarios, no binarios, jóvenes, adultos, incluso infantes, como ocurre con *Sanguínea* de Gabriela Ponce, *Moradas Provisionales* de Santiago Páez, *Nefando*, *Gabriel(a)* de Raúl Serrano, *Cuerpo adentro* que es una antología de relatos cortos ecuatorianos con el protagonismo del cuerpo, *Nefando*, *Mandíbula* de Mónica Ojeda, entre muchas otras. Se

² Según Nuria Varela (2019) “«heteronormatividad», popularizado por Michael Warner en 1991, y se refiere a cómo en el imaginario compartido lo «normal» o «natural» es la relación de un hombre y una mujer con relaciones sexuales convencionales.”(p. 38). Esto se refiere a las características y comportamientos estandarizados que debe cumplir el género femenino y masculino.

escribe de cuerpos sexuados, con historias realistas, que demuestran que hay historias que ocurren y que cuestionan de forma implícita lo inmoral, lo indecible, lo nefando. Dicha esta contextualización del cuerpo dentro de la literatura ecuatoriana, es pertinente indagar sobre la literatura pornográfica o erótica, para entender la raíz del género o subgénero a nivel general al que podría pertenecer *Nefando*.

1.4 La literatura pornográfica

¿Es *Nefando* una novela pornográfica? Primero hay que definir qué es la literatura pornográfica, para ello me referiré a la teoría de *La imaginación pornográfica* (2002) de Susan Sontag, en la que afirma que hay varias pornografías que examinar, pero se centra en tres convenciones: en la historia social, como fenómeno psicológico y como modalidad dentro de las artes. En la historia social cuando se busca hacer un recorrido del posible origen de la pornografía, como fenómeno psicológico cuando se indaga la psique de consumidores y productores de pornografía, y como modalidad en el arte cuando se plasma en una obra material sexual explícito que busca por lo general excitar al público receptor.

Para Sontag, el valor artístico de las obras pornográficas radica en la calidad, porque propone un universo total en el arte, que sólo podría ser peligroso porque podría haber personas que reciban al producto o la obra sin distinguir la realidad de la literatura, sin un juicio crítico que les permita entender el límite de la moral real de la ficticia. Sin embargo, al satanizar, prohibir, infravalorar o censurar por ser peligrosas o sospechosas las representaciones estéticas pornográficas, para el público, dice Sontag que se debería aplicar lo mismo con el conocimiento

o distintas formas de arte que cumplen con la misma condición de ser sospechosas para cierto público; por esa razón, según Sontag, lo que importa es la calidad de la conciencia para discernir el conocimiento. Es así que, Sontag analiza las características de obras artísticas de imaginación pornográfica, cuando se exhibe lo corporal y sexual de manera específica: “Los libros que en general se llaman pornográficos son aquellos cuya preocupación primordial, exclusiva y excluyente, consiste en describir “intenciones” y “actividades” sexuales” (Sontag, 2002, p.108)

Aunque todavía resulta poco común relacionar a lo pornográfico con lo literario, es necesario seguir el análisis de Sontag, quien sí considera como un género literario a la pornografía y rescata su valor artístico. Cuando Sontag responde a los cuestionamientos acerca de la descalificación de los textos pornográficos dentro de la literatura, explora las funciones de la pornografía como tal y de la literatura; la autora destaca que la pornografía tiene como única función excitar sexualmente, mientras que la función literaria tiene más que una sola función, puede excitar sexualmente, pero también puede asustar, conmover, causar empatía o confusión moral en su receptor: “la pornografía continúa teniendo una sola «intención», en tanto que cualquier obra literaria verdaderamente valiosa tiene muchas” (Sontag, 2002, p.108). Una obra artística como es *Nefando* no sólo debe gustar al lector, sino que también lo conmueve, lo irrita, le sugiere interrogarse sobre los temas que se tratan, le incomoda; juega con las emociones del lector. *Nefando* tiene características de literatura pornográfica porque “la pornografía es una de las ramas de la literatura que aspira a generar desorientación, dislocación psíquica” (Sontag, 2002, p.80). Ojeda por medio del discurso de los personajes exhibe la violencia en la infancia, la pornografía infantil, la perversidad humana de forma explícita, de forma que el lector entra en conflicto sobre qué debe sentir por su discurso y estética.

Se debe prestar atención al fondo y la forma del texto, porque no siempre ambas incomodan, a veces es la palabra que se utiliza y otras lo que se cuenta. En la novela pornográfica, el discurso y la forma explícita de la narración perturban al lector. En un artículo de Ojeda (2014), publicado en *El Telégrafo*, hace un recuento histórico de lo pornográfico en el contexto de las artes, y afirma:

Lo pornográfico se convirtió, entonces, en el vertedero a donde iban a parar todas las expresiones de los discursos que se desviaban de la sexualidad normativa. El término mismo fue modelado para la regulación de la conducta sexual del sujeto social, es decir, para delimitar lo prohibido. (Ojeda, 2014, párr. 8.).

Para María Zambrano (1987), por la palabra nos hacemos libres, porque nos permite soltar lo que nos apremia. El punto de convergencia del cuerpo sexuado y la literatura es la transgresión y la liberación de contar algo que existe en algún lugar, pero está prohibido; el arte es el medio ideal para evitar la censura y causar algo al público.

En la literatura pornográfica que va más allá de describir lo netamente sexual, los personajes convierten al relato en un lenguaje artístico por sus vivencias, narraciones o por la transformación que experimentan durante los acontecimientos. Sin embargo, se caracterizan porque siempre rompen una ley: puede haber secretos, violencia, silencios; precisamente, estas características son las que llevan a los personajes al límite de los impulsos sexuales (o a no ver el límite). En palabras de Bataille (1997): “lo más notable de la prohibición sexual es que donde se revela plenamente es en la transgresión” (p. 80). Así se pone en evidencia que la conexión del cuerpo y la transgresión está en la literatura. Es más evidente la transgresión en la infancia, cuando todas las voces del entorno se perciben autoritarias porque nacen de un deseo de romper esa norma: “Nunca, humanamente, aparece la prohibición sin una revelación del placer, y nunca

surge un placer sin el sentimiento de lo prohibido. En la base de esto hay un impulso natural; y, en la infancia, sólo hay ese impulso natural.” (Bataille, 1997, p. 81). No es una coincidencia que los protagonistas de *Nefando* regresen a la voz de la infancia para describir sus secretos.

En *El Erotismo* (1997), dice Bataille, que para la esfera humana todo acto sexual es transgresor; y también dice que la transgresión es necesaria para la libertad. Es ese el tejido que nos lleva a categorizar a *Nefando* como una obra erótica que transgrede, que explora la libertad más allá de lo moral o lo real, que explora en la escritura, sin dañar a nadie y a la vez destruyendo la vida ficticia de cada personaje en el relato; busca la libertad en la escritura, transgrediendo lo que más incomoda o perturba: la discontinuidad (el olvido o la muerte) y la sexualidad (específicamente en la infancia); de hecho, en este motivo se reafirma las referencias a Bataille, quien decía que la literatura era la infancia por fin recuperada.

De ahí que para describir la pornografía infantil se resalte la exposición de cuerpos sexualizados desde la niñez, pero en la novela de Ojeda ocurre desde el acercamiento a la realidad virtual (donde el cuerpo también se expone). El hecho de que los acontecimientos le den protagonismo al internet demuestra el contexto de los personajes principales, quienes utilizan la web como una herramienta para transformar en otro lenguaje la violencia sexual que guardan en su memoria, su acto transgresor es publicarlas: no olvidarlas.

La literatura pornográfica se caracteriza por no ahondar en los personajes, por tener como eje las descripciones sexuales, y como ya se ha mencionado, *Nefando* es una obra cuyos personajes se caracterizan por la complejidad de su memoria y su voz. A continuación se explicará sobre la literatura erótica para distinguir de la literatura pornográfica y determinar en qué género se encuentra *Nefando*.

1.5 La literatura erótica

La literatura erótica tiene como protagonista el cuerpo y las sensaciones del cuerpo de los personajes, pero no lo cuenta explícitamente. Lo erótico puede ser lo que se deriva del afecto y se convierte en algo carnal o que deriva de lo obscuro “mediante palabras convertidas en imágenes” (Cisneros, 2011, p.13); es decir cuando es posible imaginar y transmitir el placer o el dolor físico de otro, cuando el lenguaje erótico sublima la transgresión. Esta sublimación es evidente cuando los personajes de *Nefando* que han sido violentados buscan consuelo a través de la escritura o de otra manifestación artística. Por ejemplo, cuando Emilio describe sobre las reacciones de la violencia sexual y sobre las emociones de él y de los otros niños, narra de manera sublime:

Cecilia desnuda las conjugaciones de los verbos que creamos y los cabalga. Tus palabras son solo sombras en el bosque me dice mientras escupe geometrías de desiertos y de volcanes sobre mi sien. Yo intento que las palabras tengan un sentido otro que nos diga. Intento hacer mi propia dicción del mundo. Cecilia, en cambio, despeña los significados. Su silencio es la carne de mi miedo (Ojeda, 2016, p. 131).

El erotismo no es sinónimo del acto sexual, porque no es sólo describir el acto sexual desde lo biológico o lo instintivo; parte de una noción de la persona que le permite contar algo más; es por eso que el erotismo en la literatura tiene una vasta historia. Como decía Octavio Paz: “El erotismo es la dimensión humana de la sexualidad, aquello que la imaginación añade a la naturaleza” (Paz, 1993, p.21). Es habitual nombrar a la literatura pornográfica como literatura erótica porque ambas comparten la exposición del cuerpo sexuado. Sin embargo, lo erótico está más relacionado al uso de una estética que nace de la imaginación, algo más poético

y sublime, como ocurre en ciertos fragmentos de la novela de Ojeda. Octavio Paz en *La llama doble* relaciona el erotismo y la poesía, y dice que “el primero es una metáfora de la sexualidad, la segunda una erotización del lenguaje” (Paz, 1993, p. 9).

Por la misma línea de Paz, en *La expresión erótica de la literatura* de Félix J. Ríos se compara el lenguaje pornográfico con el erótico, de manera que lo erótico es lo metaforizado y apegado a lo estilístico por ser la consecuencia de una historia influenciada por la cultura judeocristiana que reprime la sexualidad; y lo pornográfico, refiriéndose a otros estudios de la pornografía del siglo XIX, de Claudio Guillén:

(...) el discurso pornográfico ha sido despreciado por la crítica conservadora por su obscenidad y su crudeza. El lenguaje que utiliza el literato pornógrafo supone, desde esa óptica pacata, una ofensa, un burdo ataque al pudor y a la decencia que deben presidir la vida social (Ríos, 2009, p.195).

Entre otras posturas acerca del erotismo es importante la de Georges Bataille, quien se refiere al erotismo como “la aprobación de la vida hasta en la muerte” (Bataille, 1997, p, 17), que propone una relación entre la excitación con la muerte, porque tanto en la muerte como en el deseo erótico existe una disolución del ser, una destrucción leve o, mejor dicho, un principio de discontinuidad. Afirma Bataille que en el erotismo “la vida discontinua no está condenada a desaparecer: sólo es cuestionada. Debe ser perturbada, alterada al máximo” (Bataille, 1997, p.14). En importante destaca que el cuestionamiento de la vida discontinua del erotismo es el mismo que ocurre en el lenguaje; pues a través de la palabra un instante se puede volver continuo.

Por medio de la literatura es más evidente la relación de lo perturbador, el eros y la muerte. Para Xulio Pardo, quien recoge la teoría del erotismo y la transgresión de Bataille en

sus estudios, “en toda voluntad pornográfica late una incandescente expresión de transgresión de las prohibiciones al nivel de las relaciones sociales” (Pardo, 2017, p.461). —De ahí que se pueda hablar de una literatura pornográfica, una literatura erótica o una pornoerótica. Puesto que son géneros transgresores, son —como dice Bataille, refiriéndose a la literatura— la infancia por fin recuperada, en la que se manifiesta cualquier tema de distintas formas sin los límites éticos que tiene la realidad. Sin embargo, se cuestiona también en la novela a la escritura como un mecanismo de defensa, pero que también es peligrosa y que en algunos casos podría no ser suficiente para expresar situaciones crueles. Termina *Nefando* con una pregunta que alude a la relación directa de la oscuridad con la escritura: “¿Crees que hay palabras para esta oscuridad? Supongo que tienes una opinión, y ahora es un buen momento para decirla. ¿Hay palabras para todo el silencio que vendrá?” (Ojeda, 2016, 206)

1.5 ¿En qué categoría se encuentra *Nefando*?

Para clasificar en una de estas categorías a la novela *Nefando*, se ha analizado sus características como una novela pornoerótica, es decir, que expone al cuerpo desde lo sexual de forma transgresiva, pero mantiene una estética que no sólo es descriptiva, sino que desarrolla una narrativa compleja.

Tiene características de novela erótica, desde la perspectiva de Octavio Paz en la que el erotismo es una metáfora de la sexualidad, es decir algo que parte de la imaginación, más que de una realidad. En *Nefando* se cuentan historias de actos sexuales de distintas formas, a través de narraciones poéticas que además de narrar los actos sexuales de forma explícita, indagan

también, por medio de un flujo de consciencia, la psique de los personajes; por ejemplo Kiki, quien escribe la novela pornográfica, mientras la narradora cuenta explícitamente lo que les pasa a sus personajes, cuenta también lo que ella siente, su memoria corporal mientras escribe: “Deslizó la mano sobre la pared y, cuando notó relieves y la aspereza del muro despellejado, imaginó el lomo de un cocodrilo y supo que sólo se podría escribir una novela así: rodeada de escamas. *Diego y Eduardo serían, a pesar de sus catorce años, sexualmente activos.*” (Ojeda, 2016, p.13)

Una de las características en la novela, que la pone dentro del ámbito de lo pornográfico, es que existen constantemente descripciones explícitas de lo sexual; descripciones que no son indispensables para la historia de la novela, pero que por sí solas ya provocan una reacción en el lector, ya perturban o alteran la psique. Una de las partes más incómodas de la novela es cuando Emilio Terán, el hermano mayor de los niños abusados quien empieza a escribir todo lo que ve, dice:

Veo a Aliciaxx, preadolescente, en una habitación de hotel. Veo sus pezones inflamados. Veo a dos hombres eyaculando en su boca de monedero. La veo poner cara de asco y sonreír, como si fuera lo mismo, como si la repugnancia y la alegría estuvieran tan cerca del corazón. (...)Veo a Pae. Tiene cuatro años. Su madre le introduce la lengua en la vagina y el dedo índice en el ano. Veo a Veronika. Tiene doce años. La veo penetrada por su padre y su hermano al mismo tiempo. Veo paisajes de cuerpos que se destiñen. Veo todo lo que ha sido consumado. Veo a papá meneándose la con los videos. Veo sepulcros de risas, llanuras de miedo (...) Veo un montón de cuerpos que son el mío: lo único. Dientes. (Ojeda, 2016, p.128)

Hay escenas que muestran a la sexualidad sin límites de adolescentes que experimentan con sus cuerpos de forma precipitada; son adolescentes que violentan sus cuerpos y otros cuerpos por un placer desmesurado. Sin embargo, va más allá de sólo perturbar o contar lo abyecto, porque *Nefando* es una novela que cuenta más allá de lo corporal, es autorreflexiva y maneja un discurso complejo que revela la diversidad psicológica y cultural de cada personaje:

A veces la madre le decía que ella no podía entender las cosas del mundo porque todavía era una niña. Por eso la hija intentaba sacarse la infancia de encima igual que el padre le quitaba la ropa manchada para lavarla con los puños cerrados. Estaba segura de que cuando fuera mayor podría decir todo lo que percibía, nombrarlo con las palabras adecuadas, darle cierto sentido al caos. (...) Alguna vez la hija menor intentó poner en palabras su disgusto hacia la cámara y las manos cayosas [sic] que le tocaban por debajo de la ropa, pero nadie la escuchó. La infancia tenía una voz baja y un vocabulario impreciso. (Ojeda, 2016, p.77)

Cada oración conduce a la lectora a seguir leyendo la obra; la dinámica estética de la palabra permite que la novela no se convierta solamente en una crónica roja o en un producto de consumo abyecto. De ahí la explicación de María Eugenia Cisneros en *La estética de la perversión*: “Lo que hace que un texto pornográfico sea literario es la capacidad del autor de explayar en la narrativa sus genuinas obsesiones para que la descripción de la trama sexual se transmita con la misma fuerza cómo se imagina o se vive.” (Cisneros, 2011, p.5)

Sin embargo, por la ambigüedad de diferencias entre la literatura pornográfica y la erótica, y por la complejidad de los relatos y metarrelatos de la historia que manejan con minuciosidad y de forma explícita al lenguaje, *Nefando* tiene características de literatura pornográfica en cuanto a los motivos abyectos tales como la sexualidad en la infancia, la

pedofilia, la pornografía infantil, el morbo atrás de esto; y a pesar de ello es literatura erótica porque es capaz de transformar en relatos donde cada particularidad de los personajes tiene un estética que va más allá de contar sólo lo carnal, sino que indaga en la memoria corporal de cada uno. Podría ser literatura pornográfica porque va más allá de estancar al texto en descripciones explícitas o sexuales, sino que erotiza al lenguaje para contar distintos acontecimientos y construir minuciosamente a sus personajes

Entonces, se podría decir que *Nefando* es una novela pornoerótica. En *Pornoerótica latinoamericana: subversión en la narrativa de mujeres en el exilio*, Ojeda (2014) analiza obras literarias de mujeres del siglo XX haciendo hincapié en características en común que se podría denominar pornoerótica. Para Mónica Ojeda:

La literatura pornoerótica es aquella que baila entre lo erótico y lo pornográfico, es un híbrido que saca, según le convenga, características de ambas categorías para construir un texto literario rebelde, irreverente, que difícilmente se ajusta a las dudosas delimitaciones de erotismo y pornografía, que juega con los límites de ambos géneros y con los límites de su propia representación; es iconoclasta, pero poética; cómica, pero grave; privada, pero pública. Es una literatura que incomoda, que inquieta; una a la que no se la puede llamar ‘erótica’ sin amputarle su carácter político, obsceno y abyecto, pero tampoco se la puede tildar de ‘pornográfica’ sin despojarla de su condición reflexiva y autorreflexiva ni de su uso exquisito, en algunos casos, del lenguaje —ni de su indiscutible condición de obra artística—. La literatura pornoerótica no es un género: es el quiebre de las condiciones que adopta el género del erotismo para distanciarse del no-género de la pornografía (Ojeda, 2014, p.60).

Dicho esto, se podría afirmar que *Nefando* es una novela pornoerótica porque los discursos de los personajes tienen como base una historia sexual que los atraviesa y es contada de forma explícita. Existe dentro de la novela una novela pornográfica que es escrita por uno de los personajes principales (Kiki), en la que se narran los deseos sexuales de tres adolescentes que son violados, que violan y que sienten un irracional deseo sexual constantemente. Y luego sin perder el hilo de la historia, hay narraciones que dejan de ser sólo escenas sexuales obscenas y tiene la complejidad de una historia que necesita un cuidado estilístico y de fondo; que en la narrativa de *Nefando* giran en torno a la escritura capaz de revelar al relato pornoerótico:

Quiero escribir para darle justicia a mi vergüenza. Se masturbó ahogándose en el interior de un baúl, viendo rabiosamente sus pulsiones porque creyó que moriría, como ahora se masturbaba en su vergüenza sin palabras. Y decidió, de repente: mi vergüenza será el bastión de mi lengua novelada. Dejó de tocarse y puso los dedos sobre el teclado (Ojeda, 2016, p.142).

En resumen, *Nefando* es una novela que no pertenece estrictamente al género pornográfico ni al erótico, sino que está entre ambos géneros y que se destaca por el tratamiento en su escritura de temas que perturban. Las publicaciones de Mónica Ojeda se han convertido en obras muy reconocidas dentro de la literatura contemporánea latinoamericana; lo cual nos lleva a analizar su obra e indagar en las posibles causas que inquietan y atrapan a sus lectores. En el caso de *Nefando*, como una novela pornoerótica, se analizará su fondo y forma porque explora temas incómodos considerados tabú —la sexualidad en la infancia y la violencia sexual— a través de un lenguaje estético. A continuación se pasará a una revisión de la construcción narrativa de la novela para analizar el discurso que existe dentro de esta.

2. CAPÍTULO II: Los motivos y el discurso de los personajes

El presente capítulo tiene como objetivo analizar el discurso de la novela, explicar de qué manera es transgresor. Para responder esto, antes se analizará la novela narratológicamente; primero, se ordenarán los acontecimientos de la fábula y la trama de la novela para entender el metarrelato sobre el cuerpo y la escritura; segundo, se especificarán los motivos principales; y tercero, se analizará el discurso de los seis personajes principales en relación con los motivos más relevantes de *Nefando*.

La novela es uno de los géneros literarios más complejos, y por ende en cada uno de los elementos que construyen a la novela se puede encontrar un sinnúmero de símbolos, discursos, situaciones que buscan develar algo porque, como decía Bataille (2000): “la literatura no es inocente y, como culpable, tiene que acabar al final por confesarlo” (p. 23). Una de las formas de organizar y analizar una novela, para acercarse a las confesiones del texto, es a través de los estudios estructuralistas. En este caso, se partirá del método de análisis narratológico de Boris Tomachevski; para ello hay que desglosar las partes que construyen la novela.

Tomachevski propone el estudio de un texto narrativo en el que primero se debe distinguir a la fábula de la trama³, para ordenar los acontecimientos y determinar los motivos literarios. La fábula está compuesta por los acontecimientos que siguen un orden cronológico, es decir se basa en la causalidad de los acontecimientos; mientras que la trama son los mismos acontecimientos, pero que siguen el orden de la aparición de la obra, es decir depende de la construcción artística. En resumen, “la trama es lo que ha ocurrido efectivamente: el argumento es el modo en que el lector se ha enterado de lo sucedido.”(Tomachevski, 1980, p. 203)

³ En otras traducciones la fábula aparece como trama y la trama como argumento. Además, en otros autores se puede encontrar la fábula como la historia o narración y a la trama como el discurso

2.1 La Fábula y la trama

Ahora bien, si seguimos el orden de la fábula, *Nefando* inicia con las experiencias de la infancia de los personajes principales, luego se presentan los proyectos y las decisiones que cada personaje ha tomado para asimilar la infancia, después (y como hilo conductor) está el encuentro de todos los personajes principales, ya que viven en un departamento compartido de Barcelona (ninguno vive con su familia, de hecho Iván y Kiki son de México), cada habitación es el espacio de pura intimidad, de recordar y de crear; posteriormente está el momento en que los hermanos Terán les cuentan de sus violaciones a los demás personajes, porque a partir de ahí el Cuco crea el videojuego *Nefando*, y debido a la historia del videojuego, en la deep web, les entrevistan a los personajes, porque están investigando el caso de los hermanos Terán.

La fábula es sólo el esqueleto que se percibe de la novela y que le da una lógica secuencial; mientras que en la trama con los mismos acontecimientos se percibe el aporte artístico de la autora y se leen los motivos literarios que destruyen el equilibrio de la situación inicial y que construyen la propia forma de novelar una historia. En cuanto a la trama, *Nefando* está construida por pequeños capítulos que describen a sus personajes, por entrevistas; y por los capítulos de la pequeña novela pornográfica que escribe Kiki dentro de la novela.

La manipulación de los acontecimientos de *Nefando* se construye, principalmente, por analepsis y pausas. La analepsis es el recurso que narra los acontecimientos del pasado, por eso es el artificio ideal para evocar la memoria de los personajes. En cambio, en cuanto a la manipulación del tiempo en los acontecimientos, las pausas son narraciones que no tienen tiempo; se da cuando “el narrador describe, o define o hace alguna reflexión a propósito de lo que está contando.” (Corrales, 2014, p.79); en *Nefando* la mayoría de los personajes se expresan

en monólogos interiores que sólo describen, son fragmentos poéticos que carecen de acontecimientos.

No hay un orden que desoriente al lector, ya que la misma autora titula los capítulos como si fueran una bitácora: nombre, ocupación y lugar; por ejemplo, en el primer capítulo dice: “Kiki Ortega, 23 años. Becaria FONCA/ Habitación #1”. En *Nefando* el orden de los capítulos no es tan importante, ya que cada uno está completo. Cada sección, correspondiente a un personaje, puede funcionar como un relato independiente que al ser leídos en un orden distinto, se entendería la historia. Los títulos de cada capítulo permiten que la persona que lee el texto no se enfoque en quién narra o de quién se habla, sino en qué y cómo se cuenta la historia; por ende la manipulación narrativa es un factor que enriquece el formato de la novela.

2.2 Los motivos literarios

Para entender la unidad artística de los acontecimientos, se debe examinar lo que Tomachevski llama “la unidad más pequeña de la trama”: los motivos. Al seguir sus principios teóricos, hay que tomar en cuenta la clasificación de motivos: pueden ser libres y asociados o determinados. Los libres no son indispensables, pero tienen que relacionarse y ser coherentes con toda la obra; por otra parte, los motivos determinados son los que le dan forma a los acontecimientos, sin ellos toda la obra se vería alterada; es importante mencionar que “para la trama sólo cuentan los motivos asociados; son sobre todo los motivos libres, en cambio, los que desempeñan el papel dominante en el argumento y determinan la construcción de la obra” (Tomachevski, 1980, p.204).

Los motivos asociados en *Nefando* son la sexualidad (cuerpos sexuados) dentro de la sociedad y la vulnerabilidad de la infancia. Mientras que, entre los motivos libres tenemos: la alteridad y la expresión.

2.2.1 La sexualidad en la sociedad

En cuanto al motivo de la sexualidad, los personajes mismos se cuestionan cómo se trata el tema de los cuerpos sexuados y de la violencia sexual en el entorno social. Este motivo se evidencia en las entrevistas que, inicialmente, buscaban investigar el caso de los Terán, pero a partir del tema de las violaciones de ellos, se critica de forma indirecta la formación sexual de la cultura en la que viven. Por ejemplo, Kiki hace alusión a las prácticas BDSM que incomodan a las personas, que precisamente ya han existido dentro de la cultura cristiana:

“No es en realidad el sufrimiento físico lo que hacen que estas santas alcancen sus éxtasis, el sufrimiento es sólo un medio por el que pueden alcanzarlo (...) en la religión cristiana hubo BDSM mucho antes de que Sacher-Masoch escribiera *Las venus de las pieles*, pero esto es sólo considerado perverso cuando no está vinculado a la religión cristiana” (Ojeda, 2016, p. 36).

De la misma forma ocurre cuando El Cuco es entrevistado, porque él intenta justificar la creación del videojuego que diseñó para los hermanos Terán, como una forma de reflejar las situaciones reales de las violaciones sexuales y como una forma de cambiar el papel de víctimas a victimarios en el internet; se muestra su disconformidad y su forma de mostrarlo es en la web, que para El Cuco es “ese fantástico espacio de libertad” y es el sitio donde cada persona posee poder, libertad y no hace daño a nadie:

“Lo que no voy a comprender nunca es que se haya armado tremendo follón por un videojuego, por una representación de mierda que nos rodea todos los días, un simple poner en escena lo que está ahí donde es imposible clavar los ojos: en nuestras nuca.s.(...) *Nefando* causó repugnancia, sí. (...) Supongo que todos nos sentimos atraídos hacia lo que nos provoca repulsión y queremos espantarnos aunque no nos guste admitir que el espanto es placentero”. (Ojeda, 2016, p.89)

Todos los personajes evidencian características de cuerpos sexuados y por medio de sus recuerdos o diálogos con otros generan un juicio sobre la censura de la sexualidad como una manera de dañar más la sociedad, por este motivo tanto Kiki, como El Cuco o los hermanos Terán, comunican mensajes relacionados con la sexualidad, como si fuera algo imprescindible de contar, como un acto de libertad.

2.2.2 La infancia

Para entender de mejor manera el motivo de la infancia, a continuación se describirán el orden de la trama de la novela. La trama de la novela empieza con la niñez de los seis personajes, continúa con el encuentro entre ellos, las conversaciones y los monólogos sobre sus memorias, prosigue con las entrevistas de indagación sobre la historia de los Terán y finaliza en su separación. El hilo conductor entre las historias de los seis personajes se centra en el tratamiento de la memoria de la infancia vulnerada.

En primer lugar, se observa la infancia de Kiki quien ha sido rechazada por su madre y su escuela por escribir relatos pornográficos. En segundo lugar, se encuentra Iván y su gusto por las espaldas de los chicos, de niño él se dio cuenta de que era “diferente” a los demás niños. En tercer lugar, está El Cuco, cuya madre era obsesiva compulsiva, por eso un día ella casi lo

suelta en un abismo, desde ese momento El Cuco temía a su mamá y huyó de su hogar, más después también tuvo que huir de su primera novia, Lola, porque el padre de ella la había violado y El Cuco no sabía enfrentarse a situaciones de violencia. En cuarto lugar, se encuentran las violaciones sexuales y grabaciones del padre de los hermanos Terán: Irene, Cecilia y Emilio.

A partir de los acontecimientos de la niñez de cada personaje, la historia se desarrolla por medio de la memoria y su relación con el videojuego *Nefando* de los hermanos Terán. El espacio que conecta sus historias, es decir que genera el encuentro de todos los personajes principales, es el apartamento; todos viven en el mismo piso de Barcelona. Kiki e Iván son de México, aficionados a la escritura creativa. Cada uno carga con su memoria corporal, asimilando o transformando el pasado en alguna forma de expresión; se conocen entre ellos, no son tan cercanos pero se perciben heridos y extraños. En este caso, los personajes vuelven a recordarse desde el miedo en la infancia; en el encuentro de El Cuco y los hermanos Terán para crear *Nefando*: este videojuego, accesible sólo en la *Deep Web*, que les permite reconocerse en la realidad ajena, como todo lo que está en el Internet. Por otra parte se destaca la construcción de Kiki, quien ha estado escribiendo una novela pornográfica de tres adolescentes en un internado que experimentan con su sexualidad de manera violenta, precoz, precipitada; los personajes no tienen límites para satisfacer su curiosidad, uno de ellos escribe textos eróticos, los otros ven como un espectáculo al sexo, la chica hace daño a los animales porque eso le da placer; Kiki admite dentro del texto que sólo es capaz de escribir desde su experiencia y que sólo en la escritura puede decir lo que callaba de niña. A su vez Iván recuerda su infancia y se hace daño en su sexo hasta que acaba sangrando; Iván también cursa un Máster en escritura creativa, él se identifica en otras escrituras, constantemente se compara con otros. En otro escenario, los hermanos Terán que fueron violados, se expresan de distintas formas; Emilio escribe lo que ve: todo es violento y desgarrador; Cecilia no escribe, garabatea, sólo así se

expresa; es la menor y toma medicamentos para su ansiedad; en cambio, Irene es la que más habla de los tres; ella le pide ayuda al Cuco para crear el videojuego.

Por consiguiente, uno de los motivos que atraviesa a todos los personajes es la voz de la infancia, porque a través de lo que sus cuerpos sintieron o experimentaron, ellos llegaron hasta el punto en el que se encuentran del relato. A pesar de que en el presente narrativo los personajes principales oscilan entre los 23 y 27 años, constantemente hay retrospectivas de las experiencias de la niñez en las que se sintieron frágiles, estas experiencias no pudieron ser contadas y otras no fueron escuchadas; por este motivo en el presente de los personajes se indaga la voz de su infancia. Paralelamente, en la historia de la novela que escribe Kiki, los victimarios son tres adolescentes de un internado, su voz (aunque parta de la violencia) tampoco es escuchada; ellos sólo hablan entre ellos; están aislados de los adultos y por eso experimentan de forma violenta con la sexualidad. En un artículo de la novela *Nefando*, acerca del motivo de la voz de la infancia, Alicia Ortega (2018) afirma que existe:

“(…) una escritura que no deja de pensarse, en la búsqueda de un lenguaje que pueda expresar el dolor padecido por cuerpos que han sido cruelmente lastimados (...) La pregunta por la representación de la violencia se actualiza en el horizonte de un escenario en donde coinciden el mal, la abyección, lo obscuro (...) La búsqueda que plantean los personajes en sus proyectos de escritura, así como la referencia a sus historias de vida, sitúan el debate en torno a la violencia, el dolor carnal, el placer, la pornografía infantil, el amor, la sumisión, el maltrato animal, el sacrificio.(…) son los imaginarios en torno a la familia y la infancia el paradigma que busca quebrar la novela (p. 179).

Cada uno de los motivos asociados, la sexualidad, el cuerpo y la infancia son los que dan cuenta del tema de la novela; sin embargo, sin los motivos libres, la novela no sería la misma.

2.2.3 La alteridad

Entre los motivos libres está la alteridad; es decir, la relación del “yo” frente al “otro”. Manuel Hernández, en el artículo *Dialogismo y alteridad en Bajtín* (2011), afirma que: “la comprensión del otro o de lo otro, no implica una negación de sí mismo o el olvido de algo, sino la dilucidación y el esclarecimiento de algo gracias a lo que dice el otro” (p. 31). Precisamente, en las entrevistas de *Nefando* que se hace a cada personaje, se plantea la pregunta acerca de cuál es su relación con los hermanos Terán; evidentemente, en todas las respuestas se destaca el “yo” puesto en cuestión con relación a lo que le pasa al “otro”; porque para responder esa pregunta, ellos recuerdan un momento o diálogo con los Terán y luego cuentan sus experiencias personales del pasado. Por ejemplo, la entrevista al Cuco, empieza con “La verdad es que el piso nos salía bastante económico porque éramos seis. Las habitaciones eran pequeñas y estaban bien. Ellos tenían tarjetas de estudiantes (...)” (p.17) y luego tiene digresiones que lo llevan a contar su historia con su exnovia que aparentemente fue violada por su papá. Recordar esa historia lo llevó a entender su relación con los hermanos:

“En todo caso, cuando los hermanos me entregaron el video para subirlo al juego online, volví a pensar en Lola y me sentí culpable (...) me partía la cabeza pensando en que, tal vez, si yo no hubiera sido tan ciego, o si no hubiera estado tan enfocado en mí mismo, tal vez, habría visto señales, cosas que me hicieran entender la sombra en el interior de Lola” (pp. 21-22).

En el instante que el personaje escucha la historia del otro —en este caso, la historia de los hermanos— obtiene un esclarecimiento de su pasado, se da cuenta de la culpabilidad que sintió desde niño por huir de su mamá y luego por alejarse de su exnovia, a pesar de su intuición de las agresiones sexuales que ella vivió.

Por otra parte, con el motivo de la alteridad se relaciona el motivo del extranjero, pero no son los viajeros comunes; los personajes extranjeros de *Nefando* no transmiten nostalgia, ni buscan retornar; más bien da la impresión de que su condición es permanecer distantes a las situaciones que los atraviesa. Los personajes principales, que viven en el apartamento, son extranjeros inmigrantes; es decir, su experiencia con el lugar ya es de otredad, pero el hecho de que haya más extranjeros en el apartamento les da la posibilidad de compararse constantemente, de asimilar la condición de individualidad dentro del espacio común. “Yo nunca había vivido con latinoamericanos (...). Ellos tenían tarjetas de estudiante, pero los hermanos, los ecuatorianos, tus compatriotas, nunca iban a la universidad. Siempre faltaban a clases. Fue así como me hice mucho más cercano a ellos que a los mexicanos” (p. 16).

Es importante entender la otredad desde la construcción de cada personaje. Bajtín, citado en Hernández (2011), dice: “como el cuerpo se forma inicialmente dentro del seno materno —cuerpo—, así la conciencia del hombre despierta envuelta en la conciencia ajena” (Bajtín, 1999, p. 360). Es así como, si bien los personajes de la novela se muestran deslindados de su entorno físico y hasta del presente, están en un constante descubrimiento desde lo externo. Un ejemplo de este motivo se evidencia con Iván, quien en su monólogo interior se trata a sí mismo como un “tú”, como si fuese ajeno a su tiempo y su cuerpo:

“Te había tocado vivir con una verdadera escritora para darte cuenta de que tú jamás lo serías, aunque entendieras más de literatura que todas las espaldas de tu clase (...) La diferencia entre Kiki y tú estaba en que ella quería escribir(se) para entender(se) y en

cambio tú necesitabas desa(r)marte para alcanzar el conocimiento de ti mismo” (Ojeda, 2016, p. 31).

2.2.4 La expresión

Entre otros motivos libres que se destacan en la trama está la libertad en la expresión, en el sentido más artístico y justo de la palabra. Dentro de la historia narrativa, se defiende a la libertad de expresión en cualquier tipo de lenguaje. Dice el Cuco:

“(…) ¿para qué servía la tecnología si no era para narrar nuestros horrores? ¿Para qué servían los lenguajes, los gritos, las teclas, los pozos si no era para narrar nuestros horrores? El deseo de decir el deseo no se mitiga hablando, le dijo una vez Emilio, a veces tenemos que hacer y dejar que lo hecho pronuncie nuestro vértigo” (Ojeda, 2016, p. 107).

El lenguaje creativo se pone en cuestión, tanto en la creación del videojuego del Cuco, como en las novelas pornográficas de Kiki; incluso en los textos pornográficos de los personajes de la novela de Kiki, es ella quien dice: “Escribir era su forma de apuntar con el dedo (...) Era su forma de herirse y de culpar a otros de sus llagas verbales” (p. 94). En el lenguaje, al menos, todos los personajes son capaces de revelarse, de deslindarse de la realidad y tener una voz que apunta con el dedo lo que no es capaz de asumir en la realidad. De acuerdo con Barthes (2011): “Como libertad, la escritura sólo es un momento” (p. 12). Esta relación con la escritura se puede atribuir, también, a las otras manifestaciones de expresión artística de los demás personajes, quienes parten de la vulnerabilidad de la infancia para crear.

De esta forma, dice Barthes (2011): “La escritura es precisamente ese compromiso entre una libertad y un recuerdo, es esa libertad recordante que sólo es libertad en el gesto de elección,

no ya en su duración” (p. 12). La libertad como la posibilidad de contar sin tapujos la historia más relegada de la infancia, les permite un instante de autonomía incluso a los que fueron más violentados. Y, de esta manera, cuando el Cuco reflexiona sobre ellos y sobre sí mismo, dice: “Las palabras no alcanzan para todo lo que hay dentro de uno, pero son lo único que tenemos y por eso intentamos decirlo todo” (p. 199).

Cada motivo literario dentro de la novela se enfoca más en la voz de los personajes. Conforme se avanza la lectura se percibe que los personajes buscan revelar algo, por medio de distintas manifestaciones del lenguaje, algo que parte de la memoria (específicamente la sexualidad en la infancia). De hecho hay algunas alusiones a los dos puntos que son el signo más preciso para denotar algo que va a expresar a continuación. Es el inicio de una manifestación importante. Cecilia, está obsesionada con los dos puntos para ella “los puntos sirven para llamar la atención sobre lo que va a venir, por eso en su lenguaje visual hay una página que sólo dice “mi paisaje:” y el resto está en blanco. De la misma forma en la novela de Kiki, cuando se describe el placer de Nella al matar animales sólo están los dos puntos. La expresión, específicamente la escritura es la liberación, para María Zambrano (1987) lo que distingue hablar de escribir es que “al hablar nos hacemos prisioneros de lo que hemos pronunciado, mientras que en el escribir se halla liberación y perdurabilidad —sólo se encuentra liberación cuando arribamos a algo permanente—” (p.37). Por esta razón los hermanos Terán (no a través de la escritura), pero sí por medio del lenguaje de la *deep web* encontraron su liberación

La sexualidad en el entorno social, la infancia, la alteridad y la expresión, como motivos más recurrentes, son el eje que revelan las condiciones que forman a los personajes. Desde la alteridad los personajes se reconocen a sí mismos, tienen retrospectivas de su infancia: de la sexualidad en la infancia; al mismo tiempo cuestionan el papel social de la sexualidad; y por

otro lado, buscan expresar por medio de algún lenguaje. Para complementar este análisis, es necesario distinguir la voz y el pensamiento de los personajes.

2.3 La voz de los personajes

Para acercarse más a los personajes, se seguirá la línea de estudio en *Palabras transparentes: La configuración del discurso del personaje* (1992), en el cual Beltrán Almería (1992) afirma que: “la novela es el género en el que el escritor se apropia explícita e implícitamente de un conjunto de voces ajenas” (p. 50). Estas voces ajenas son las voces de los personajes; por este motivo en este apartado se analizará el discurso de los personajes. Para acercarnos más a los personajes de una historia, hay que señalar que: “El personaje de la ficción narrativa tiene dos medios de expresarse: la voz y el pensamiento” (p. 50).

Hay dos opciones de referirse a la voz en la narrativa literaria: la voz citada (discurso directo) o referida (discurso indirecto). Es importante contrastar la voz narrativa del pensamiento de los personajes, para distinguir el discurso interior del discurso plasmado en el entorno del personaje.

En *Nefando*, las voces de los personajes aparecen con más recurrencia por medio del discurso directo, especialmente cuando hay entrevistas. Para Beltrán Almería, “La aparición del diálogo en la narración supone el recurso más tradicional para presentar y aproximar al lector a la actualidad viva de la materia novelada” (p. 82). Es decir, por medio de las entrevistas, el acercamiento a la voz de los personajes es más informal, conocemos el tipo de habla, las expresiones, las cosas que sí son capaces de contar a otros.

En cuanto al pensamiento, Beltrán Almería se basa específicamente en el libro de Cohn: *Transparent Minds* (1978); la autora propone tres maneras de expresión en narrativa

impersonal: monólogo narrado, monólogo citado y psiconarración. Beltrán Almería, por su parte, añade el discurso disperso en la narración. Por medio del pensamiento, el acercamiento a los personajes es más íntimo, se conoce todo lo que los personajes no son capaces de decir; deja de ser sólo los diálogos o las palabras que expresan frente a otros; es lo que piensan (valga la redundancia) sin pretensiones.

Dentro de las construcciones narrativas de pensamiento, se debe diferenciar la personal de la impersonal, ya que de ahí surgen nuevas posibilidades de discurso:

“si en la narrativa impersonal las técnicas reproductoras del pensamiento juegan el papel de abrirnos las mentes de los personajes, permitiéndonos el acceso a la visión interior, en la narrativa personal no desempeñan la función de penetrar la interioridad, pues, de alguna manera ya estamos instalados en ella, sino para acercarnos a vivencias pasadas” (Beltrán Almería, 1992, p. 148).

A continuación, se indagará el discurso de la voz y pensamiento de los personajes principales a partir del estudio que se propone en *Palabras transparentes*.

2.3.1 Kiki:

Tiene 23 años, es mexicana y reside en Barcelona. La voz de Kiki se da en dos formas: primero en un discurso directo cuando es entrevistada, se encuentran códigos que ponen en evidencia su informalidad, como los coloquialismos mexicanos; también se percibe la seguridad para hablar, su juicio crítico y el convencimiento de sus ideas para contarlas a otros.

Por ejemplo:

“(…) no me mires así, güey, porque sé muy bien lo que se te está pasando por la sesera.

Hay personas que no pueden darse el lujo de comprar un libro o pagar una entrada de

cine, pero para esta sociedad mamona lo inmoral es que la piratería haga que los productos culturales sean gratuitos” (Ojeda, 2016, p. 108).

Sin embargo, en el discurso de pensamiento de Kiki existe un flujo de conciencia; un monólogo interior con estilo impersonal. Específicamente, la sección destinada a Kiki es una psiconarración en tercera persona, en la que ella expone su infancia y su relación íntima con la escritura mientras escribe su novela. El personaje piensa cuidadosamente cómo escribir la novela y el narrador impersonal indaga por el interior y exterior del personaje:

Deslizó la mano sobre la pared, y cuando notó los relieves y la aspereza del muro despellejado, imaginó el lomo de un cocodrilo y supo que sólo se podía escribir una novela así: rodeada de escamas. *Diego y Eduardo serían, a pesar de sus catorce años, sexualmente activos.* El olor a humedad de la habitación era dulzón como una fuente de frutas maduras; penetraba en sus fosas nasales y le empalagaba la garganta (Ojeda, 2016, p. 13).

Las descripciones que el narrador le otorga a Kiki también se dan cuando otros personajes hablan sobre ella; en ellas es descrita como la escritora que está siempre encerrada con sus libros y manuscritos; de hecho, casi no existen diálogos con sus compañeros de cuarto y, mientras ella describe lo que pasa en su entorno, sigue pensando en su escritura. Está más potenciada la narrativa de pensamiento que la de voz, para aproximarse a Kiki:

Para novelar a Nella, Diego y Eduardo tendría que remontarse hasta el periodo más peligroso de la vida: el de la infancia. *Nella, Diego y Eduardo podrían resultar inverosímiles, pero la verosimilitud era un fantasma sosteniendo su propia calavera (...) Necesito una escritura que gima a través de la ironía para decir sobreviví a mi infancia* (Ojeda, p. 137).

Dentro de la construcción de la voz y el pensamiento de Kiki, aparece una novela pornográfica que ella escribe y la concluye, justo cuando termina *Nefando*. En la novela que ella escribe hay tres personajes que, a su vez, se estructura por una narrativa impersonal. Está escrita con un lenguaje neutro (sin mexicanismos), una narradora editorial, cuyo discurso ajeno (incluso del personaje) se centra en el deseo y la curiosidad perversa de la sexualidad en la adolescencia: “Diego y Eduardo sabían que una sexualidad satisfecha inevitablemente caminaba hacia la muerte./ Por eso disfrutaban tanto de su sed, ombligo del mundo” (Ojeda, 2016, p. 114). Por otra parte, la novela pornográfica de Kiki está escrita en tercera persona, sin embargo, en el epílogo, la escritora se asume como personaje. En este fragmento, también se constata el discurso de la transformación de una memoria estropeada que necesita transformarse en un lenguaje transgresor (como el artístico). Beltrán Almería (1992) sostiene que, en la novela, la sensibilidad individualista es la “expresión de la íntima libertad del artista, que, precisamente (...) puede captar relaciones sociales que pasan desapercibidas al ojo humano común y sólo son percibidas al microscopio —inconsciente por supuesto— de la sensibilidad artística” (p. 54).

2.3.2 Iván:

Es escritor y lector; es decir tiene un vínculo artístico con la palabra; por este motivo busca transformar los recuerdos de su infancia en un lenguaje estético. En las entrevistas, la voz que se le otorga a Iván aparenta serenidad y defiende el videojuego desde una comparación poética, como un espacio para la “exploración personal”. Iván sostiene que *Nefando* era una obra que jugaba dentro de un recorrido poético: “Los poemas no son agradables, al menos no los que son buenos. La poesía que verdaderamente vale la pena es la que te deja caer. Imposible

no salir quebrado de eso” (Ojeda, 2016, p. 136). Por otro lado, Iván expresa lamentaciones y demuestra la inconformidad consigo mismo en los monólogos interiores; los mismos que están narrados en segunda persona de pretérito imperfecto y pretérito perfecto simple, conjugaciones que comúnmente permiten recrear una situación, en este caso demuestran una lamentación, que se enajena de su “yo” pasado.

Asimismo, que Iván se escriba o se hable a sí mismo como un “tú”, permite entender la obsesión que tiene por traspasar sus experiencias a un “tú” llamado Tezcatlipoca, porque demuestra que tiene necesidad de nombrarse. Su discurso lo hace ajeno a sí mismo, Iván es un personaje inconforme con su cuerpo, su escritura, sus experiencias, su orientación sexual. Por medio de un monólogo interior, se recuerda de 12 años deseando a otro niño y enseguida compara esa experiencia con su presente narrativo, donde odia su pene erecto. Iván busca en su cuerpo (en su memoria sexual), rastros que le ayuden a tener una identidad propia, por medio de un lenguaje. Se dice Iván en su monólogo: “Sabías que la escritura no podía hablarte de tu carne. Sólo el dolor era capaz de construir un discurso del cuerpo-no-tuyo, pero el dolor era intransferible e inexpresable para el lenguaje” (Ojeda, 2016, p. 31).

2.3.3 El Cuco:

Tiene 29 años, no acabó de estudiar, tiene negocios ilegales y es el creador del videojuego. El Cuco sostiene la idea de que la tecnología es el medio en el que el lenguaje no tiene límites; está convencido de que allí se pueden traducir las memorias más atroces de la infancia sin dañar a nadie. Porque también cree en la necesidad de traducir las memorias en algún lenguaje. Dice, por medio de una psiconarración en medio de la entrevista, “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, 2016, p. 199). Es importante destacar que el hecho de que tenga reflexiones muy íntimas en medio de la entrevista también complementa el motivo del lenguaje como ese medio donde se revela los recuerdos ocultos que se necesitan contar, de esa forma el Cuco cuenta en la entrevista su relación con su exnovia y su manera de huir por percibir violencia sexual; fue esa memoria la que hizo que él pueda reivindicarse ayudando a los hermanos, desde un papel de víctimas.

2.3.4 Los hermanos Terán:

Son Irene, Emilio y Cecilia. En ese orden se llevan por un año de diferencia. Son ecuatorianos que se mudaron a Barcelona, donde conocen a los demás personajes y donde crean el videojuego con los videos de las violaciones que vivieron, al final se sabe que regresan a su país. En los tres personajes es evidente la necesidad de la expresión de la violencia que sufrieron en la infancia.

Irene:

La voz de Irene demuestra que está totalmente consciente de cómo han asumido la violación los hermanos; está convencida de que ya no son víctimas. Por eso, a los demás personajes les llama atención la naturalidad con la que ella les contó sobre el abuso sexual de su padre. El discurso de la voz de Irene es muy escaso; a pesar de ser descrita como la más sociable de los tres hermanos. Su voz sólo es expuesta sólo cuando otros personajes parafrasean algo que Irene les comentó en algún momento. Por ejemplo, se conoce, con estilo indirecto, en los pasajes de psiconarración de El Cuco, quien recuerda lo que Irene le había dicho: “el deseo

por la virtualidad, por hacerla realidad pretendida no es más las ansias de salir de la cárcel del cuerpo”. (Ojeda, 2016, p. 101)

Conjuntamente, la novela otorga un capítulo a Irene de 8 años; descrita como una lectora de H.G.Wells y de J.M Barrie; es importante su relación con la literatura porque revelan su carácter y su pensamiento; los libros están presentes incluso cuando Irene está siendo ahogada por su padre, en el instante que ella está casi desmayándose, recuerda una cita de Peter Pan: “Morir sería una aventura, terriblemente formidable.” Como si la única experiencia de placer corporal que ella encuentra está en el momento antes de desfallecer. A través de Irene es más ostensible el motivo de la violencia sexual y la muerte; y nuevamente se percibe como referencia las ideas de Bataille en *El Erotismo* (1997):

En la vida humana, al contrario, la violencia sexual abre una herida. Pocas veces esa herida vuelve a cerrarse por sí misma; y es menester cerrarla. Incluso sin una atención constante, fundamentada por la angustia, no puede permanecer cerrada. La angustia elemental vinculada al desorden de la sexualidad es significativa de la muerte. La violencia de ese desorden, cuando el ser que la experimenta tiene conocimiento de la muerte, vuelve a abrir en él el abismo que la muerte le reveló. La asociación de la violencia de la muerte con la violencia sexual tiene ese doble sentido. (p. 110).

El discurso de pensamiento de Irene es un monólogo de la memoria, como lo llama Cohn en Beltrán Almería: “en el monólogo memoria el momento presente de la locución es un momento vacío de experiencia simultánea y contemporánea: el enunciador existe solamente como un espíritu despersonalizado, memoria pura sin localización espacial y temporal clara” (p.175). Porque, aun cuando es impersonal, tiene una entonación narrativa que sugiere al lector

cuestionarse sobre si es o no la misma voz de Irene, reconociéndose como una ella “la hija” y no como un “yo” porque está en busca de soltar sus experiencias. En este pasaje hay una indagación de la psique sólo de Irene y de los otros a través de lo que Irene pensaba:

“(…) Por eso la hija intentaba sacarse la infancia de encima igual que el padre le quitaba la ropa manchada para lavarla con los puños cerrados. Estaba segura de que cuando fuera mayor podría decir todo lo que percibía, nombrarlo con las palabras adecuadas, hacer una verdad convincente, darle cierto sentido al caos. Quería crecer y que su cerebro floreciera en ruido. Quería saber por qué se sentía despojada de su identidad cada vez que se quedaba sola con el padre (Ojeda, 2016, p.76).

Emilio:

El discurso de pensamiento de Emilio se presenta en el capítulo que Emilio escribe todo lo que ve en narrativa personal. Para Beltrán Almería (1992): “La recuperación de la memoria es una de las grandes tareas de la narrativa personal” (p. 149). Por este motivo, en esta psiconarración personal se logra fusionar el pasado con el presente, la materia narrada está en constante aparición y desvanecimiento, porque sigue el flujo de consciencia, aun cuando todo está escrito en presente. Estas digresiones conectan a tres motivos principales de la narración: la infancia, la memoria corporal/sexual y la transformación en lenguaje.

Inicia con lo que ve él en su habitación, en su clase, luego están las narraciones de las violaciones, los recuerdos de sus hermanas: “Veo a Irene gemir y salivar sobre la alfombra. Veo los senos chicos de Cecilia rebotando. Veo el silencio porque no es invisible (...) Odio verme: me veo” (p. 124).

Cecilia:

Es la menor de los tres. De niña, por medio del narrador testigo de Emilio, se conoce que Cecilia era la que menos hablaba, la que ni siquiera se relacionaba con los otros dos hermanos. Dice Emilio: “Cecilia nos mira desde el umbral de la puerta. No sé si calla o llora. No sé si querrá que Irene la toque cuando papá no está” (Ojeda, 2016, p.128).

El único discurso de pensamiento con narración personal de Cecilia está en sus dibujos acompañados de palabras cortas: “Mi paisaje”, “Mi desgarramiento”, “casa”.

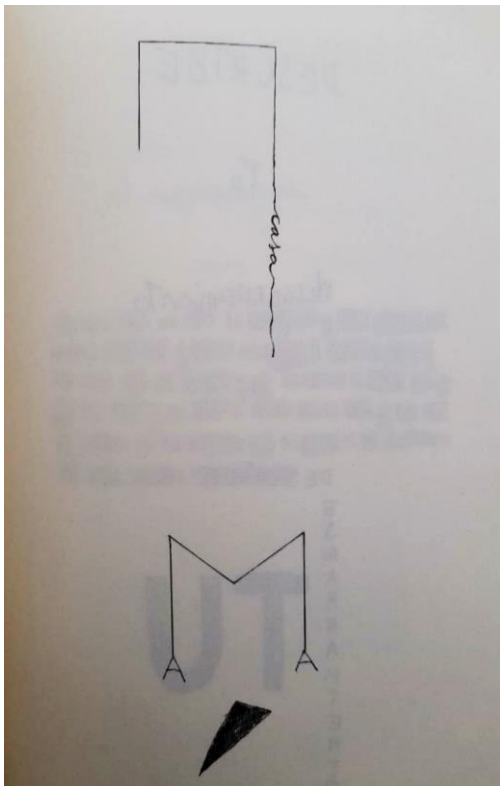


Imagen 1: Casa

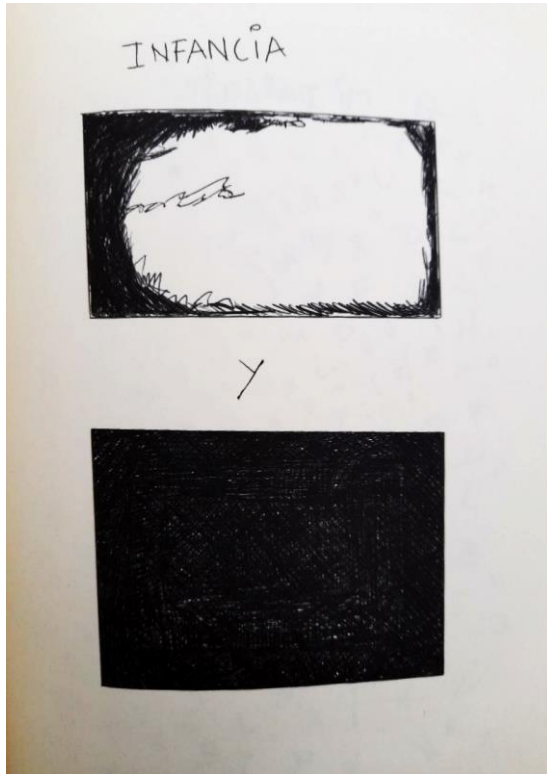


Imagen 2: Infancia

Entender el lenguaje de Cecilia es entender que su discurso personal se desespera de la inexistencia de palabras para expresarse y busca otro lenguaje; su discurso se centra en el motivo de la infancia que no tiene voz, en la violencia y en el desgarramiento y en el silencio como su discurso que responde a la violencia sexual. El personaje de Cecilia casi no tiene voz, más bien está construido por lo que otros hablan de ella, incluso de lo que piensa ella, como Emilio: “Cecilia dibuja lo que no puede decirse. Dibuja su boca sellada siempre por lenguajes que no saben corcovarse. (...) Tus palabras son sólo sombras en el bosque, me dice mientras su boca escupe geometrías de desiertos y de volcanes sobre mi sien” (Ojeda, 2016, p.131). Asimismo en el pasaje que corresponde a Irene se recalca otra vez el silencio de Cecilia y sus intentos de expresarse que nunca fueron escuchados.

De la misma forma ocurre cuando ella es grande y toma doble dosis de Rivotril y ella se pega la cabeza contra la pared. Por medio de la narración de Iván en la entrevista conocemos cómo se veía Cecilia para los otros:

“Cecilia, que nunca sonreía, me sonrió y me confesó que recordaba haber pensado, mientras se golpeaba la cabeza contra la pared, que su cuerpo no era un templo (...)”

“Sólo así me liberaría de lo sagrado, y lo sagrado, en ese momento, me repugnaba” dijo”

(Ojeda, 2016, p.174)

Nefando responde a lo que postula Bajtín en *Teoría y Estética de la novela*: “la novela es la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje” (Bajtín, 1989, p. 81). En pocas palabras, la parte artística y narrativa de *Nefando* construyen, de manera equilibrada, los motivos de la novela y el discurso de los personajes —tanto en la voz como en el pensamiento—. La relación del motivo principal y el discurso es la búsqueda de un lenguaje que sea capaz de expresar la violencia y la sexualidad en la infancia; pero cuando predomina lo abyecto en los motivos es necesario resaltar en el lado artístico de la novela.

3. La poética de la novela

Según Tomachevski (1980) “el sistema de los motivos que constituyen la temática de una obra debe presentar una unidad estética” (p. 213). Anteriormente, se ha mencionado que *Nefando* es una obra que aborda temas obscenos, que describe explícitamente abusos sexuales y da voz a víctimas y victimarios; sin embargo en este apartado se va detallar cómo la escabrosidad de los temas no son lo más importante de la novela, sino que, precisamente, la minuciosidad de la escritura para novelar estos acontecimientos complementa la obra artística. En este capítulo se analizará la obra a partir de la descripción de los tropos y la función poética que aparecen en la novela, se señalarán los recursos estéticos más frecuentes que utiliza la autora tales como los tropos y el ritmo, entre los cuales prevalecen el paralelismo y la metáfora. El paralelismo empieza en la forma y fondo de la novela, es decir, el lenguaje y el discurso varían según la acción que se describe en la novela o en la voz poética. El paralelismo, además, aporta en el ritmo de la lectura.

El tropo más empleado por Ojeda es la metáfora. Si bien la metáfora es “la sustitución de un término propio por otro en virtud de la similitud de su significado o de su referente” (Luján, 2000, p. 111), el discurso de esta novela se caracteriza por las narraciones explícitas. En principio la metáfora se contrapone a lo explícito y lo real, pero dentro de *Nefando* ambos lados logran complementarse. Teóricamente, hay varias formas de clasificar las metáforas, por eso se seguirá la propuesta de Jean Cohen, quien afirma que hay metáforas explícitas o de primer grado y afectivas o de segundo grado. “El primer grado se da cuando la relación es de interioridad (y basta una abstracción para reducirla); el segundo cuando es de exterioridad (y hay que recurrir a lo afectivo-subjetivo para reducirla.” (Cohen, 1974, p. 14).

Es decir que, mientras la metáfora de primer grado es más clara y explicativa, la segunda se la infiere por analogías o abstracciones, por este motivo dentro de las metáforas de exterioridad se encuentran la sinestesia y el recurso de la adjetivación detallado en la novela.

3.1 Análisis de recursos poéticos

Tanto en el motivo de la violencia sexual como en el de la infancia y la expresión, las voces de los personajes —por medio de la voz y el pensamiento— evidencian una constante dicotomía: lo ingenuo y lo retorcido, lo crudo y lo ausente, lo metafórico y lo explícito, lo grotesco y la belleza, la vulnerabilidad y la resistencia, la norma y la transgresión, lo corporal y lo fragmentado, la narración y la poética; no como opuestos, sino como complementos. De esta forma, la escritura de la novela funciona como espejismo de la historia que se novela, en la escritura también existe esta dicotomía —especialmente en las pausas narrativas— ya que no cumplen la función canónica novelística de contar, sino que son fragmentos poéticos, es la transgresión dentro de la novela. Por ejemplo, cuando se cuenta un acontecimiento violento, la escritura de la novela es tajante, explícita y directa, se muestra con un orden de bitácora o entrevista porque sólo se cuestiona, pero cuando los personajes empiezan a crear confianza con otro personaje, la escritura también empieza a romper el esquema formal, aparecen nuevas voces de cada personaje y recursos de ritmo, símiles, rompe el formato narrativo. Cohen (1982, p. 68) en Luján Atienza (1999) afirma que: "el poeta tiene como único fin construir un mundo desespecializado y destemporalizado, en que todo se dé como totalidad consumada: la cosa, sin exterior, y el acontecimiento, sin antes, ni después" (p. 12). Es decir no hay acontecimiento, el lenguaje es el protagonista cuando se trata de lo poético.

El flujo de consciencia de Kiki, sus pausas narrativas, está denotado con cursivas en medio de una narración impersonal que cuenta cómo ella regresa a su cuarto recordando a una amiga de su infancia. En el fragmento presentado a continuación se seleccionaron sólo las partes en cursiva que demuestran un oxímoron constante en el monólogo del personaje (especialmente entre el deseo y el horror, la risa el espanto), la narración presenta una paradoja entre querer contar y no hacerlo, cuando algo no se quiere contar se utiliza a la poesía como pausa narrativa para no contar y sólo decir. De ahí que se evidencie la dicotomía de géneros literarios: la poética y la narrativa.

El deseo se parece a cientos de pájaros estrellándose contra una boca cerrada. (...) El horror y el deseo se abrazan bajo el agua y se olvidan de respirar. (...) El horror y el deseo se mueren, se ahogan, se saben reír. (...) A través de la risa el deseo sobrevive al espanto. (...) Los límites del lenguaje son nuestros abismos. (...) Lo repulsivo merecía ser articulado; alguien debía ensuciarse en el lenguaje para que los demás pudieran verse. (...) En lo innombrable hay imperios de luciérnagas (Ojeda, 2016, pp. 93-94)

Este fragmento de la novela ha escogido sólo las partes que están en cursiva dentro de la narración; no es coincidencia que precisamente estos fragmentos estén en cursiva y presenten independencia del resto del texto. Por ese motivo, este fragmento funciona como un poema narrativo porque omite la secuencialidad y contar hechos; y porque el lenguaje mismo funciona solo, no como instrumento. Esa es la diferencia que propone Sartre, “los poetas no hablan; tampoco se callan: es otra cosa. (...) el poeta se ha retirado de golpe del lenguaje instrumento; ha optado definitivamente por la actitud poética que considera las palabras como cosas y no como signos.” (Sartre, 1976, p. 28).

Por otra parte, en la cita mencionada se destaca la prosopopeya, figura que dota de actitudes racionales y concretas a seres abstractos, en este caso al deseo y el horror; como si

fueran personajes que se encuentran y complementan dentro del lenguaje porque están dispuestos a revelar lo que antes no se ha dicho; para ello la voz poética y narrativa se vale de figuras de pensamiento como la metáfora y el símil.

3.1.1 La metáfora y el símil

Mónica Ojeda maneja un lenguaje con tal meticulosidad que erotiza a la palabra desde voces infantiles, aun cuando el contexto de ellos es de crueldad, violentamente adulto. La dicotomía de lo ingenuo y lo retorcido es evidente en el pasaje que corresponde a Irene, por medio de metáforas afectivas o explícitas con tonalidad infantil, pero que narra lo violento:

Descendió en el celeste con los brazos y las piernas abiertas igual que las estrellas de su habitación y soportó el ardor en los ojos porque era lo que menos dolía; porque los azulejos con las sombras y la luz eran mejor paisaje que la niebla detrás de los párpados. Debajo del agua podía ver el sol, la figura ondulante del padre con las manos en la cintura y escuchar las carcajadas subacuáticas que le provocaban inmensas ganas de llorar. (Ojeda, 2016, p. 73)

En este fragmento el narrador se adentra en el pensamiento de Irene, ella ve a su cuerpo como estrella y a su vez se da cuenta que prefiere estar ahogada, ensimismada en su imaginación en vez de estar consciente de la realidad que estaba viviendo. La metáfora de las estrellas comparadas con sus piernas es una metáfora de primer grado, ya que la imagen de la estrella corresponde a la figura de la niña con las piernas abiertas; es el testimonio de una niña de 8 años que está siendo ahogada. Mientras que hay una metáfora de segundo grado la en la descripción de su paisaje como “niebla detrás de los ojos”, reflejan la vida oscura y casi

imperceptible de Irene, las agresiones cotidianas son representadas como vivir un paisaje opaco y pesado que aún no se despeja, porque ella aún no se libera.

Tanto las metáforas como los símiles son figuras retóricas de pensamiento en las que existen dos significantes (responde al motivo de la alteridad: lo uno relacionado con lo otro) que paralelamente conducen a un significado manipulado por la voz poética o narrativa. Para Luján Atienza (1999): “Es símil la comparación de igualdad cuyos dos términos son irreversibles, es decir, uno sirve para aclarar al otro y no son, por tanto, intercambiables, ni admite grados” (p. 61). Generalmente, se encuentran símiles en los monólogos interiores de Iván, ya que él se caracteriza por comparar y compararse con lo ajeno, por eso la narración es impersonal:

Cuando te desnudas tu cara se vuelve oscurecida e indistinguible; una mancha informe que se parece a aquellas zonas de tu anatomía que no puedes ver (...) Con ansias te quitas las piezas que agracian a tu cuerpo no agraciado y las dejas caer porque su lugar es debajo de ti (...) Tú también, como las cucarachas y las brújulas, aconteces en silencio (Ojeda, 2016, pp. 84-85)

La relación de las cucarachas y las brújulas con su cuerpo desnudo y sexuado que apunta una sola dirección y que resiste a todo, pero se mantiene al margen, escondida; el símil revela al personaje que identifica a su cuerpo con un insecto y un objeto inerte que habita el entorno como algo ajeno, desde la otredad.

Por medio de los tropos se reflejan imágenes inocentes que logran la combinación del lenguaje y la historia; es decir si la historia apela a la niñez el narrador /a pesar de que está en tercera persona también usa un lenguaje que se adecúe a la niñez, con sustantivos como: estrella, payaso, globos, Peter Pan, juego, aventura. Por ejemplo: “Los pulmones, mientras

tanto, se le desinflan como dos globos marchitos y el agua urgía en transformarla en una pecera vacía. Para soportar la caída se aferraba a la aventura de morir mil veces (...)” (Ojeda, 2016, p. 73). En este pasaje hay un símil es decir los elementos relacionados están de forma explícita, los pulmones como globos.

Del mismo modo, la narración personal de Emilio de 17 años, en las retrospectivas de la infancia, el lenguaje imita la voz de la infancia:

Caminábamos al colegio abrigados de palabras duras y sonriéndoles a las aceras del camino de la infancia. (...) “La fragilidad de los seis años fue un cúmulo de vegetación podrida con la que me hice una cama para dormir. La fragilidad de los seis años no me dejó dormir ni enterrarme en las orillas de un muro azul” (Ojeda, 2016, p. 126)

A pesar de que la novela se caracteriza por contar tajantemente lo inquietante, no cumple estrictamente con esta cualidad y se vale de un lenguaje diferente: el poético. Es decir que las figuras retóricas, además de matizar el horror, representan la búsqueda de un lenguaje para lo nefasto que le otorga el narrador al personaje. Por ejemplo, en la novela de Kiki, cuando Diego y Eduardo se relacionan sexualmente de forma impetuosa con una adolescente, y el narrador se fija en ella: “ (...) después de verse en el espejo lloró. Su cuerpo entero era viento y se quebraba.” (p. 55). Etimológicamente, la metáfora significa trasladar; en esta metáfora el viento, como un adjetivo para el cuerpo que se quiebra, nos transporta a una imagen en la que la libertad del cuerpo fracasa. El narrador se conduce de los personajes y crea imágenes que se acercan a lo afectivo (y lo poético) para describir los dolores de los personajes. Ojeda insiste durante toda la novela en servirse de la metáfora para complementar la narración de lo horrendo, como pausas que representan la resistencia en medio de la vulnerabilidad, la transgresión en medio de la enumeración (el orden).

3.1.2 El ritmo

Dentro del nivel fónico de un poema, prevalece el ritmo de la composición. Luján Atienza (1999) afirma que el ritmo no sólo se halla en la poesía, sino que “las estructuras sintácticas, la repetición de lexemas y semas crean un ritmo que también puede ser apreciado en la prosa” (p. 80). Por esta razón, el ritmo en *Nefando* se concentra en la organización de las oraciones: los signos de puntuación, las repeticiones de palabras, la enumeración, el paralelismo y las isotopías del tiempo en las conjugaciones verbales. La novela, en principio, tiene un ritmo fluido por las descripciones constantes que combina y está fragmentado por las narraciones de los acontecimientos y por las entrevistas a los personajes. Cuando el objetivo del narrador es el acontecimiento se sirve de paralelismo y enumeraciones que ordenan los hechos; y cuando el objetivo del narrador es describir, el ritmo fluye por enumeraciones con repetición de palabras, aliteración.

La enumeración dota de ritmo a un texto poético y en este caso complementa la narrativa porque exhibe detalladamente una lista de palabras o frases que un inicio están desarticuladas para que formen la unidad; “(...) el desarrollo puede tener un sentido sinecdóquico, cuando lo que se nos da es la enumeración de las partes que forman el todo del que se habla” (Luján Atienza, 1999, p. 73). Con el mismo estilo de *El Aleph* de Borges cuando describe todo lo que ve, lo hace Emilio desde su universo, pero desde un agujero de origen violento: “Veo un agujero de bala en la pared de mi habitación. Es un túnel profundo como el ano de mi padre. (...) Veo el silencio porque no es invisible. (Ojeda, 2016, p. 124). Mientras la enumeración se extiende, Emilio exhibe más lo obscuro de las violaciones sexuales, el lenguaje cuenta explícitamente lo tortuoso, y la lectura cada vez es más incómoda, también perturba.

Veo lo único: un montón de cuerpos que son el mío. Veo a Aliciaxx, preadolescente, en una habitación de hotel. Veo sus pezones inflamados. Veo a dos hombres eyaculando en su boca de monedero. (...) Veo a babyshi: tiene tres años. La veo atada y violada vaginalmente. Veo su grito y su llanto que es como una cascada de rocas reventando el suelo (...) Veo mi necesidad de contar que veo paisajes de cuerpos que se destiñen el color de todas las noches. Veo un montón de cuerpos que son el mío: lo único. (Ojeda, 2016, pp. 127-128)

La enumeración permite que se dilaten en el texto los acontecimientos como si fueran composiciones poéticas en verso libre. “Son las repeticiones, en definitiva, poderosas técnicas de construcción global de los poemas que prestan a éstos coherencia y unidad.” (Luján Atienza, p. 171). La enumeración busca la unidad de tiempo y personaje para complementar la perspectiva de la historia y resaltar en lo que se enfoca. Por ejemplo, en un monólogo interior de Kiki cuando piensa en su habitación, todas las partes en cursiva funcionan como anáforas en medio de la prosa. Los textos que están en cursiva han sido seleccionados, bajo la noción de que las cursivas no han sido puestas de forma gratuita, sino que crean y aportan en fondo y forma al texto:

La habitación, a contraluz, es un sótano. (...) La habitación: un intestino. (...) La habitación: una boca sin dientes.(...) La habitación: una cola de lagarto. (...) La habitación: una fortaleza (...) La habitación: un claro. (...) La habitación: una placenta. (...) La habitación: una página en blanco. (...) La habitación: una lengua torcida.(...) La habitación: un escenario. (...) La habitación: un autorretrato. (...) La habitación: una celda. (...) La habitación: una herida. (...) La habitación: un aleph. (...) La habitación: nunca una habitación. (Ojeda, 2016, pp. 11-12)

La repetición en este fragmento permite relacionar los miedos conscientes del personaje que se ve reflejado en ese espacio de intimidad en el que es ella misma y en el que nace la escritura; es una habitación lo que le permite reunir los sustantivos que reflejan las imágenes de lo que ella teme en la realidad. En esta ocasión la enumeración representa la realidad de Kiki y a su vez es una metáfora de la consciencia sobre la otredad: “(...) hay que puntualizar que la repetición de una palabra o clave no siempre engendra símbolos, pues a veces se trata de realidades ya abstractas de por sí” (Luján Atienza, 1999, p. 57).

3.2 El lenguaje como cuerpo

Así como analizar una novela es más complejo que sólo descomponer los elementos narrativos, analizar la poética de una obra va más allá de las figuras retóricas del lenguaje. En este apartado se interpretará la obra en función de los análisis previos narrativos (motivos y personajes) y estilísticos (ritmo y tropos) para demostrar el metadiscurso de la expresión artística sobre lo sórdido. Es decir, se busca encontrar en la escritura de *Nefando* y en las voces de los personajes la representación del cuerpo violado: lo pornográfico en el discurso y lo erótico en la escritura. La metáfora tiene dos elementos puestos en cuestión, la comparación de la escritura y el cuerpo; por este motivo la articulación de las dualidades presentes en la novela es la metáfora.

Al inicio de este estudio se expuso sobre el cuerpo siguiendo teorías de Nancy en 58 *indicios sobre el cuerpo* (2007), en el cual afirma que: “el cuerpo puede volverse hablante, pensante, soñante, imaginante. Todo el tiempo siente algo. Siente todo lo que es corporal. Siente las pieles y las piedras, los metales, las hierbas, las aguas y las llamas. No para de sentir” (p.

15). El motivo que está más presente en *Nefando* es el de la escritura y el arte relacionadas con el cuerpo. El cuerpo es un lugar de memoria y de fragilidad y valentía. El cuerpo siente todo el tiempo y por esta razón la narrativa es rápida sigue los flujos de conciencia para imitar el ritmo de todo lo que el cuerpo percibe. Entre otros de los motivos principales se habló de la expresión, ya se evidencia la angustia de los personajes por decir algo que guardan:

(...) el cuerpo guarda un secreto, esa nada, ese espíritu que no está alojado en él sino que está esparcido, expandido, extendido completamente a través suyo, de modo que el secreto no tiene ningún escondite, ningún repliegue íntimo donde un día sería posible ir a descubrirlo. El cuerpo no guarda nada: se guarda como secreto.” (p.25).

Cuando los personajes habitan su cuerpo, de la misma forma habitan su lenguaje artístico; se desprenden del cuerpo y del lenguaje para poder reflejarse, porque la revelación que buscaban nace ahí. De este mismo discurso y motivo se deriva el de la memoria. La prosa de Ojeda reconstruye imágenes de la memoria corporal y sexual de sus personajes, por medio de figuras de pensamiento y dicción. La memoria nace en la infancia y los acontecimientos que se cuentan de forma explícita, son principalmente destructivos y perversos. El juego narrativo que existe en *Nefando* es la tonalidad de las voces, empiezan con ideas potentes que estaban presentes para los personajes desde la infancia; el morbo en la niñez es el eje que desencadena los motivos de la memoria, la expresión, la violencia y la transgresión.

Cuando Kiki planifica escribir la novela pornográfica, la narración que tiene dos voces personales paralelas, ella parte de su deseo de escribir y de la mirada de su infancia:

¿Hay algo más humano que los deseos y los temores y la indiferencia a los deseos y a los temores de otros? En lo prohibido estaba todo principio creador. La literatura no puede distraerse con elefantes tiene apartarlos y ver el acróbata caído, interesarse por

sus sufrimientos, por la mueca de dolor con la que lo llevan tras bambalinas porque desentona, porque rompe la armonía, porque obsceniza el espectáculo. En lo prohibido se acurrucaba, temerosa, la sintaxis social. Escribir sólo tiene sentido, se repitió, si es para ver a través de los elefantes.” (Ojeda, 2016, p. 14)

El cuerpo de Kiki ya transgredía desde su infancia, desde que su madre le prohibía escribir y masturbarse; así mismo la escritura de ella transgrede, mantiene su mirada en imágenes ocultas que tienen que ver con rebuscar en la intimidad de los personajes.

Otro acontecimiento sobre la transgresión en la infancia de Kiki se evidencia cuando ella describe su lenguaje existen metáforas con el lugar que habita para escribir y a veces masturbarse y ella escribe. En este fragmento se insinúa el rol y la posición que cumple Kiki como escritora, desde un lugar circular (un mundo) en blanco (la historia que nace con la escritura) y alrededor las murallas rotas (los obstáculos que buscan ocultar realidades, pero que como ya están rotos es inevitable que se los vea: lo mordaz, las heridas que están detrás del elefante). Además el metarrelato de Kiki insiste en la voz de la infancia dentro de la escritura:

Cuánta dureza, pensó: yo no quiero que mis palabras sean un bloque, ni una ciudad ni una fábrica; quiero que sean como el pasto ¿Pueden ser como el pasto? Se sentó en una mesa desocupada, redonda, blanca como un diente y encendió su laptop. Todas las estanterías a su alrededor dibujaban un cuadrado de esquinas abiertas y le pareció que era el estado propicio para escribir: atrapada en el centro de una forma geométrica rota. No quiero construir nada, no me interesa ser una ingeniera del lenguaje: yo solo busco regar lo que ya está vivo (...) Nella, Diego y Eduardo eran la infancia parecida a la escritura. (Ojeda, 2016, p.136-138)

En cuanto a la transformación de las experiencias sexuales de Iván en el lenguaje, el cuerpo como parte de su escritura es visto desde la otredad. Iván, incluso cuando tiene diálogos y se refiere a experiencias personales se aleja de ellas; él se nombra como un “tú”, es una segunda persona; su cuerpo y su lenguaje están cargados de memoria corporal sexual y a su vez se percibe la desesperación de transformarlo en algo que agrade al resto, aunque tanto el cuerpo como el lenguaje de Iván no son revelados ante los demás porque él se mantiene aferrado a su encierro:

(...) escribir era estar en un lugar de tensión de incomodidad, no se tocaba lo único importante de la creación literaria y por eso las espaldas que tenías en frente creía que escribir era un decir bonito. La creación de tu no yo era a partir de la violencia y no habría nada de belleza en el proceso, o sí, pero ¿cómo iban ellos a saberlo? ¿Cómo iban ellos a saberte si ni siquiera podían pronunciarlo? (Ojeda, 2016, p. 32)

En la novela de Kiki sobre Diego, Eduardo y Nella, de igual forma, el morbo sexual es lo que moviliza a los personajes. Además se destaca que ellos están en un internado, están encerrados. La sexualidad en la infancia en esta historia es violenta entre ellos mismos, nace de la curiosidad más perversa e instintiva de la niñez, la pubertad. Acerca de su lenguaje, se conoce que Eduardo es escritor de textos eróticos y todos sus compañeros lo leen, a Nella le excita maltratar animales, Eduardo y Diego violaron sexualmente a dos compañeros. En la narración de los acontecimientos sobre ellos no existen voces adultas, ni ley, ni límites, ni castigos; de hecho la única voz adulta que aparece les incita a violar a otro compañero. En el encuentro de Nella con Diego y Eduardo comparten la atracción de lo peligroso, juntos son violentos, tienen relaciones sexuales y matan un animal.

Entonces ella se supo acorralada por un cielo que lo abarcaba todo, pero no cerró los párpados. Diego se pegó a su espalda y le lamió una oreja mientras Eduardo le ponía sobre la boca su dedo garfio. (...) Ellos estaban desnudos y hambrientos. Diego le mordió el cuello como si fuera una almohada y ella gimió. El sonido de su miedo arrulló a los pájaros en sus nidos de noche. Eduardo se permitió sonreír antes de pegarle una bofetada que la hizo caer sobre las hojas quebradas por el aliento del bosque. Ellos goteaban el bosque. (Ojeda, 2016, p. 117)

En el apartado que corresponde a la novela que escribe Kiki, la voz de la infancia se materializa en un tipo de escritura cuyo ritmo es rápido y abunda en descripciones metafóricas. Se narra algo violento e inmediatamente se describe el espacio, los sentimientos o algo más sutil como en la cita mencionada. La voz narrativa quiere contar todo, pero también necesita mostrar un lado sensible, que no es moralista, que ni siquiera es narrativa, sino que sólo describe para dejarlo plasmado, probablemente busca acercarse sólo a una función poética. De hecho, responde a la idea de Bataille en la afirmación que: “el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte” y a su vez el erotismo tiene un lado siniestro porque actúa desde el egoísmo cínico y porque se pone en juego la continuidad; es así como Bataille los relaciona con la poesía:

La poesía lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce hacia la eternidad, nos conduce hacia la muerte y, por medio de la muerte, a la continuidad: la poesía es la eternidad. (Bataille, 1997, p. 30)

3.3 Relación final del discurso y la estética

En el primer capítulo se mencionó que *Nefando* no es estrictamente una novela pornográfica ni erótica, sino que tiene características de ambos géneros. La combinación de estos géneros hace que la novela pueda considerarse pornoerótica o artístico pornográfica. Ahora se pretende responder, ¿por qué son importantes los motivos y el discurso de personajes de *Nefando* como una novela artístico-pornográfica? Para ellos, se referirá a María Eugenia Cisneros en *La estética de la perversión* (2011), quien expone la relación de la sexualidad con el lado oscuro de la humanidad y cómo la literatura es un género artístico que permite representar el lado perverso humano por medio de historias concretas y estéticas. Según M. Eugenia Cisneros:

La estética de la pornografía, la estética de la perversión, la pornografía como estética de la perversión mantiene viva en cada época esta parte oscura de nuestra naturaleza que aún sigue siendo una dimensión desconocida. (Cisneros, 2011, p. 29)

Existen muchos temas tabú de los que la humanidad no habla por temor, incomodidad o moralismos, pero son temas presentes en la realidad: la sexualidad en la infancia, de la violación sexual, de la perversidad en la niñez. La propuesta en esta novela es asumirlos como parte de la humanidad. Cuando el Cuco se refiere a las violaciones de los Terán, dice: “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 (...)” (Ojeda, 2016, p. 205)

En la entrevista *Pornoerotisme i literatura llatinoamericana* (2018), con Diego Falconí, Ojeda habla sobre su tesis doctoral de la pornoerótica latinoamericana. Su investigación sobre

este tema es un factor importante para comprender los temas que toca en sus novelas y para destacar el cuidado de la escritura. En esta entrevista, Ojeda hace hincapié en el punto expuesto anteriormente sobre plasmar el mal en el arte, porque para ella: “ser conscientes de nuestra maldad nos ayuda a ser buenos (...)”. Así mismo ella afirma que no hay que tener miedo de herir sensibilidades, “ser insensible es no querer saber, para no sentirte incómodo. Mi ética de escritura es ensuciarme”, afirma Ojeda.

A partir de los planteamientos teóricos que propone Ojeda se podría afirmar que la novela pornoérotica es un equivalente a la novela artístico-pornográfica de la que habla Cisneros sobre la base a la teoría de S. Sontag. Para ambas autoras la perversión o el mal son condiciones intrínsecas del ser humano, por ende se considera al arte como el medio indicado para soltarlas. Para M. E. Cisneros (2011) es importante la literatura pornográfica artística porque:

(...) mediante la narración, descripción de las fantasías sexuales libera a la conciencia de la represión social cotidiana a la cual está sometida, permitiendo la manifestación espontánea de los sentimientos extremos que son parte de la naturaleza humana de todos los individuos. (p. 5)

Sin embargo, en *Nefando* las fantasías sexuales que se describen están en el discurso de la novela que escribe Kiki, el resto de experiencias sexuales narradas son de violencia para los mismos personajes. Ni siquiera desde la voz de ellos hay una excitación sexual, pero sí ocurre una “dislocación de la psique”, que no excita, pero sí causa morbo, incomodidad y perturbación. Sin embargo también dice Sontag que la literatura pornográfica se caracteriza porque la exaltación corporal de los personajes nunca busca exhibir sus sentimientos ni mostrar complejidad en los personajes y como se demostró en el segundo capítulo, *Nefando* emplea una construcción de los personajes compleja; especialmente porque para cada uno es imprescindible

la memoria, y a su vez con los recuerdos de su infancia y el proceso de identificación, ellos se comparan con el otro hasta reconocerse. Este discurso de alteridad y memoria dentro de lo sórdido permite exhibir los sentimientos de los personajes que enriquece a la novela y la descartan como novela pornográfica.

A su vez, *Nefando* tiene características de arte erótica debido a la diversidad del lenguaje, a las metáforas usadas y al tratamiento del cuerpo sexuado a través de la creación. “El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora (...) Como todas las metáforas, designa algo que está más allá de la realidad que la origina, algo nuevo y distinto de los términos que la componen.” (Paz, 1993, p. 3). Es así como el erotismo nace del impulso y representa a la creación, por ende al arte. Además, para Paz (1993), “La relación de la poesía con el lenguaje es semejante a la del erotismo con la sexualidad. (...) Las palabras no dicen las mismas cosas que en la prosa; el poema no aspira ya a decir sino a ser.” (p. 3). En *Nefando* la parte erótica se da porque la escritura nace de acontecimientos sobre el instinto sexual; y al mismo tiempo porque en los fragmentos poéticos se detiene la intención comunicativa y empieza a ser sensitiva. Sin embargo los relatos sobre la sexualidad en *Nefando* carecen del tono sutil y emotivo, las historias transmiten perturbación. La voz narrativa de los personajes permite que la dualidad de lo pornográfico y lo erótico, de lo grotesco y lo estético se mantengan en un equilibrio artístico.

Conclusiones

Al ser el objetivo de este trabajo demostrar la construcción artística dentro de un discurso que encierra lo violento y lo abyecto en la novela *Nefando* de la escritora guayaquileña Mónica Ojeda Franco, se dividió en tres partes el análisis de su obra. En primer lugar se expuso el contexto de la literatura que se refiere al cuerpo sexuado, también se relacionó a la escritora dentro de la literatura ecuatoriana y se puso en cuestión el llamado *Boom* de escritoras, que focaliza la atención del público en la obra en la autora y no en la novela; asimismo se mencionó la importancia de la cuarta ola del feminismo para comprender el interés y las conexiones de la época. La contextualización permitió entender que Ojeda se ha convertido en una de las escritoras ecuatorianas más reconocidas dentro de la literatura hispanoamericana por la innovación en el formato literario, por las oportunidades del mercado literario de España y Ecuador y principalmente por la calidad de fondo y forma de la escritura.

Por otra parte, se describieron las características generales de la literatura pornográfica, erótica y pornoerótica; en este análisis se concluyó que *Nefando* tiene ciertas características de la literatura pornográfica, desde la postura de Susan Sontag, porque describe de forma explícita el cuerpo sexuado, en este caso porque se trata sobre la sexualidad en la infancia. Sin embargo, no cumple con otras características como por ejemplo, omitir información sentimental de los personajes ya que *Nefando* tiene personajes complejos que manifiestan sus emociones por monólogos interiores, aun cuando sean víctimas o victimarios. Mientras que *Nefando* sí podría pertenecer al género artístico pornográfico, desde la mirada de M. Eugenia Cisneros, porque dentro de los acontecimientos hay narraciones explícitas sexuales y mantiene un valor estético, además Cisneros recalca la importancia del género pornográfica.

Además, se encontró que *Nefando* tiene características del género erótico porque tiende a describir las sensaciones dentro de las historias del cuerpo sexuado como protagonista, y porque el lenguaje mantiene una estética y belleza. Finalmente, se encontró una categoría a la que podría pertenecer *Nefando*; por medio de un estudio de la misma Ojeda en el que habla sobre un no género pornoerótico de escritoras del siglo XX, que *Nefando* se puede encasillar como literatura pornoerótica porque tiene características de ambos géneros. En este capítulo además se concluyó que es importante la existencia del tratamiento del cuerpo sexuado de forma explícita, así como tratar de temas abyectos, ya que como se ha mencionado son una parte intrínseca de la humanidad y la escritura es un acto de liberación donde no caben límites.

La obscenidad y la transgresión dentro del contexto artístico es una muestra del lado perverso en la humanidad. Es evidente que hay motivos que incomodan al público lector; de ahí que las obras literarias con motivos abyectos necesiten una construcción compleja para alcanzar a ser una obra artística. Por este motivo, en el segundo capítulo se demostró la complejidad de la obra por medio de un análisis narratológico con teoría de Tomachevski y Beltrán Almería, y se destacó el nivel poético de la novela con referencias de Bataille, Paz, Ángel Luis Luján. Dentro de la construcción narrativa, se destacan los motivos tabú como la sexualidad en la infancia, la violencia, la *deep web*, la perversidad en la infancia, que propician la inquietud en la novela y dotan de un discurso sin límites a la novela.

Por otra parte, dentro de la parte poética de la novela se demostró la abundancia de metáforas y símiles para sublimar las emociones de los personajes; la sensibilidad y prolijidad del lenguaje, y adicionalmente se comprobó que dentro de los monólogos de los personajes existe ritmo, que otorga al texto de estética.

Finalmente, se concluyó que el tratamiento sobre el cuerpo sexuado es explícito y el tratamiento del lenguaje es meticuloso, sublime e híbrido; es así como se destacó la importancia de la escritura de la novela de Ojeda, debido al paralelismo con el que alinea lo erótico y pornográfico: lo metafórico y lo explícito.

REFERENCIAS

- Barthes, R. (2011). *Grado Cero de la Escritura* (2nd ed.). Siglo Veintiuno Editores Argentina.
- Bataille, G. (1997). *El Erotismo*. Tus Quets Editores.
- Bataille, G. (2000). *La literatura y el mal* (El Aleph ed.).
- Beltrán Almería, L. (1992). *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela* (Cátedra ed.).
- Chávez, N. (2018, abril 06). Describir el desgarramiento. Reseña del libro Nefando de Mónica Ojeda. *Revista Temporales*.
- Cisneros, M. E. (2011). Pornografía: La estética de la perversión. *Filosofía Clínica*.
<https://filosofiaclinica1.blogspot.com/2011/09/pornografia-la-estetica-de-la.html>
- Corrales, M. (2014). *Iniciación a la narratología*. Centro de Publicaciones PUCE.
- Elipsis, Molina, Y., & Ojeda, M. (2020). *La narrativa es la búsqueda de la experiencia poética*. Elipsis. Recuperado en diciembre 20, 2020, de
<https://www.elipsis.ec/dialogos-entrevistas/la-narrativa-es-la-busqueda-de-la-experiencia-poetica>
- Enríquez, M. (n.d.). *Las Voladoras de Mónica Ojeda*. Páginas de Espuma. Recuperado el 10 de diciembre, 2020, en <http://paginasdeespuma.com/catalogo/las-voladoras/>
- Foucault, M. (1988). *Nietzsche, la genealogía, la historia* (Pre-textos ed.).
- Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad* (31st ed.). Siglo Veintiuno editores.
- Hernández, S. M. (2011, julio-diciembre). Dialogismo y alteridad en Bajtín. *Coatepec*, (21), 11-32. <https://www.redalyc.org/pdf/281/28122683002.pdf>
- Luján Atienza, Á. L. (1999). *Cómo se comenta un poema*. Editorial Síntesis.

- Nancy, J.-L. (2007). 58 indicios sobre el cuerpo. En *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma* (pp. 13-31). Ediciones La cebra.
- Ojeda, M. (2016). *Nefando* (1st ed.). Candaya.
- Ojeda, M. (2020, junio 27). *Presentación de Nefando de Mónica Ojeda*. Youtube.
Retrieved agosto 30, 2020, from <https://www.youtube.com/watch?v=H-Q4EdQfHEE&t=2s>
- Ojeda, M., & Falconí, D. (2018, junio 20). *Pornoerotisme i literatura llatinoamericana*. Casa America Catalunya. https://youtu.be/ADN4936p4_s
- Ortega Caicedo, A. (2018, diciembre). Nefando de Mónica Ojeda Franco. La infancia tiene una voz baja y un vocabulario impreciso: Escribir, perturbar, decir lo indecible. *Kipus*, (44), 175-184.
<https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/article/view/1043>
- Paz, O. (1993). *La llama doble*. Seix Barral.
- Sanz, M. (2020, octubre 24). Madre que nutre y madre que devora. *El País*.
https://elpais.com/cultura/2020/10/22/babelia/1603379677_701462.html
- Sartre, J.-P. (1976). *¿Qué es la literatura?* Losa, S.A.
- Serrano, H., Serrano, C., & Ruiz, E. (2016). El luminoso objeto del deseo: el cuerpo femenino y la escultura desde el género. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 11(20), 1-21.
- Todorov, T. (Ed.). (1980). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos por Jakobson, Tinianov, Eichenbaum, Brick, Shklovski, Vinogradiv, Tomachevski, Propp* (4th ed.). Siglo Veintiuno editores.
- Varela, N. (2019). *Feminismo 4.0. La cuarta ola*. Titivillus.
- Zambrano, M. (1987). *Por qué se escribe* (1st ed.). Alianza Editorial.