

**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

TEMA:

**Del monstruo a lo humano monstruoso: un análisis de la
monstruosidad en *Mandíbula* y *Nefando* de Mónica Ojeda**

AUTOR (ES):

Montilla Balón, Lissette Susana

**Trabajo de titulación previo a la obtención del título de
Licenciada en Comunicación Social**

TUTOR:

Cortés Rada, Elsa María, Mgs.

Guayaquil, Ecuador

12 de septiembre del 2019



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo de titulación, fue realizado en su totalidad por **Montilla Balón, Lissette Susana**, como requerimiento para la obtención del título de **Licenciada en Comunicación Social**.

TUTOR (A)

f. _____
Cortés Rada, Elsa María, Mgs.

DIRECTOR DE LA CARRERA

f. _____
Luna Mejía, Efraín Alfonso, Mgs.

Guayaquil, a los 12 del mes de septiembre del año 2019



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, **Montilla Balón, Lissette Susana**

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación, **Del monstruo a lo humano monstruoso: un análisis de la monstruosidad en Mandíbula y Nefando de Mónica Ojeda** previo a la obtención del título de **Licenciada en Comunicación Social**, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan en el documento, cuyas fuentes se incorporan en las referencias o bibliografías. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance del Trabajo de Titulación referido.

Guayaquil, a los 12 del mes de septiembre del año 2019

EL AUTOR (A)

f. _____
Montilla Balón, Lissette Susana



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

AUTORIZACIÓN

Yo, **Montilla Balón, Lissette Susana**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, **Del monstruo a lo humano monstruoso: un análisis de la monstruosidad en Mandíbula y Nefando de Mónica Ojeda**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, a los 12 del mes de septiembre del año 2019

EL (LA) AUTOR(A):

f. _____
Montilla Balón, Lissette Susana

REPORTE DE URKUND

Nombre: Lissette Susana Montilla Balón

Tutora: Elsa María Cortés Rada

Tema: Del monstruo a lo humano monstruoso: un análisis de la monstruosidad en *Mandíbula* y *Nefando* de Mónica Ojeda

The screenshot displays the URKUND interface. On the left, document details are shown: 'Documento: Montilla, Lissette, Trabajo Titulacion.docx (D55062185)', 'Presentado: 2019-06-27 13:51 (-06:00)', 'Presentado por: María Auxiliadora Leon Molina (maria.leon10@cu.ucsg.edu.ec)', and 'Recibido: maria.leon10.ucsg@analysis.orkund.com'. A yellow box indicates '3% de estas 27 páginas, se componen de texto presente en 6 fuentes.' The main area features a table with columns 'Posición', 'Categoría', and 'Enlace/nombre de archivo'. The table lists six sources with their respective percentages: 100%, 41%, 70%, 90%, 92%, and 100%. Below the table, a toolbar includes icons for '0 Advertencias', 'Reiniciar', 'Exportar', and 'Compartir'. At the bottom, a form contains the following information: 'FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL', 'TEMA: Del monstruo a lo humano monstruoso: un análisis de la monstruosidad en Mandíbula y Nefando de Mónica Ojeda', 'AUTOR (ES):', and a table with two rows showing '100%' and '#1 Activo' for the document 'Trabajo de titulación previo a la obtención del título de LICENCIADA EN COMUNICACIÓN SOCIAL'.

Posición	Categoría	Enlace/nombre de archivo
1	100%	Trabajo de Titulación previo a la Obtención del Título de: LICENCIADA EN COMUNICACIÓ...
2	41%	CERTIFICACIÓN Certificamos que el presente trabajo fue realizado en su totalidad por Jo...
3	70%	a la obtención del Título de Licenciada en Comunicación mención Literatura, ha sido des...
4	90%	la publicación en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación: El concepto del ...
5	92%	cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría. Gua...
6	100%	Las diferentes intervenciones narrativas—desde la mirada retrospectiva de cada uno de l...

TUTOR (A)

f. _____

Cortés Rada, Elsa María, Mgs.

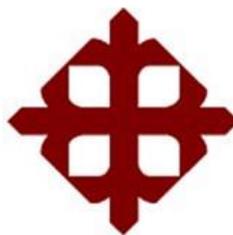
Agradecimientos

Agradezco en primer lugar a Dios y a la Virgen, porque sé que nada es posible sin ellos, que por mis propias fuerzas jamás sería posible este trabajo, y que a pesar de mis caídas siempre me sostienen y me cubren con su manto, y es que como dicen: ¿Quién como Dios?... ¡Nadie como Dios!

En segundo lugar, a mi familia que ha soportado mis estados de ánimo y me ha apoyado en cada parte del camino. A mi mamá y mi hermana, Solange, que con sus oraciones constantes y su paciencia infinita hicieron que nunca bajara mis brazos, animándome siempre a continuar cuando sentía que no podía más. A mi papá que aún con sus malos humores tenía el cuidado de irme a ver y dejar a todos lados.

A mi tutora, Elsa Cortés, quien me guio y ayudó en cada parte de este proceso, sin su guía todavía estaría en el principio. A mis profesores, Cecilia Ansaldo, Gilda Holst, Marcelo Báez y Solange Rodríguez, que a lo largo de mi carrera dejaron invaluable enseñanzas, que quedarán siempre grabadas en mi mente y que me fueron muy útiles para este trabajo.

Y a mis amigos y a todos los que con sus oraciones me acompañaron presencial y espiritualmente durante todo este tiempo.



**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

f. _____
Cortés Rada, Elsa María, Mgs.
TUTOR

f. _____
DECANO O DIRECTOR DE CARRERA

f. _____
COORDINADOR DEL ÁREA O DOCENTE DE LA CARRERA

f. _____
OPONENTE

ÍNDICE

Introducción	2
Capítulo 1: ¿Quién es Mónica Ojeda?	4
Vida y obra	4
Tipos de personajes	6
Espacios.....	7
Estructura de la novela	8
Temáticas recurrentes	9
Capítulo 2: Evolución del monstruo	14
¿Qué es el monstruo?	14
La Antigüedad clásica.....	15
Edad Media	16
Renacimiento.....	18
Romanticismo.....	19
Realismo	22
Modernismo y vanguardias.....	24
Mediados y finales del siglo XX	26
Capítulo 3: Los humanos monstruosos de Mónica Ojeda	29
Sin identidad.....	29
La Sirena	31
Los destinos	32
Los vampiros	34
Conclusión	37
Referencias o Bibliografía	39
Declaración y autorización	41

RESUMEN

A lo largo de la historia, la figura del monstruo ha estado presente de forma constante en la sociedad, abarcando desde los seres horribles físicamente hasta los humanos que obran por fuera de las convenciones sociales. Es esta última figura en la que se centra este trabajo, el cual analiza en las novelas *Nefando* y *Mandíbula* de Mónica Ojeda la *humanidad monstruosa*, las cuales se alejan del concepto del monstruo como un ser híbrido o de apariencia terrorífica, para presentarlo como un ser que se entrega a las formas primitivas de su naturaleza, dándole rienda suelta a los sentimientos e impulsos oscuros que se encuentran en el ser humano y que la sociedad rechaza.

Palabras claves: monstruo, monstruosidad, humano-monstruoso, evolución, Mónica Ojeda, literatura, sociedad.

Abstract

Throughout history, the figure of the monster has been constantly present in society, taking into account physically horrible beings as well as humans that act against or away from social conventions. It is this last figure that this essay explores, analyzing Monica Ojeda's novels *Nefando* and *Mandíbula*, which step away from the concept of monster as a hybrid or terrifying being, and instead present it as a human being that surrenders to his most primitive nature, unleashing the dark feelings and impulses that society rejects as a constitutional part of the human essence.

Key words: monster, monstrosity, humane-monster, evolution, Monica Ojeda, literature, society.

Introducción

A lo largo de la historia, la figura del monstruo ha estado presente de forma constante en la sociedad. En cada época, el monstruo viene a representar los problemas sociales, emocionales y psicológicos por los que atraviesa el ser humano, manifestándose el monstruo como un ser horrendo físicamente, como un castigo divino ante el mal actuar, o incluso como humanos que obran por fuera de las convenciones sociales. Es esta última figura en la que se centra este trabajo, el cual pretende analizar dentro de las novelas *Nefando* y *Mandíbula* de Mónica Ojeda la *humanidad monstruosa*, la cual aleja el concepto del monstruo como un ser híbrido, de apariencia terrorífica y ajeno a cualquier rastro de humanidad, para presentarlo como un ser que se entrega a las formas primitivas de su naturaleza, dándole rienda suelta a los sentimientos e impulsos oscuros que se encuentran en el ser humano y que la sociedad rechaza.

Para apreciar la novedad que establece este cambio de enfoque de lo constituye lo monstruoso y lo humano en la narrativa de Ojeda, se realizó un recorrido por la historia de la monstruosidad en la literatura para generar de esta forma una visión completa de cómo este ser se ha relacionado con la sociedad a lo largo del tiempo. En cada apartado, se exponen teorías y ejemplos pertenecientes a las distintas escuelas o períodos literarios. Tras este recorrido, se presenta una galería de monstruos que clasifica a los personajes humano-monstruosos de *Mandíbula* y *Nefando*, analizándolos a partir de sus palabras y acciones y contrastándolos con las nociones anteriores de lo monstruoso.

En el primer capítulo se presentará un análisis de quién es Mónica Ojeda, su vida, sus obras y el impacto y acogida que han tenido en la sociedad y en la literatura, los espacios que recrea en sus obras y las temáticas recurrentes de las mismas. De esta forma dar al lector de este trabajo un mejor entendimiento de la autora y la importancia en la literatura actual.

En el segundo capítulo, se presentará una cronología de la figura del monstruo a través de la literatura, como este fue cambiando junto con la sociedad. Estará el monstruo desde la Antigüedad Clásica, como ese ser horrendo que sirve de castigo divino para la humanidad, hasta llegar al siglo

20, en donde el monstruo se convierte en un ser social, ya no es sólo este ser horrible y no humano, él se ha convertido en un humano con acciones que causan espanto dentro de la sociedad, empezando a considerarse como monstruosos.

Y en el tercer capítulo se presenta una galería de los monstruos encontrados en las novelas Mandíbula y Nefando de Mónica Ojeda, cuáles son, sus características, que los convierte en monstruosos, y en qué se diferencian de los monstruos que surgen a lo largo de la historia.

Capítulo 1: ¿Quién es Mónica Ojeda?

Vida y obra

Mónica Ojeda, nacida en 1988, es una escritora y docente guayaquileña que desde 2013 se ha abierto camino en el mundo de la Literatura: fue antologada en *Emergencias: doce cuentos iberoamericanos* de la editorial Candaya en 2013, obtuvo el Premio Alba Narrativa 2014 y el III Premio Nacional de Poesía Desembarco 2015. Sin embargo, su mayor proyección internacional ha ocurrido en los dos últimos años: fue incluida en la lista Bogotá 39-2017 como una de los 39 mejores escritores latinoamericanos de ficción menores de 40 años, y en 2018 su obra, *Mandíbula*, ocupó el puesto 12 de los 50 mejores libros en la lista publicada en España por el suplemento cultural Babelia: tras solo un año de su publicación, *Mandíbula* está ya en su cuarta edición.

Además, su presencia en eventos literarios ha aumentado. El 5 de abril del 2018, fue invitada por la asociación de promotores culturales Letras de Contestania, la cual promueve la cultura en territorio contestano a través de actividades como el ciclo *Poetas en Cercanías* y el club de lectura *Puerta de Herakles*. En este año, Ojeda fue invitada a la Feria Internacional del Libro Bogotá 2019 y su presencia se repitió en la Feria del Libro de Madrid.

Mónica Ojeda no solo ha publicado las novelas ya mencionadas anteriormente, *Mandíbula* y *Nefando*. Ella posee una lista de obras entre las que constan de poesía y narrativa, todas reconocidas nacionalmente. A continuación, describiré brevemente cada una de sus obras.

El ciclo de las piedras es un libro de poesía que fue publicado en 2015. Ganó el III Premio Nacional de Poesía Emergente Desembarco 2015 y en él se puede ir redefiniendo el concepto de infancia, en donde ya no es el lugar seguro, feliz y bueno; sino como un lugar frágil, expuesto a la violencia y generador de la misma. Es decir, en este libro encontramos la fragilidad de la infancia en su máxima expresión. Estas características y tópicos serán reconocibles también en su narrativa que, más que describir personajes y acciones, metaforiza el mundo interior.

La desfiguración Silva es un libro de narrativa que fue publicado en 2015, es una novela que mezcla distintos registros (entrevistas, apuntes, ensayos, etc.) para contar la historia. En la obra nos encontramos con Daniel, un profesor universitario de cine, y Lena, su novia actriz, quienes conocen a los hermanos Terán, ganadores de un concurso de guion de cortometraje con una historia perturbadora situada en un futuro distópico en que una mujer llamada Eva observa fotografías holográficas de feminicidios en un museo. Con el dinero del premio, los Terán empiezan a grabar el corto, con Lena como protagonista; el cual supuestamente está escrito por Gianella Silva, una guionista y la única mujer perteneciente al movimiento cultural tzántzico, pero olvidada por la historia.

En la novela encontramos presente los temas del femicidio, la creación artística, el engaño, los cuales se volverán recurrentes a lo largo de sus obras. En palabras de la crítica literaria de Alicia Ortega en el 2015 menciona:

El rodaje de un cortometraje por parte de un grupo de jóvenes universitarios en Guayaquil centra la trama anecdótica en la novela de Mónica Ojeda, *La desfiguración Silva* (2014). Su escritura procura, desde diferentes ángulos narrativos y formatos discursivos, juntar los fragmentos de una historia, exponer los sucesos tal como son recordados por quienes los protagonizaron. Las diferentes intervenciones narrativas -desde la mirada retrospectiva de cada uno de los personajes- fracturan la linealidad del relato, producen un efecto de oralidad testimonial, perforan la escritura a partir de constantes digresiones en torno al cine, la literatura, el arte conceptual.

Nefando, novela publicada por la editorial Candaya en el 2016, fue incluida como una de las diez obras representativas del llamado «nuevo boom de literatura latinoamericana» por el diario *El País*. Esta novela posee una estructura similar a la de *La desfiguración Silva*, ya que, por medio de entrevistas, anécdotas, dibujos, etc., un investigador busca descubrir el desarrollo del juego online *Nefando*, el cual fue creado por los hermanos Terán con la ayuda del Cuco Martínez. El investigador empieza a recolectar información con los compañeros de piso de los hermanos Terán: Kiki Ortega, Iván Herrera y El Cuco Martínez. Entre los temas que encontramos presente en esta novela están la identidad, la creación artística y la sexualidad como fuente de dolor y placer.

“Caninos” es un cuento publicado por la Editorial Turbina, en 2017. Trata sobre una familia con problemas disfuncionales, destruida por el alcoholismo y violencia intrafamiliar, en donde las hijas modifican sus roles para adaptarse a sus necesidades; la Hija adopta el papel de madre con Ñaña, defendiendo y cuidando de ella cuando sea necesario. En este cuento, vemos como los personajes desdibujan la línea entre lo humano y lo monstruoso con su forma de vida. El desinterés de la madre por sus hijas y el insinuado abuso constante del Padre al personaje de Ñaña, manifiestan que el hogar no siempre es ese lugar seguro que todos creen. Mónica Ojeda en una entrevista para el comercio menciona que:

“Caninos” tiene que ver con una experiencia familiar y una experiencia de la infancia. Hay una familia donde hay un padre que tiene una condición física y psíquica muy especial y todos se ven afectados por eso. Cuento cómo la familia trata de lidiar con esa condición y de entender cómo la víctima puede en algún momento ser victimaria. (2017)

Por último, *Mandíbula*, publicada por la Editorial Candaya en el año 2018 es una historia con un formato narrativo parecido al de sus obras anteriores, pero con una mayor concentración de voces femeninas. En *Mandíbula*, conocemos a Clara, una profesora de Lengua y Literatura con un problema serio de identidad, pues desea convertirse en su madre. También encontramos a Fernanda, una adolescente con problemas con su madre debido a la muerte de su hermano Martín; Annelise, quien es la mejor amiga de Fernanda, y que posee una imaginación desbordante la cual la ayuda a sobrellevar los problemas con su dominante madre; y el resto de las chicas que forman parte de ese grupo. A lo largo de la historia, por medio de anécdotas, analepsis, decálogo, ensayos, etc. se descubre el trasfondo de estos personajes, sus problemas y las motivaciones que orillaron a Clara a secuestrar a Fernanda. Al igual que en *Nefando*, Ojeda busca retratar aspectos poco aceptados del ser humano: el miedo, la inseguridad, la sexualidad y la fascinación por el terror.

Tipos de personajes

El mundo creativo de Mónica Ojeda está habitado por personajes peculiares: en su mayoría, son mujeres jóvenes que desafían las normas

sociales al abrazar fuertemente sus instintos y dejarse llevar por ellos. A pesar de su juventud, son personajes vinculados con el mundo de la literatura, el arte, la creación. Se identifican por poseer un amplio y poco común conocimiento para su edad. Ojeda en una entrevista para Cartón Piedra en el 2019 explicó que: “Todos los personajes importantes son mujeres, lo que genera también una atmósfera que yo quería construir, una atmósfera opresiva de lo femenino monstruoso en un ambiente del deber ser de lo femenino, muy asfixiante”.

Varias críticas se han centrado en la presencia de lo *monstruoso femenino* en su obra, pero dentro de sus creaciones, Ojeda busca dejar en manifiesto que no se trata de monstruosidad, sino de una humanidad que se sale de los marcos de los discursos normativos, como lo explica en una entrevista a la revista literaria Pliego Suelto. “Las adolescentes de mi novela juegan a vencer el miedo porque eso les divierte. Sin embargo, van encontrando sus propios límites en el camino (menos Annelise, que carece de ellos y por eso es la líder indiscutible del grupo).” Ojeda toma lo ya escrito e indaga en lo abyecto y horroroso del otro/nosotros y lo narra a través de sus personajes, quienes, a pesar de querer ser oprimidos por su entorno, tanto familiar como social, no se dejan restringir, sino que desafían aquello que busca ponerles una barrera y seguir adelante con que desean.

La ausencia de límites, hace de sus personajes seres cínicos que siempre buscan sacar de su zona de confort a quienes los rodean y que se auto cuestionen lo que consideran como certero. Un ejemplo de ello son los hermanos Terán, que se rehúsan a sentirse y ser considerados víctimas del abuso sexual de su padre, decidiendo exponer su situación, y otras similares, ante quienes estén dispuestos a verlos en internet, logrando conmover y consiguiendo que, a pesar del rechazo ante de su accionar, se los justifique.

Espacios

Los espacios dentro de *Mandíbula* y *Nefando* juegan un papel simbólico. Es muy difícil encontrar espacios que no lleguen a tener una relación e impacto en el accionar de sus personajes. Entre los más relevantes encontramos: el hogar, el internet, y los espacios de liberación que poseen los personajes.

El hogar, en *Mandíbula* y en *Nefando*, representa un espacio en que los personajes desarrollan sus inseguridades y sus miedos; vemos como este lugar retratado tradicionalmente como seguro, se convierte en el lugar del cual desean huir, debido al horror que les representa estar ahí, empujándolos a buscar métodos de escape, como el tomar posesión de un edificio abandonado, o autoexiliarse.

El internet y la deep web, son los principales lugares de escape para los personajes ya que les ayuda a afrontar o escapar de su realidad. En el caso de *Mandíbula*, Fernanda y Annelise escriben *creepypastas* para crear una nueva realidad, una cosmogonía y reglas que se adaptan a sus deseos e impulsos, permitiéndoles desarrollar esa parte de ellas que se suprime en la realidad. En *Nefando* ocurre algo similar con Kiki Ortega y la escritura de su pornovela, en la cual se sumerge tanto que el lector termina conociendo y otorgándole más relevancia a sus personajes que a ella.

Por último, tenemos los diferentes espacios que los personajes han adoptado como su lugar seguro. Entre estos espacios tenemos las habitaciones en el edificio abandonado en *Mandíbula*, más específicamente la habitación blanca, en donde las chicas contaban sus historias de terror sobre el Dios Blanco y la Era Blanca. Para ellas, el edificio se convirtió en el lugar donde exploraban las partes más oscuras de su psiquis, manifestando así su verdadero ser, sin represiones ni etiquetas sociales, convirtiendo ese espacio de creación el sitio donde dejar de lado lo moralmente aceptable. En *Nefando*, Irene menciona como estar dentro del agua, llegando al fondo de la piscina mientras se ahogaba, le permitía un momento de escape, sentir que lograba abandonarse a sí misma, dejando atrás obligaciones y compromisos.

Estructura de la novela

Dentro de sus novelas, nos encontramos con una forma narrativa novedosa, ya que Ojeda mezcla en su escritura diferentes tipos de textos: entrevistas, ensayos, anécdotas, monólogos, código de programación, dibujos, entre otros, como método para contar las historias y dar a conocer al lector diferentes facetas de los personajes.

Como ejemplo de esto podemos encontrarlo cuando leemos los monólogos de Fernanda con el Dr. Aguilar, podemos adentrarnos más en el

personaje, conocer sus inseguridades, su forma de pensar y adentrarnos un poco en el porqué de su comportamiento, ayudando a que el lector conozca que Fernanda es más que simplemente una adolescente con problemas familiares que derivan al comportamiento desafiante ante las normas. Y si bien este mismo efecto podría haberlo usado con otro recurso narrativo, el efecto del monólogo que realiza y que sea durante una consulta psicológica ayuda a darle mayor profundidad a las autorrevelaciones que realiza el personaje.

El ensayo al ser un texto literario muy influyente e importante dentro del entorno literario-estudiantil no podía faltar, es por eso que el lector puede ver el despliegue creativo, analítico y persuasivo que posee el personaje de Annelise en *Mandíbula*. Con la inclusión de este género dentro de la novela, Ojeda permite vislumbrar mejor la forma de pensar de este personaje, que al igual que las sirenas va a atrapando a quién la escucha.

Las anécdotas, es un recurso que se usa mucho en *Nefando* ya que en un capítulo se lee en el presente, en una entrevista a los compañeros de los Terán, y al siguiente en un momento en la infancia de Irene o Emio o en un punto en el pasado de Iván. Esto ayuda a que el lector conecte mejor con los personajes, a darle una voz a los Terán a pesar de que son en estos momentos el único acceso a ellos.

La entrevista es un aspecto fundamental cuando hablamos de *Nefando*, ya es este es el principal recurso por el cual vamos conociendo la trama, la opinión de los compañeros de piso de los Terán sobre *Nefando* y los hermanos desde el punto de vista de cada uno de los entrevistados. Como en el caso de en una entrevista a el Cuco Martínez sobre los Terán:

Es que para mí ellos no existían individualmente. Sé que suena espantoso, lo sé, pero en el fondo creo que a ellos tampoco le gustaba verse por separado. Creo que durante años perfeccionaron el arte de aparecer frente a otros como una misma persona. Y no es que fueran iguales, porque no lo eran. Ni físicamente... (Ojeda, 2016. pp.68)

Temáticas recurrentes

Entre de los diferentes temas abordados en la narrativa de Mónica Ojeda, están la búsqueda de la identidad y de la aceptación social y familiar; la sexualidad como espacio tabú, de violencia y placer; y, por último, el internet como un aliciente.

En ambas obras a analizar, se encuentra a personajes que están en una búsqueda consciente, o inconsciente, de su identidad. Por ejemplo, Iván, en *Nefando*, no se encuentra conforme con su cuerpo, sintiendo una enajenación del mismo al percibir sus partes faltantes:

A veces, sobre todo cuando viajabas en bus tenías la impresión de tener senos fantasmas rebotándote sobre las costillas y la sensación te causaba un hormigueo de placer que te recorría el pecho. Tu cuerpo estaba lleno de prótesis imaginarias. Te faltaban órganos y nadie lo sabía. (Ojeda, 2016, p. 25)

Lo mismo sucede con Clara en *Mandíbula*. En ella, a diferencia de Iván, su enajenación corporal proviene del deseo de ser su madre. “Clara adoptó todas sus cosas, incluso su ropa interior (que ahora usaba para dormir porque, lamentablemente, le quedaba demasiado grande para llevarla durante el día bajo sus faldas de talle alto y sus blusas satinadas estilo-materno-de-los-noventa)” (Ojeda, 2019, pp. 34- 35).

Sin embargo, la búsqueda de identidad, no solo se da desde la parte física como desconocimiento y desapego a su propio cuerpo: aunque en Fernanda y Annelise existe una aceptación de su físico, ellas están ávidas de explotarlo y experimentar con él. En ellas, la búsqueda de identidad pasa a ser social y psicológica, lo cual es propio de su edad. Ambas están en una búsqueda constante de su lugar en el mundo, en una sociedad donde su comportamiento y forma de pensar son mal vistos. Es por eso que encuentran la necesidad de invadir este edificio abandonado donde pueden expresarse libremente sin tabús ni críticas sociales.

Otro de los temas explorados es la sexualidad como un espacio tabú y donde la violencia y el placer se mezclan. En ambas obras, los personajes tienen encuentros sexuales ligados al dolor. Fernanda y Annelise, en las habitaciones del edificio abandonado, exploran sus cuerpos y sus límites, hasta el punto en que Annelise le pide a Fernanda que la muerda y le deje marcas. En una de las sesiones con el Dr. Aguilar, Fernanda expresa su incomodidad ante las reacciones de Annelise al ser mordida por ella:

Me di cuenta de que era algo, no sé... íntimo. no era un entretenimiento como los retos que superábamos con las demás. No era para sentirnos valientes. Ser mordida no era divertido para Anne, sino... placentero. Y eso me hizo sentir mal. También sus heridas me hicieron sentir mal, pero lo que era

insoportable para mí era su placer. No empezó siendo insoportable, pero pronto se volvió insoportable. (Ojeda, 2018, p. 250)

En *Nefando*, durante una entrevista Kiki Ortega realiza una crítica sobre el BDSM (Bondage y Disciplina; Dominación y Sumisión; Sadismo y Masoquismo), la doble moral, y el horror que esta práctica genera. Ella manifiesta que no comprende como una sociedad que enseña desde pequeños a aceptar, asumir y en muchos casos buscar el dolor teniendo como justificación la religión, se horroriza cuando la sumisión al dolor genera placer fuera de los parámetros religiosos, y la vuelve moralmente inaceptable y reprochable.

Por otro lado, se trata el tabú del despertar sexual infantil precoz. En *Nefando*, Kiki Ortega escribe sobre el primer encuentro sexual de sus personajes, Diego y Eduardo, durante el funeral del padre de Diego, cuando tenían once años:

Entonces, igual que tantas otras veces, se besaron junto a un árbol de ramas secas que, como los colmillos gigantes de un jabalí, apuntaban hacia el sol. Se tocaron con torpeza, pero con avidez de conocimiento. Y así, renacidos entraron en la caseta del jardinero. Afrontaron con verdadero hedonismo el dolor de la penetración; el sexo fue para ellos, como lo es todo en la infancia, una prueba de resistencia. Después, cuando la sangre y la caca los manchó por dentro y por fuera, abrazaron sus miembros erectos con las manos y jugaron a las espadas. (Ojeda, 2018. p. 54)

En *Mandíbula* el despertar sexual precoz de las protagonistas surge de forma involuntaria, según narra Annelise en el ensayo que le presentó a Clara como parte de una tarea académica:

La cama tembló y yo no pude respirar. Fernanda emitió unos sonidos similares a los que haría alguien que se queja de dolor y, a la vez, diferentes por un ligero matiz que no puedo describir. Por supuesto, yo nunca me había masturbado antes, pero sentí ganas de hacerlo en ese momento. Fue algo sorpresivo y desconcertante. (...) No hice nada esa noche, pero el deseo de tocarme nació allí, junto a Fernanda apretando sus músculos bajo su sábana de ponis rojos. (Ojeda, 2018, pp. 224 - 225)

Por último, mezclando tabú y violencia, está la historia de los hermanos Terán y su padre. Ellos durante su infancia son abusados sexualmente por su padre, quien los hipersexualizó a edades muy tempranas, grabándolos y comercializando los videos. Los hermanos conviven no solo con la situación

de un abuso sexual, sino que entran en el terreno de la pornografía infantil, el fetichismo y el sadismo al cual su padre los induce.

Veo a Irene. Tiene ocho años. Veo a papá abriéndole las piernas y pasándole la lengua por la vagina. Veo la luz roja de la cámara titilando. Veo a Cecilia. Tiene seis años. La veo gateando desnuda y comiendo la caca de papá como un perro. Veo sus arcadas y palomas muertas. Veo el pis de papá cayendo dentro de mi boca abierta. La luz roja de la cámara brilla y me veo. Tengo siete años. (Ojeada, 2016, p. 129.)

Ojeda marca el tema de la sexualidad como algo que puede ocurrir desde la infancia y que está rodeada de inseguridad, dolor y placer.

Por último, en Ojeda internet se constituye como un aliciente para los personajes, ya que es por este medio que ellos buscan crear nuevas cosmogonías, reformulando su realidad para adaptarla a sus deseos y anhelos. En *Mandíbula*, Annelise, lee y crea *creepypastas* (historias de terror encontradas en internet) sobre la Era Blanca y el Dios Blanco, que le permiten reflejar su psiquis. Es por eso que mientras se encuentran en el edificio Fernanda le explica a Ximena quién es el Dios Blanco: “Ximena, la más despistada del grupo, creyó durante varias semanas que el Dios *drag-queen* y el Dios Blanco eran los mismo, pero Fernanda la desmintió: ‘El Dios Blanco es nuevo’. ‘El Dios Blanco es lo que somos cuando estamos aquí’(...)”. (Ojeda, 2018, p. 91)

En *Nefando*, la creación del juego en la *deepweb* y la publicación de los vídeos pornográficos infantiles son ejemplo de perversidad en la sociedad, pues según la Real Academia Española perverso significa: “que corrompe las costumbres o el orden y estado habitual de las cosas”. En una de las entrevistas al Cuco Martínez, esta habla sobre cómo el internet debería de ser un espacio con una moral redefinida que rompa con el sistema actual, permitiéndole a quien desee hacer cosas que por lo general no haría.

El ser humano ha creado este fantástico espacio de libertad y ha hecho de él un calco del sistema mundo. Es como si no fuéramos lo suficientes creativos como para hacer una nueva moral que funcione en la red o nuevas representaciones de nosotros mismos que reten las de siempre. (Ojeda, 2018, p. 70)

Por último, el miedo en *Mandíbula* es motor y está representado de dos formas. En la primera, es una búsqueda de placer lo abyecto y desagradable.

Esto es lo que moviliza a las chicas a la escritura y lectura de los creepypastas, la creación del Dios Blanco y la Era Blanca, los retos que realizaban en el edificio, el desafío de caminar en el filo del balcón, etc., siempre viviendo situaciones que ponen a prueba sus propios límites. Y la segunda, como una reacción biológica e innata ante una situación desconocida o ante el recuerdo de la misma, como lo es los recuerdos Clara durante su secuestro en su casa por sus alumnas “Nunca diría que era como si cada uno de sus órganos empezará descomponerse y un chirrido le naciera desde los tímpanos. Nunca diría que podría hasta mearse, orinarse encima como lo hizo frente a las atronadoras risas de las MeM's.” (Ojeda, 2018. p. 198)

El abordaje continuo de estas temáticas en la narrativa de Ojeda es el caldo de cultivo para el planteamiento de lo abyecto en sus personajes y trama, generando el contexto que ayuda a la configuración de una humanidad monstruosa.

Capítulo 2: Evolución del monstruo

¿Qué es el monstruo?

El concepto de monstruo posee varias acepciones, según la Real Academia de Española (RAE) se encuentran seis:

1) Producción contra el orden regular de la naturaleza. / 2) m. Ser fantástico que causa espanto. / 3) m. Cosa excesivamente grande o extraordinaria en cualquier línea. / 4) m. Persona o cosa muy fea. / 5) m. Persona muy cruel y perversa. / 6) m. coloq. Persona de extraordinarias cualidades para desempeñar una actividad determinada.

En estas acepciones recopiladas por la RAE, es posible observar que el monstruo es definido en primera instancia por su físico y naturaleza, para luego dejar de lado este rasgo y centrar la definición en los aspectos emocionales y psicológicos. Lo monstruoso deja de ser únicamente poseer una apariencia horrenda y se amplía para incluir ser horrendo por los actos y actitudes. Estas gamas de acepciones están directamente relacionadas con las percepciones de lo monstruoso que se han configurado según la época, y la literatura, dominio desde el cual se anuncia este estudio, ha reflejado cada una de ellas.

Nicolás Schuff (2009), expresa que cada región y cada época elabora seres que desafían el orden natural, causando impacto en quienes alcanzan a verlos, generando rechazo en la sociedad y, por tanto, incrementando la falta de conocimiento y a su vez el misticismo alrededor de ellos. Es decir, el monstruo visto desde la corporeidad.

Sin embargo, Claude Kappler (1980), justifica la creación del monstruo y la atribuye a la búsqueda de conocimiento: ya no es solo un ser que existe con el único propósito de causar rechazo y desafiar las leyes naturales, sino que se convierte en un ser que busca generar incógnita y pulsa al ser humano a buscar sus respuestas:

El monstruo ofrece también una vía de acceso al conocimiento del mundo y de uno mismo. El monstruo es un enigma: apela la reflexión, exige una solución. Todo monstruo es una suerte de esfinge: interroga y se relaciona con las encrucijadas del camino de toda vida humana. (Kappler, 1980, p.11)

Kappler manifiesta que es por medio de interrogantes que se llega a la búsqueda de conocimiento y la reflexión de lo que rodea al hombre, y es en el

monstruo donde se desarrollan la mayor fuente de preguntas e incógnitas que envuelven a la humanidad.

Es por este motivo que el estudio de los monstruosos es un tema que cautiva a la sociedad ya que este ser, considerado *contra natura*, mueve la curiosidad del ser humano para hallar las respuestas de lo desconocido.

Es importante explorar cada uno de estos cambios que ha sufrido el concepto de monstruo, su relación con la sociedad que lo retrata y el reflejo que recrea de la misma, porque mediante lo monstruoso se puede adquirir una mayor comprensión de la sociedad en la que habita ya que es una manifestación de sus costumbres e ideales los cuales van cambiando con el paso del tiempo. Para comprender estos cambios, a continuación, se describe brevemente la evolución de lo monstruoso desde la antigüedad clásica hasta llegar a la era digital. Esta cronología va a permitir un contraste entre el monstruo a lo largo de la historia con el que se presenta en la actualidad en la narrativa de Mónica Ojeda.

La Antigüedad clásica

En la antigua Grecia la concepción de lo bueno y lo malo estaba íntimamente relacionada con las ideas de belleza y fealdad. Es decir, todo aquello que era bueno tenía que ser por ley hermoso, y aquello que era malo, debía de ser horrible. En el artículo de Henry Campos Vargas (2016), él menciona que: “La monstruosidad presupone un aspecto axiológico complejo, pues comprende aspectos estéticos y, cuando menos, a la vez éticos. Aprovecha aquello que se valora negativamente y, mediante su amplificación, se logra un efecto estético.” (p. 14). Con esta cita, Campos analiza a la monstruosidad como una forma de reflejar y amplificar externamente aquello que no se puede ver. El grado de monstruosidad se define en la medida en que un ser es bueno o malo, según los parámetros dictados por la sociedad.

Es así como lo monstruoso se construye a partir de la exteriorización del mal que se traduce en una apariencia física deforme, perturbadora o grotesca. Este principio axiológico es observable en el mito de Medusa, la única de las gorgonas que poseía una belleza extraordinaria, al punto de que llegó a conquistar al dios de los mares, Poseidón, y juntos celebraron el acto pasional en el templo de Atenea. La diosa, ofendida por esta doble afrenta, ya

que no solamente profanaron su templo, sino que quien lo hizo es un dios con quien guarda una profunda enemistad, transformó a Medusa para que tuviera una apariencia igual de espantosa que sus hermanas: le dio una mirada capaz de petrificar a cualquier cosa que observará y, con ayuda de Afrodita, convirtió sus cabellos en serpientes. En este mito se muestra como el monstruo es producto de un castigo divino acorde a la magnitud del acto inmoral cometido.

Sin embargo, lo monstruoso no sólo se produce como una forma de castigo de los dioses hacia la humanidad. El monstruo también sirve como explicación ante lo desconocido presente en la naturaleza. Por ejemplo, Tifón era un monstruo hijo de Gaia y el Tártaro que tenía cien cabezas, cada una con sus propias voces que producían indescriptibles sonidos. Se dice que, durante su lucha contra los dioses, Zeus encerró a Tifón debajo del Monte Etna, y que las erupciones del volcán son producto del enfado de este monstruo por su reclusión.

Es de esta forma que lo desconocido se vuelve escenario de lo monstruoso, permitiendo al hombre encontrar explicaciones ante los males de la naturaleza. Es por eso que los monstruos son el reflejo de los temores, angustias y la búsqueda de respuestas ante todo lo que perturba la paz y la tranquilidad de la sociedad. El monstruo es la cara visible de todo lo que sea negativo para la sociedad, reflejando que ese *otro*, lo opuesto a nosotros, debe ser malo.

Edad Media

Durante este periodo (siglo V al XV), el concepto de monstruosidad sufre un cambio dentro de la sociedad al pasar a ser parte de lo natural. Claude Kappler (1980) dice: “En la perspectiva medieval, los monstruos son parte integrante de la creación; figuran entre la exuberante población del universo.” (p. 17)

Debido a la llegada y auge del cristianismo, el monstruo pasó a ser parte de la creación, en vez de ser algo que atenta contra ella. A pesar de que el monstruo todavía era considerado un ser fantástico, sobrenatural y de apariencia grotesca, empezó a ser definido como un ser que manifiesta el poder de la naturaleza y de Dios. Michel de Montaigne (1967), recalca esta nueva realidad afirmando que:

Los que llamamos monstruos no lo son para Dios, que ve en la inmensidad de su obra la infinitud de las formas que en ella ha comprendido; y es de creer que esta criatura que nos asombra refleje y dependa de alguna otra figura del mismo género desconocida para el hombre. (p. 927)

Esta relectura del monstruo como una creación de Dios, produce que incluso se cambie el término “monstruo” por el de “prodigio”.

Esta transición es coherente con las alteraciones que hubo en el contexto: durante la Baja Edad Media, las sociedades se expanden, generando un mayor comercio, al punto de que las rutas terrestres fueron insuficientes y la actividad comercial marítima cobró fuerza; es así como la principales civilizaciones de Occidente, que hasta ese momento solo habían mantenido su actividad comercial entre ellos, empiezan a generar contacto con las civilizaciones de Oriente, lo que llevó a una serie de desmitificaciones sobre las apariencias físicas que poseen los prodigios.

Cuando Marco Polo, mercader y explorador, visitó las Indias, descubrió que quienes habitaban esas tierras no eran seres fantásticos y extraordinarios como hasta el momento se pensaba. En uno de sus viajes, confundiendo un rinoceronte con un unicornio, describe con asombro como los unicornios no son seres blancos y esbeltos, sino que poseen pelo y patas de búfalo, con cuerno negro y lengua espinosa, y su cabeza es parecida a la de un jabalí. Esta nueva descripción, de un ser tan noble como se pensaba que eran los unicornios, causó gran revolución en el pensamiento de la sociedad. Se empezó a caer el velo de lo fantástico: el mito se volvió real, generando como resultado el atribuir estas criaturas a la creación de Dios y parte de la naturaleza inexorable contra la que el hombre no puede luchar.

El término “prodigios” estará relacionado a una visión natural de criaturas creadas por Dios y, por ende, buenas. Esta visión positiva excluye a las criaturas malévolas, quienes serán consideradas “seres monstruosos” dentro del folklore popular. Debido a los cambios culturales, el monstruo adquiere una visión cristiana: ya no son seres que surgen de la naturaleza, puesto que esto es obra de Dios, sino son obra del demonio para corromper a la humanidad.

Un ejemplo de ello son los Súcubos, demonios con apariencia de mujer que buscaban seducir a los hombres y tener relaciones con ellos. Estas

criaturas sirven de explicación para los impulsos sexuales en los hombres. Otro ejemplo de ello es *Titivillus*, un demonio que causaba errores ortográficos en los escribas, condenando de esta forma sus almas. Entre las historias más famosas sobre este demonio está la del rey Carlos I de Inglaterra, quien encargó una edición de una Biblia a Robert Baker y Martin Lucas. Una vez que estuvo lista y circulando salió a la luz un error que condenaría a varias almas: el sexto mandamiento leía “cometerás adulterio”. Es así cómo se inserta una serie de demonología en el medioevo para explicar desde los errores más comunes hasta el ceder a los instintos y placeres ocultos en el hombre.

Renacimiento

Durante los siglos XV al XVII, el ser humano se vuelve más observador y menos crédulo. El hombre se centra en aquello que surge de la naturaleza, que puede ver y comprobar y el monstruo se convierte en el resultado de la transformación de la materia. François Jacob (1970) analiza la monstruosidad presente en la Edad Media como seres híbridos, conformados por diferentes seres ya existentes:

Reflejan siempre lo conocido, no los hay que no recuerden a algo, que sean totalmente distintos de lo que puede ser aquí o allá. Simplemente no se asemejan a un único ser sino a dos, a tres o a varios a la vez. Sus partes corresponden a animales distintos. (p. 26)

De esta forma es que se retoma en cierta medida la noción de monstruo que se tenía durante la mitología griega, pero con adaptaciones de la época. Un ejemplo es el hombre lobo o licántropo, persona capaz de transformarse en lobo durante los periodos de luna llena a causa de una maldición o mordedura de quien poseía este mal. Es durante estas transformaciones que la persona con licantropía comete crímenes y asesinatos. El origen de este ser se encuentra en la mitología griega con el mito descrito por Ovidio en *Las metamorfosis*: Licaón, quien mató a sus propios hijos y luego, por intentar dárselos de comer a los dioses del Olimpo, estos lo condenaron a él y su descendencia futura a convertirse en hombres lobo.

El blog *Canal Historia* realiza un resumen sobre este monstruo y escribe dos de los casos más famosos durante el siglo XVI que demuestran la relación

entre monstruo y moralidad. Primero, en 1521 Pierre Burgot y Michel Verdún, una famosa pareja de asesinos en serie, fueron acusados de licántropos y ejecutados. El segundo es en 1598: los vecinos de Peter Stumpp, en Alemania, afirmaron haberlo visto transformarse de su forma animal a humano, y acto seguido lo acusaron de cerca sesenta asesinatos en un mismo día. Fue ejecutado tras confesarse como asesino, violador y caníbal.

Sin embargo, Jacobs (1970) menciona que el monstruo también puede tener un sustento axiológico: surge debido a una falta de intención u obra, provocando un desajuste al orden del mundo, además de que “física o moral, cada desviación que se produce al margen de la naturaleza da un fruto contra natura. Porque la naturaleza también tiene su moral.” (p. 26)

Siguiendo este pensamiento, no es de extrañar que actos criminales terminen siendo atribuidos a monstruos. Un ejemplo, es el de Isabel Báthory, también conocida como la Condesa Sangrienta, quien, durante el siglo XVI, asesinó y torturó a varias mujeres, por lo general vírgenes y nobles. Este crimen causó un gran impacto en la sociedad y llegó a atribuirse sus actos a la brujería y pactos con el diablo; difundiendo la historia de que ella había cometido estos crímenes para extraer sangre de sus víctimas, bañarse con ella y obtener así la juventud.

Hasta el momento, el monstruo ha pasado de denotar en el periodo clásico a un ser completamente alejado del concepto de lo humano y *contra natura*, pasando por el medioevo como creación de Dios, y en llegando al Renacimiento donde empieza a ser una mezcla de criaturas conocidas o que incluso tiene la capacidad de convertirse en seres humanos. Es esta última percepción del monstruo que permite catapultar una nueva faceta del monstruo, explorada en el romanticismo: el monstruo como humano.

Romanticismo

El Romanticismo abarca los siglos XVIII y XIX, y durante este periodo el concepto de monstruo sufre un quiebre en la historia. El monstruo empieza a ser concebido no sólo como un ser horrendo, malvado y *contra natura*, si no como un ser capaz de tener sentimientos y razonar humanos.

Es bajo este despertar de la nueva monstruosidad que surge *El moderno Prometeo* de Mary Shelley. Shelley, con su novela, empieza a romper paradigmas sobre lo monstruoso, ya que le proporciona a su personaje sentimientos y acciones que hasta el momento eran impensables que un monstruo poseyera, siendo únicamente atribuidos a los seres humanos:

Me diste sentimientos y pasiones, echándome luego al mundo para que fuera víctima del desprecio y la repugnancia de todo el género humano. Pero me sabía con derecho a esperar de ti compasión y justicia. Sería entonces a tu lado donde buscaría lo que los demás hombres me negaban. (Shelley, 1818, pp.171 - 172)

En esta cita, se muestra al ser creado por Víctor Frankenstein como un ente capaz de manifestar una gama compleja de sentimientos. Este nuevo tipo de monstruo posee el razonamiento suficiente para caer en cuenta de su falta de lugar en el mundo, y empezar a cuestionar y reclamar la aceptación que le había sido negada.

Según David Comte (2009), “El monstruo no es algo que hay que destruir o de lo que conviene huir. Es algo que importa comprender”. Es Shelley, por medio de su obra, quien planta esta semilla: ver al monstruo como un ser incomprendido. Así, la criatura pasa a ser víctima y victimario de la sociedad, como ella se reconoce después de la muerte de su creador, cuando habla con Robert Walton:

Deseaba el amor y la amistad, pero me eran cotidianamente negados. ¿No es esto una cruel injusticia? ¿Debo ser considerado el único criminal cuando todos los humanos han pecado contra mí? ¿Por qué no desprecia usted a Félix, que me arrojó de su lado con horror y asco? ¿Por qué no maldice al campesino que disparó sobre mí cuando acababa de salvar la vida de su hija? ¡No, para usted esos son seres virtuosos e inmaculados! Yo, el abandonado, el miserable, soy un aborto hecho para ser pateado e injuriado. (...) Pero es verdad que soy un asesino. He matado a seres afables e indefensos; he estrangulado a inocentes mientras dormían... (Shelley, 1818, pp. 282 - 283)

Aquí el monstruo plantea que él no es el único monstruo: aquellos que lo despreciaron, aun cuando no había hecho más que el bien para ellos, son los verdaderos monstruos de la historia, pues él aprendió a ser un monstruo gracias a ellos. Fue por medio de los actos cometidos contra él, que

convirtieron la bondad con la que había nacido y que quería brindar, en algo malvado y horrible. un reflejo de su apariencia exterior.

Mientras en la Antigüedad Clásica vemos humanos que debido a sus acciones reprensibles fueron castigados por los dioses a convertirse en criaturas monstruosas acorde al acto que realizaron, en la historia de Víctor Frankenstein con su criatura encontramos un proceso similar, la diferencia está en no hubo un dios que lo convierta en monstruo, fue a través de sus actos que se fue transformando en el monstruo que parecía ser. Incluso el mismo Víctor termina siendo un humano monstruoso ya que son sus acciones en contra del ser que creó sin reparo alguno es lo que llevó a la desgracia a quienes le rodeaban; su desinterés y repudio por lo que creó tan fervorosamente es que orilla al monstruo a adoptar y abrazar su naturaleza, es Víctor y con quienes se encuentra en el camino, los verdaderos monstruos creadores de monstruos.

Esta nueva visión del humano como ser monstruoso puede ser encontrada en la novela *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde. Dorian Gray, un joven guapo, de buena posición social y muy culto, al llegar a Londres conoce a Lord Henry Wotton y Basil Hallward, este último desarrolla un enamoramiento hacia Gray lo que lo impulsa a crear un retrato de él. Dorian, cautivado por el estilo de vida hedonista y llena de excesos de Lord Henry, en la cual lo único que vale la pena es la juventud y belleza, empieza a adoptar este pensar al punto que, guiado por los celos hacia su retrato, desea que sea este el que manifieste los cambios del tiempo, mientras que él mantenga la juventud que mostraba originalmente el retrato. De esta manera el retrato se va convirtiendo en un reflejo del alma:

En cuanto cerró la puerta, Dorian se metió la llave en el bolsillo y echó una ojeada a su alrededor. Sus miradas se detuvieron en una gran colcha de raso encarnada, realizada con gruesos bordados de oro, espléndido ejemplar veneciano del siglo XVIII, que su abuelo encontrara en un convento de las cercanías de Bolonia. Sí; aquello podía servir para envolver el objeto horrendo. Quizás habría servido muchas veces de paño mortuario. Y ahora se trataba de tapar algo que tenía corrupción propia, peor todavía que la corrupción de la muerte misma - una cosa capaz de engendrar horror y que, sin embargo, no moriría nunca-. Lo que son los gusanos para el cadáver, sus pecados serían para la imagen pintada sobre el lienzo. Mancharían su belleza y correrían su gracia. La profanarían y la cubrirían de vergüenza. Y, sin

embargo, aquel objeto viviría a pesar de eso. Permanecería siempre vivo. (Wilde, 1890, p.132)

Dorian está consciente de lo horrible de su alma, de cómo es el retrato y no su cuerpo el que manifiesta su podredumbre. A diferencia de Medusa quien siendo hermosa se transmuta en un ser horrible, en Gray esto no se aplica, el nunca abandona su hermosura ni refleja su monstruosidad en sí mismo. Esta imagen de su alma representada lo horroriza: busca ocultarla de su mirada para evitar reconocer su monstruosidad que ha sido trasladada al retrato. Wilde propone otra forma de terror: su monstruo tiene apariencia y procedencia completamente humanas y en ningún momento lo monstruoso se manifiesta en su cuerpo, pues lo ha trasladado a un objeto inanimado, permitiéndole ocultar su naturaleza ante los ojos de la sociedad ajena e ignorante.

Es así como el monstruo empieza a convivir de incógnito en la sociedad. Ya no es un ser sujeto a la persecución e identificación inmediata, sino que debido a su humanidad le es fácil pasar desapercibido y mezclarse con los demás.

Realismo

Este movimiento, nacido en la segunda mitad del siglo XIX, con una fuerte influencia en el positivismo de Auguste Comte, en donde solo lo observable existe, buscaba reflejar la realidad de la forma más objetiva posible. Entonces es una sociedad sin monstruos, ya que no se pueden observar. Sin embargo, según la doctora en filosofía María Andrea Torrano (2009), el concepto de monstruosidad se traslada de la naturaleza del ser, al comportamiento que exhibe:

Hay una inversión en la concepción de la monstruosidad, una monstruosidad que podía ser criminal se convierte en una criminalidad con un trasfondo monstruoso. De allí que se buscará la monstruosidad en el fondo de la criminalidad. Por tanto, la monstruosidad será un término jurídico moral. (p. 2)

Es decir, lo monstruoso durante el Realismo está constituido por la conducta y la moralidad. Es por esto que es fácil trasladar la figura de lo monstruoso hacia el **otro**, aquel que nos refleja y sin embargo es capaz de cometer actos que se salen de la norma y las leyes establecidas por la

sociedad. Uno de los ejemplos más representativos es Raskolnikof de *Crimen y castigo* de Dostoievski. La premeditación que tiene este personaje para matar a la usurera y a su hermana es lo que causa perturbación y miedo:

Raskolnikof creyó que las fuerzas le habían abandonado para siempre, pero notó que las recuperaba después de haber dado el hachazo. La vieja, como de costumbre, no llevaba nada en la cabeza. Sus cabellos, grises, ralos, empapados en aceite, se agrupaban en una pequeña trenza que hacía pensar en la cola de una rata, y que un trozo de peine de asta mantenía fija en la nuca. Como era de escasa estatura, el hacha la alcanzó en la parte anterior de la cabeza. La víctima lanzó un débil grito y perdió el equilibrio. Lo único que tuvo tiempo de hacer fue sujetarse la cabeza con las manos. En una de ellas tenía aún el paquetito. Raskolnikof le dio con todas sus fuerzas dos nuevos hachazos en el mismo sitio, y la sangre manó a borbotones, como de un recipiente que se hubiera volcado. El cuerpo de la víctima se desplomó definitivamente. Raskolnikof retrocedió para dejarlo caer. Luego se inclinó sobre la cara de la vieja. Ya no vivía. Sus ojos estaban tan abiertos, que parecían a punto de salirse de las órbitas. Su frente y todo su rostro estaban rígidos y desfigurados por las convulsiones de la agonía. (Dostoievski, 2006, p. 49)

Sin pudor alguno se describe el asesinato de una persona, y la falta de conciencia y moral del personaje para cometer tal crimen; provocando en el lector sentimientos de repudio y perturbación. Sin embargo, cuando el crimen se ha asentado en la conciencia del personaje, este empieza a sufrir continuamente un conflicto interno por la acción realizada.

Su terror iba en aumento, sobre todo después de aquel segundo crimen que no había proyectado, y sólo pensaba en huir. Si en aquel momento hubiese sido capaz de ver las cosas más claramente, de advertir las dificultades, el horror y lo absurdo de su situación; si hubiese sido capaz de prever los obstáculos que tenía que salvar y los crímenes que aún habría podido cometer para salir de aquella casa y volver a la suya, acaso habría renunciado a la lucha y se habría entregado, pero no por cobardía, sino por el horror que le inspiraban sus crímenes. Esta sensación de horror aumentaba por momentos. Por nada del mundo habría vuelto al lado del arca, y ni siquiera a las dos habitaciones interiores. (Dostoievski, 2006, p. 51)

La lucha constante que posee Raskolnikof con su conciencia que le reclama el crimen cometido y su convicción de que lo que hizo está bien y completamente justificado, es lo que evita que sea despojado de su humanidad, que el lector vea en él a un ser humano lleno de conflictos y emociones que contrastan y luchan entre sí, pero el dar rienda suelta a estas emociones es lo que lo convierte en monstruoso y lo aleja de la norma social

ya que de esta forma se convierte en un transgresor del orden natural al atribuirse la decisión sobre la vida y muerte de otro ser humano.

Este bagaje emocional que se manifiesta en *Crimen y castigo*, va a estar presente de forma constante en otras obras del Realismo.

Modernismo y vanguardias

El Modernismo es el primer movimiento literario que surge desde América Latina. Se desarrolla entre los años 1880 y 1916, y sus temas principales son: el culto de la belleza, el amor imposible, la evasión (la inconformidad con la sociedad y la búsqueda de evadir su realidad), el indigenismo y el sincretismo religioso. Por primera vez en la literatura, el ser humano, sus emociones y sentimientos fueron plenamente el centro de la producción literaria. Si bien el Romanticismo intentó realizar esta labor, su carácter creativo lo mantuvo ligado a la fantasía, permitiendo que los humanos en sus narraciones se encuentren acompañados de seres fantásticos y que la mirada se siga enfocando en el monstruo. Esto no ocurre con el Modernismo.

Ricardo Ferrada (2009) menciona que el Modernismo presentó una nueva forma de ver la realidad desde la subjetividad:

Más que sensibilidad, modelos literarios, motivos o temas, sincretismo y equilibrio formal, (des)sacralización de la realidad y encuentro con lo mítico, el Modernismo fue configurando una perspectiva, una mirada sobre la realidad, una mirada que parte de la subjetividad sobre lo real, de ahí que ese Yo literario que mencionamos contenga esa realidad literaria, a la par que al resolverse en el texto, también haya experimentado el mismo proceso de simbolización referido a la contingencia de lo real.

Esta centralización en las emociones humanas y la exaltación de las mismas, conllevaron al desplazamiento del monstruo, quitándole la relevancia que había poseído desde la Antigüedad Clásica. Sin embargo, este desplazamiento sirvió para que en el siglo XX vuelva a surgir la figura monstruosa de forma diferente: los humanos-monstruosos.

A medida que se iba gestando el humano-monstruoso dentro de la literatura, surgen las vanguardias. Este movimiento nace a inicios del siglo XX y se caracteriza por la búsqueda el cuestionamiento de las tradiciones y dogmas literarios, generando así nuevas formas de expresión que identificaron a la literatura vanguardista con lo monstruoso, debido a que se

enunciaba por fuera de lo establecido, expresando un reclamo social. Un ejemplo de esto es en el canto número uno del poema *Altazor* del escritor chileno Vicente Huidobro:

Soy todo el hombre
El hombre herido por quién sabe quién
Por una flecha perdida del caos
Humano terreno desmesurado
Sí desmesurado y lo proclamo sin miedo
Desmesurado porque no soy burgués ni raza fatigada
Soy bárbaro tal vez
Desmesurado enfermo
Bárbaro limpio de rutinas y caminos marcados
No acepto vuestras sillas de seguridades cómodas
Soy el ángel salvaje que cayó una mañana
En vuestras plantaciones de preceptos
Poeta
Anti poeta
Culto
Anticulto
Animal metafísico cargado de congojas
Animal espontáneo directo sangrando sus pro-
(blemas
(Huidobro, 1931, canto I versos del 357 - 376)

En este fragmento la voz poética se autoproclama el caído, el desterrado, se considera por fuera de la sociedad, el rechazado. El verso "*Soy el ángel salvaje que cayó una mañana*" genera un paralelismo entre *Altazor* con el ángel caído Luzbel, quien se convirtió en Lucifer. Según los relatos bíblicos Luzbel significa "estrella de la mañana", si se relaciona el significado del nombre de Luzbel con el momento de la caída de *Altazor* y la autopercepción de este personaje, como el anti culto y animal metafísico, genera en el lector el sentimiento de que Lucifer y *Altazor* son uno mismo, ya que ambos desafían las normas y salen de los parámetros establecidos por la naturaleza y las leyes divinas.

A lo largo del poema se muestra esta lucha constante contra lo establecido, la voz poética invita al cuestionamiento de las convenciones, hace una llamada al arte a romper con las normas ya impuestas aun cuando eso implique una desarticulación del lenguaje, acción que se puede observar en el último canto:

Al aia aia
ia ia ia aia ui

Tralalí
Lali lalá
Aruaru
 urulario
Lalilá
Rimbibolam lam lam
Uiaya zollonario
 lalilá
(Huidobro, 1931, canto VII versos del 1-10)

La forma en que se encuentra escrito el último canto del poema permite evocar la sensación de caída, no solo desde un lugar específico, sino desde el lenguaje. Esto representa la creencia que poseía la vanguardia de que el arte había llegado a un punto en que ya todo se había creado y que lo único que quedaba por hacer era transformar lo existente, modificarlo y construir con ello algo nuevo.

Mediados y finales del siglo XX

El siglo XX se caracteriza por los avances en las áreas de la tecnología, la ciencia y la psicología, pero a la vez, se distingue por un ambiente político conflictivo: fuertes dictaduras, la Revolución Rusa, el nazismo y la Segunda Guerra Mundial. En un intento de reflejar el horror vivido durante estos periodos de guerra y dictadura, toma fuerza dentro de la literatura la novela histórica, subgénero literario que palpará al monstruo como un ser ligado a la sociedad y al poder político.

Primo Levi, en su libro *Si esto es un Hombre*, retrata el horror vivido en los campos de concentración de Auswitch, y su lucha por sobrevivir en medio de una sociedad despojada de su humanidad debido a la indiferencia ante el dolor causado por la falta de reconocimiento del otro como ser humano. En este contexto, lo monstruoso no será percibido a partir de las acciones de un sujeto específico, sino más bien de un colectivo. Por ejemplo, a los judíos recién llegados al campo de concentración los despojan de sus vestiduras y les cortan el cabello quitándoles cualquier rastro que los diferencia a unos de otros:

Más bajo no puede llegarse: una condición humana más miserable no existe, y no puede imaginarse. No tenemos nada nuestro: nos han quitado las ropas, los zapatos, hasta los cabellos; si hablamos no nos escucharán, y si nos escuchasen no nos entenderían. Nos quitarán hasta el nombre: y si queremos

conservarlo deberemos encontrar en nosotros la fuerza de obrar de tal manera que, detrás del nombre, algo nuestro, algo de lo que hemos sido, permanezca. (Levi, 2002. p. 13)

Despojarlos de sus ropas, zapatos y cabellos, implica un acto de homogeneización, en el que las víctimas eran convertidas en seres sin rostro ni señas particulares que permitieran dejar una huella en la conciencia de sus captores, facilitando la noción de que los judíos no eran lo suficientemente humanos como para ser tratados con dignidad, y justificando ante los nazis y ante la sociedad su accionar.

Ian Thomson (2019) hace referencia a los actos cometidos por los nazis, puntualizando que el horror real del Holocausto surge de la naturaleza de los victimarios, quienes son seres humanos sin ninguna deformidad aparente, y hasta son considerados miembros destacados de la sociedad, pero poseen la influencia suficiente para causar dolor sin sufrir remordimiento: El infierno del siglo XX de Auschwitz no es ningún maligno castigo externo por los pecados cometidos: en Auschwitz eran castigados los inocentes y la capacidad para crear el infierno en la tierra estaba en manos de seres humanos de aspecto normal.

Lo sucedido en Auschwitz y en los demás campos de concentración, muestra una cara sistemáticamente negada del ser humano: su capacidad de infligir dolor sin ningún remordimiento o bajo la influencia de una enfermedad que lo justifique. Cuando se enjuiciaba a los militares, médicos, científicos, y demás miembros que tuvieron participación a favor del régimen nazi, muchos afirmaron no sentir ningún tipo de remordimiento por lo que habían realizado, e incluso no sentían haber cometido ningún mal ya que solo habían estado siguiendo órdenes.

El más famoso fue el caso de Eichmann, un teniente coronel de la S.S. nazi y el encargado de la logística en el transporte a los campos de concentración del Holocausto, quien manifestó que de lo único que se arrepentiría sería de no haber realizado su labor con prontitud y eficiencia. Luego de escuchar esta confesión, la psicóloga Hannah Arendt (1964) concluye que a pesar de que el daño que Eichmann causó fue monstruoso, el hecho de que lo haya realizado por el simple cumplimiento de una orden, lo es aún más. El horror radica en que el ser humano puede llegar a desligarse

de su conciencia y su brújula moral para convertirse en un autómatas al servicio de una ideología sin la necesidad de sentirse particularmente vinculado con la misma.

Esta nueva concepción de lo monstruoso, que empieza a gestar durante el Romanticismo, al plantear que el monstruo podía llegar a ser humano, y que el humano sin necesidad de transmutarse, podía llegar a ser monstruoso, cobra fuerza durante en el Realismo, movimiento en el cual un ser humano se identifica como monstruoso debido a sus acciones y la falta de escrúpulos ante ellas. Incluso, el siglo XX mostró una nueva perspectiva de lo monstruoso al referir a una sociedad como monstruosa: ya no es un solo ser el monstruo, sino que es toda una sociedad, sus costumbres y sus leyes, lo monstruoso. Son estas diversas humanidades-monstruosas las que van a tener impacto en el desarrollo de los nuevos monstruos del siglo XXI, específicamente en la narrativa de Mónica Ojeda.

Capítulo 3: Los humanos monstruosos de Mónica Ojeda

El monstruo, como se presentó en el capítulo anterior, ha tenido varias etapas: el monstruo de apariencia y emociones no humanas, el monstruo-demonio, el monstruo con sentimientos humanos, y por último los humanos que con sus actos llegan a ser considerados monstruosos. Es esta última concepción de monstruo la que ha adoptado la narrativa del siglo XXI y Mónica Ojeda, en *Nefando* y *Mandíbula*, se ha encargado de darle una nueva perspectiva.

Mientras que a mediados del siglo XX encontramos a humano “normales” pero con actitudes monstruosas, los humanos-monstruosos de Ojeda serán personajes descritos como hermoso dentro de los parámetros sociales pero que, en su historia personal, sus acciones, actitudes, impulsos, etc., causan horror y rechazo de quien los lee. En una entrevista con Mónica Ojeda, ella afirmó que todos sus personajes son extremadamente humanos, debido a que lo humano también contiene lo monstruoso, lo violento, lo abyecto y que esté monstruo no es un ser separado, sino que habita dentro de él. Ella, en sus novelas, busca reflejar al humano que se deja llevar por sus instintos, por sus emociones y pasiones sin ningún tipo de límite en donde predomina el instinto básico de cada ser humano, el instinto animal. Es debido a los diferentes tipos de monstruosidades que se plantean en sus novelas que es posible realizar una categorización de estos humanos monstruosos de Mónica Ojeda, y a su vez compararlos con los tipos de monstruos presentados en el capítulo anterior.

Sin identidad

Nefando y *Mandíbula* presentan de forma particular dos personajes que tienen un serio problema con su identidad: Iván Herrera y Clara López Valverde. A diferencia con la novela histórica en el siglo 20, *Si esto es un hombre* de Primo Levi, en donde los judíos se convertían en seres sin identidad debió a que los nazis los despojaban de todo, incluso de su nombre, en los personajes que se analizarán a continuación dicho despojo de identidad no se da de forma externa, sino que surge del interior de cada uno, desde su psiquis.

En *Nefando*, Iván Herrera es un mexicano de 25 años con un Máster en Creación Literaria y estudiante becario de la FONCA. Este personaje siente que habita en un cuerpo incompleto. En este personaje ocurren dos factores que ayudan a percibir la falta de identidad de Iván.

Lo primero que se evidencia es cuando en el primer capítulo en el que aparece, describe cómo podía percibir el peso de los partes faltantes de su cuerpo, como si de verdad estuvieran ahí.

A veces, sobre todo cuando viajabas en bus tenías la impresión de tener senos fantasmas rebotándote sobre las costillas y la sensación te causaba un hormigueo de placer que te recorría el pecho. Tu cuerpo estaba lleno de prótesis imaginarias te faltaban órganos y nadie lo sabía. (Ojeda, 2019, p. 25)

Para Iván estos miembros faltantes no son otros que los pertenecientes a la anatomía de una mujer, deleitándose ante la idea de poseerlos, llegando a excitarse con el simple pensamiento de ellos. Esto lleva al segundo punto con este personaje, y es la enajenación que siente hacia el sexo con el que nació, una negación del mismo de modo que genera en él un deseo de mutilación o inhabilitación de lo que lo identifica como hombre. Esto se puede presenciar en uno de los capítulos en el que se describe como, mientras se encuentra solo en el baño del departamento, usa unas jeringuillas para lastimarse como una forma de auto liberarse por medio del dolor.

Hundes la tercera jeringuilla y te vuelves a equivocar: la mano te tiembla y la sangre baila a lo largo de tu miembro antes de caer al suelo. Lanzas un pequeño grito que no sabes si es placer o de horror. Es de noche. Estás solo y perforado. (Ojeda, 2019, p.87)

En ambas citas presentadas, se puede notar que la narración de Iván está enunciada desde la segunda persona, generando que el lector se involucre en lo que está pasando como si fuera él y no Iván quien está actuando. Esto resulta en que el personaje sienta una desconexión consigo mismo, que ni siquiera en su mente y memorias sea capaz de identificarse como “yo”, y que se autodefine como “un monstruo múltiple, vaciado de identidad”.

El otro personaje que carece de identidad propia es Clara López Valverde, en *Mandíbula*. El personaje de Clara es una maestra de Lengua y Literatura en una escuela de élite en Guayaquil. En el transcurso de la historia

se va conociendo la relación conflictiva que ella posee con su madre debido al deseo perturbador de Clara por convertirse en ella.

(...) (en esas ocasiones Clara se veía a sí misma diluyéndose en el personaje materno igual que una gota de sangre sobre otra gota de sangre). - Pellizcarse la delicada piel de entre los dedos de la mano izquierda, por ejemplo, era algo que le salía de forma natural cuando estaba ansiosa, pero que le había costado casi siete meses adoptar de la gestualidad de su madre- dos años le había tomado sudar como ella; un año y medio ir al baño las mismas veces al día que ella (Ojeda, 2019, p 35).

Esa búsqueda de Clara por adoptar hasta la más mínima costumbre o manía que poseía su madre termina convirtiéndola en un ser que se desdibuja y se distorsiona, al grado de causar rechazo y desconfianza en quienes la conocen (su familia y su madre).

La Sirena

Al igual que en la Antigüedad clásica en donde se encuentra a este ser que con su voz encantaba y enloquece a los marineros para que ignoren el peligro al que se acercan y terminen naufragando, en *Mandíbula* se presenta un personaje con características similares a estos monstruos mitológicos. Annelise, al igual que las sirenas, tiene la facilidad de manipular a quien tiene a su alrededor para que termine haciendo o creyendo aquello que ella quiere. Un ejemplo de esto es cuando Fernanda, en una de las consultas con el Dr. Aguilar, cuenta el momento en que con Annelise y sus amigas, ven un cocodrilo cerca del edificio en el que se reunían y Annelise termina convenciendo a todas sus amigas que lo que habían visto era un cocodrilo blanco.

Una vez vimos un cocodrilo en la parte trasera del edificio y ella se obsesionó con él y se inventó que era una manifestación del Dios Blanco o algo así. Y cuando hablaba del animal decía que era blanco, pero yo vi su cola y era verde, no blanca. Todas sabíamos que su cola era verde. Fiorella lo había visto entero y mejor que ninguna de nosotras y sabía que era verde. Pero con el tiempo nosotras empezamos a hablar del cocodrilo como si siempre hubiese sido blanco y como si todas hubiésemos visto su blancura entrando en el manglar. Y nunca se nos habría ocurrido decir que era verde, porque era blanco. (...) Nos olvidábamos que conocíamos su verdadero color. Así de real es la imaginación de Anne. (Ojeda, 2019, p 140)

Annelise es un ser que con sus palabras puede generar nuevas realidades sin recibir cuestionamientos por parte de quienes la rodean, debido a que lo justifica de tal manera que se convierte en “lógico” para quien la escucha hablar. Aquí también se refleja el horror que llegó a sentir Fernanda ante el poder de sugestión que poseía Annelise, al punto que luego le dice al Dr. Aguilar que la imaginación de Annelise era más real que ellos.

A este don de la palabra, se le suma la consciencia de poseerlo y la falta de temor al usarlo para su conveniencia, como cuando llega a convencer a Clara que Fernanda va a entrar en su casa, luego de que ella se apartara del grupo y empezara a rechazar las acciones que realizaban:

“Ella quería entrar a su casa”, le dijo. “Todo fue idea de Fernanda”. (...) “La verdad es que, aunque ya no somos amigas, yo sé que Fernanda entrará a su casa para asustarla”, le dijo Annelise, y esa noche Clara creyó encontrar pelos castaños en su cepillo; sacó de las cerdas una pelota de cabellos sedosos y ajenos y los lanzó por la ventana. “Se lo digo para que no se asuste si eso pasa”. En la penumbra de la calle, donde volaban los pelos extraños como una bola de paja en miniatura, le pareció ver la sombra de una niña corriendo y desapareciendo en la esquina. “Para que sepa que, cuando pase, fue Fernanda”. (...) “Hablaré con ella”, dijo Clara disimulando su angustia frente a Annelise. “¡No! Por favor, no diga nada”, le pidió. “Fernanda me lastimara si se entera de que yo se lo conté”. (Ojeda, 2019, pp. 236 y 239)

En esta cita se muestra como Annelise envuelve a Clara para que crea que en efecto Fernanda busca entrar a su casa y que ella es solo una víctima más. Annelise sabe escoger a sus víctimas y manipularlas a su antojo, al punto que es por esta manipulación que Clara termina secuestrando a Fernanda. Ese poder que posee para movilizar a los demás es lo que causa horror al lector, quien se vuelve consciente de la fuerza que tienen las palabras en los demás y de cómo alguien, con un buen discurso, puede llegar a meterse en la mente de otro y lograr que cometa un crimen.

Los destinos

En la Antigüedad clásica, existieron muchas criaturas y seres monstruosos, pero todas a merced de la decisión de las hermanas ‘Destino’, también conocidas como Moiras, Parcas o Fatae. Ellas eran tres hermanas que controlaban y tejían el hilo del destino de todos los seres humanos incluso el de los mismos dioses olímpicos. Cloto es la encargada del nacimiento,

Laquesis de que tan largo sería su hilo, y Átropos la encargada de cortar dicho hilo.

En *Nefando* la contraparte de las Destinos se presentan con los hermanos Terán: Irene, Emilio y Cecilia. Son los creadores intelectuales de Nefando. Se conciben ante los demás como una sola unidad. Durante una de las entrevistas el Cuco Martínez comenta que no es capaz de ver a los hermanos de forma individual y que cree que a ellos les gusta de esa forma. Incluso él cuenta cómo mientras creía que había estado hablando con Irene, realmente había estado hablando con Emilio.

Yo estaba así, abriéndome con Irene, contándole lo que recordaba, o recordando lo que contaba, muy cómodo en mi espacio, o por lo menos tranquilo entre tanta oscuridad porque sabía lo que había en mi entorno, cuando, de repente, la puerta se abrió y a que no adivinas quién entró, ¿eh?, ¿no?, (...), la silueta de Irene en el umbral, y su voz, tío, su voz que yo creía inconfundible, diciéndome algo que ya no recuerdo. Joder. ¿Qué con quién cojones había estado hablando entonces? (...) y sin poder creérmelo vi a Emilio; ¡al jodido Emilio Terán cojones! (...) Al parecer, cuando yo salí con Irene a la sala porque la luz se había ido, ella se separó de mí y quien entró conmigo a la habitación fue su hermano. Emilio y yo nos llevábamos bastante bien, quiero decir que no era raro que él se me hubiera acercado y que acabáramos hablando de cualquier cosa, pero el que yo no me hubiese dado cuenta del cambio, que no hubiese, durante todo ese tiempo, encontrado distinta la voz de Emilio de la de Irene, voces que, además, en cuanto me di cuenta de todo volvieron a parecerme claramente diferentes. (Ojeda, 2019, pp. 202 - 203)

Este juego mental que realizan con Cuco, resulta perturbador ya que por lo general se considera natural en el ser humano buscar un rasgo distintivo de otro, pero ellos buscan lo contrario, se deleitan en perderse entre ellos, en confundir y crear caos de una u otra forma en los demás, ya que se consideran por encima de los miedos y prejuicios sociales. Esto puede ser producto de que en su infancia su padre abusaba de ellos desde muy temprana edad creando videos pornográficos de esos momentos. Sin embargo, ellos no toman esta situación como algo de qué avergonzarse, como lo demuestran cuando le comparten a Iván los videos de sus violaciones:

Una noche nos acomodamos en la sala para ver una película sueca, creo, que contaba la vida de un güey que secuestraba niños para cogérselos. (...) y ya no recuerdo qué fue lo que dije, pero Irene dijo, como si nada, que su padre les había hecho lo mismo. Al principio me lo tomé como una broma de mal gusto, no porque me pareciera imposible, sino porque ella me lo dijo sonriendo y buscando el número de Telepizza en la guía telefónica. Además, Cecilia y

Emilio ni se inmutaron; siguieron bebiendo y comentando los planos de la película a pesar de que habían escuchado muy bien la brutal confesión de su hermana. Entonces yo me reí, (...) Cecilia miró ligera y me dijo que podía demostrarlo porque su padre había subido videos de internet. Yo seguí sin creérmelo, pero me empecé a sentir mal porque la broma era desagradable y el ambiente distendido, francamente, me cayó pesado. Entonces Irene, luego de pedir una pizza de pepperoni con doble queso, me dijo, como si fuera cualquier cosa, que me iba a probar que no estaban mintiendo, y puso una expresión como de competencia, ¿sabes?, como si estuviéramos jugando a quién tenía la razón. No creo que pueda explicarte lo desorientado en como que me sentí... Creo que hasta me dieron ganas de vomitar. (...) Recuerdo que Emilio puso la película, como si fuera evidente que seguiríamos viéndola, y Cecilia se sentó a mi lado con una actitud de María Félix que no la había visto nunca, muy femenina y altiva. Irene dio play al video y... No sé qué más decirte. He visto muchas cosas en mi vida, pero no a tres personas dispuestas a mostrar, con verdadero entusiasmo, las imágenes de sus propias violaciones. (Ojeda, 2019, pp 133 - 135)

Ellos se niegan a ser reconocidos como víctimas, y lo viven como algo que los unió a los tres e hizo posible su relación incestuosa, y desembocó en que la normalidad, lo lícito y lo moral para ellos se encuentra fuera de los parámetros establecidos por la sociedad. Así como las Moiras actuaban por encima del designio de los dioses, los hermanos Terán actúan por encima de la sociedad, convirtiéndose en seres monstruosos debido a esta falta de límites impuestos por la sociedad.

Los vampiros

Los vampiros tuvieron una fuerte acogida durante el siglo XVIII, con el Romanticismo, es una criatura que siempre se la ha relacionado con la sexualidad el morbo y el dolor. Y es de esa forma que el Dr. Francisco Sánchez–Verdejo los describe:

A menudo se interpreta que el vampiro sería una suerte de representación simbólica del instinto sexual en su estado más puro, más animal (de ahí la facultad de convertirse en un animal que tradicionalmente se les reconoce a estos seres). El vampiro encarnaría el sexo en su aspecto más primitivo y egoísta de satisfacción personal. Leyéndolo así, el Drácula de Stoker puede entenderse como una metáfora de todas las prácticas sexuales perversas, donde el autor, habitual de burdeles, volcó sus deseos sexuales más o menos reprimidos. Así, a lo largo de la obra podemos ver representadas una felación (cuando Drácula quiere que Mina chupe su sangre), sexo prematrimonial (Lucy vampirizada pidiendo a Arthur que la bese), sexo en grupo (Harker con las amantes de Drácula), sadismo (por parte de Drácula). (Sánchez–Verdejo, 2004, p. 204)

Como menciona Sánchez-Verdejo en la cita anterior, el vampiro es un ser muy sexual, siendo capaz de representar el sexo en sus facetas más perversas. En *Nefando* los personajes más parecidos a estas criaturas son los personajes creados por Kiki Ortega en su pornovela: Diego, Eduardo (representando los deseos sexuales) y Nella (representando el sadismo), unos adolescentes cuya sexualidad se ve desarrollada de forma precoz e inesperada: en el primer capítulo de la pornovela se muestra a Diego y Eduardo cuando tiene por primera vez relaciones sexuales a la edad de once años:

Ocurrió en el velatorio del padre de Diego. Los dos habían permanecido juntos, mirándole los pies a la única señora que había asistido a funeral con calzado abierto y tacones altos. (...) Diego le contó a Eduardo que había visto el pene erecto, rígido, del cadáver de su padre mientras lo vestían. Eduardo le contó a Diego que había visto la vulva de su madre cuando se sentaba sin cruzar las piernas y que, desde entonces, siempre intentaba ver esa entrada porque le hacía sentir cosquillas en el vientre y un líquido pegajoso mojaba sus calzoncillos, un líquido que esparcía en sus manos como si fuera jabón para tocar la ropa materna, (...). Entonces, al igual que tantas otras veces, se besaron junto a un árbol de ramas secas (...). Se tocaron con torpeza, pero con avidez de conocimiento. Y así, renacidos entraron a la caseta del jardinero. Afrontaron el verdadero hedonismo del dolor de la penetración; el sexo fue para ellos, como lo es todo en la infancia, una prueba de resistencia. Después, cuando la sangre y la caca los manchó por dentro y por fuera, abrazaron sus miembros erectos con las manos y jugaron a las espadas. (Ojeda, 2019, p. 54)

No solo son personajes con una sexualidad precoz, sino que, también parecen que no buscan ponerle límites. La descripción realizada en este capítulo muestra cómo los impulsos sexuales están tan arraigados dentro del humano, que a pesar de que normalmente los niños no se los considera capaces de manifestar algún tipo de deseo sexual, ellos a la edad de once años demuestran lo contrario.

Si Diego y Eduardo representan el impulso sexual desmedido, Nella representa el sadismo. Ella es un personaje que disfruta con la sangre, continuamente mata a animales, atrayéndolos primero con comida y caricias, para luego asfixiarlos y abrir sus entrañas y masturbarse con su sangre:

A lo lejos Nella sonrió, jadeando, mientras introducía su mano derecha en las entrañas del cuerpo elegido, epicentro de calores y de abismos blancos, norte de todos los caminos. A Diego y Eduardo les excitó su excitación, su sudor,

su júbilo, pero no hicieron nada por miedo a resquebrajar el momento. (...) Les costó contener sus impulsos cuando ella se llevó la mano ensangrentada bajo la falda y empezó a tocarse mirando al cielo. (Ojeda, 2019, pp. 179 - 180)

Según el folklore popular, los vampiros beben la sangre debido a que esta le da vida. Incluso en la leyenda de la condesa sangrienta, Isabel Báthory, en donde ella se bañaba en la sangre de sus víctimas para poseer juventud. Con Nella, el uso de la sangre cambia: al no ser un vampiro, la sangre no le representa vida, sino muerte, un símbolo del final al que está destinada por su humanidad, pero que, en vez de huir de ella, la abraza y la persigue.

La monstruosidad de Diego, Eduardo y Nella radica en esa abrazar su humanidad vampírica, y explotarla al máximo, sin preocuparse sobre los convencionalismos sociales; al contrario, buscando permanentemente romperlas y desafiar sus propios límites.

Los monstruos presentados en esta galería si bien guardan relación con los ya presentados a lo largo de la historia de la literatura, muestran diferencias e impactos que solo pueden ser relacionados a la sociedad en que vivimos, en donde la información, el sexo, el miedo y lo abyecto están a solo un clic de distancia, listos para quien lo requiera, permitiendo que estas monstruosidades sean más visibles aún en edades tempranas.

Conclusión

La figura de lo monstruoso ha estado presente siempre en la sociedad reflejando las diversas costumbres y formas de pensar que varían según la época en la que se encuentran, y la literatura ha ido registrando cada uno de esos cambios del monstruo. Es así que las obras analizadas, *Mandíbula* y *Nefando*, van a reflejar no solo la sociedad actual sino también a las nuevas percepciones del monstruo.

Empezando en la Antigüedad clásica, con los mitos, el monstruo surge como un castigo de los dioses para la humanidad. En la Edad Media, el concepto cambia y pasan a llamarse prodigios, y lo monstruoso se traslada al plano espiritual, siendo los demonios la representación del mal. En el Renacimiento, empiezan a surgir los monstruos con características humanas, como los hombres lobo y los vampiros. Ahora son seres que en algún momento fueron humanos y que al convertirse en monstruos todavía quedan en ellos un rastro, por lo general físico, de esa humanidad perdida.

En el Romanticismo, con la aparición de las creaturas creadas por Shelley y Wilde, el monstruo llega a demostrar complejidad en sus emociones, permitiendo que se empaticen con ellos y que se plantee por primera vez que, así como el monstruo puede poseer humanidad, la humanidad puede llegar a ser monstruosa. En el Realismo, se desarrolla la idea del humano con actitudes monstruosas, con *Crimen y Castigo*, de Dostoievski, en donde se adentra en la psiquis de un humano capaz de cometer un crimen, un asesinato a sangre fría, sin sentir remordimiento o culpa por ello.

Con el Modernismo y las Vanguardias, el monstruo se desliza de la mirada social, quedando relegado y apartado a favor de la exaltación de los sentimientos y el redescubrir del ser humano. Siendo en inicios del siglo XX, con las vanguardias, que los monstruos se torna arte, por ejemplo, Altazor.

Sin embargo, no es hasta mediados del siglo XX, que el monstruo resurge, cual ave fénix, y regresan con rostro de hombre. El monstruo al fin se ha convertido en ser humano, en sociedad, y queda plasmado en las novelas históricas que buscan retratar por medio de la literatura los horrores de la guerra y la crueldad a la que puede llegar el ser humano por voluntad propia.

Ayudándose de estas diferentes visiones de lo monstruoso, Ojeda plasma en sus novelas a humanos monstruosos, que a pesar de que se dejan llevar por sus instintos y pulsiones animales, alejados de los parámetros establecidos en la sociedad como lo aceptable, su accionar los vuelve más humanos ya que no temen mostrar su imperfección ante los una sociedad que busca la perfección, sin reconocer que es lo perfecto lo que se aleja de lo humano.

Referencias o Bibliografía

- Arendt, Hannah (1999). *Eichmann en Jerusalén: un estudio sobre la banalidad del mal*. Lumen, Barcelona.
- De Montaigne, M. (1967). *Ensayos completos, libro segundo, cap. XXX* (p. 927) recuperado de [http://aplicacionesbiblioteca.udea.edu.co/multi/material/pdf/Michel Montaigne-Ensayos-Tomoll-v1.pdf](http://aplicacionesbiblioteca.udea.edu.co/multi/material/pdf/Michel_Montaigne-Ensayos-Tomoll-v1.pdf)
- Dostoievski, F. (1886). *Crime y castigo* [Archivo PDF]. recuperado de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/133531.pdf>
- Ferrada A, Ricardo. (2009). *El modernismo como proceso literario. Literatura y lingüística*, [Archivo PDF]. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112009000100004>
- Huidobro, V. (1931). *Altazor*. recuperado el 15 de agosto del 2019, de <https://www.vicentehuidobro.uchile.cl/altazor.htm>
- Jacob, F. (1970). *La generación. En Lógica de lo viviente* (p.26). Recuperado de <https://www.lectulandia.co/book/la-logica-de-lo-viviente/>
- Kappler, C. (1980). *Introducción. En Monstruos demonios y maravillas A fines de la Edad Media* (p11). Traducción de Rodríguez Puértolas, J. (2004) recuperado de [http://bookspain.club/8476001401/Monstruos-demonios-y-maravillas-a-fines-de-la-Edad-Media-\(Universitaria\)#!](http://bookspain.club/8476001401/Monstruos-demonios-y-maravillas-a-fines-de-la-Edad-Media-(Universitaria)#!)
- Levi, P. (1947). *Si esto es un hombre* [Archivo PDF]. recuperado de [http://www.maralboran.es/historia/modules/mydownloads/archivos/temario/bachillerato/multimedia/II Guerra Mundial/hombre.pdf](http://www.maralboran.es/historia/modules/mydownloads/archivos/temario/bachillerato/multimedia/II_Guerra_Mundial/hombre.pdf)
- Ojeda, M. (2017, 19 de octubre). *Mónica Ojeda: 'Hay que llevar la escritura a la zona del tabú'*. El Comercio. Recuperado de <https://www.elcomercio.com/tendencias/monicaojeda-escritura-tabu-literatura-caninos.html>
- Rovecchio Antón, L. (2018, 18 de agosto). *Mónica Ojeda: "El miedo reside en el lenguaje, por eso el cómo es igual de importante que el qué"*. Pliego Suelto. Recuperado de <http://www.pliegosuelto.com/?p=26001>
- Ojeda, M (2016). *Nefando*. Candaya. Madrid, España.

- Ojeda, M (2018). *Mandíbula*. Candaya. Madrid, España.
- Ortega, A. (2017, 10 de septiembre). *Entrevista: Mónica Ojeda, escritora guayaquileña, autora de 'Nefando'*. La Hora. Recuperado de <https://lahora.com.ec/esmeraldas/noticia/1102098802/entrevista-monica-ojeda-escritora-guayaquilena-autora-de-nefando>
- Real Academia Española. (2019). *Monstruo*. Disponible en <http://lema.rae.es/drae2001/srv/search?id=5gRNbLv2sDXX2yX7zSSD>
- Sánchez-Verdejo, F. (2004). *Terror y placer: hacia una (re)construcción cultural del mito del vampiro y su proyección sobre lo femenino en la literatura escrita en lengua inglesa*. [Archivo PDF]. recuperado de <https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/handle/10578/1197/TESIS%20%201%C2%AA%20PARTE.pdf?sequence=1>
- Schuff, N (2009). *Prólogo. Seres que hacen temblar: historia de bestias, criaturas y monstruos de todos los tiempos* (pp. 9 -10). Buenos Aires, Argentina. Editorial Kapelusz
- Schuff, N (2009). *Monstruos: casi siempre feos y casi siempre malos. Seres que hacen temblar: historia de bestias, criaturas y monstruos de todos los tiempos* (pp. 14 -15). Buenos Aires, Argentina. Editorial Kapelusz
- Shelley, M. (1818). *Frankenstein*. Editorial, Colección Malva. Pág. 171 – 172; 282 - 283. Argentina.
- Thomson, I. (2019). *Contarlo para crearlo: De cómo nació Si esto es un hombre*. Recuperado el 16 de agosto del 2019 de <https://www.revistadelibros.com/articulos/si-esto-es-un-hombre-primo-levi>
- Torrano, M. (2009). *Ontologías de la monstruosidad: el cyborg y el monstruo biopolítico* [Archivo PDF]. recuperado de <https://cordoba.academia.edu/AndreaTorrano/Art%C3%ADculos-N%C2%B0-49>
- Wilde, O (1890). *El retrato de Dorian Gray*. Editorial Ramón Sopena, S.A. Pág.132. España



Declaración y autorización

Yo, **Montilla Balón, Lissette Susana**, con C.C: # **093049479-4** autor/a del trabajo de titulación: **Del monstruo a lo humano monstruoso: un análisis de la monstruosidad en Mandíbula y Nefando de Mónica Ojeda** previo a la obtención del título de **Licenciada en Comunicación Social** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen las instituciones de educación superior, de conformidad con el Artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de titulación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la SENESCYT a tener una copia del referido trabajo de titulación, con el propósito de generar un repositorio que democratice la información, respetando las políticas de propiedad intelectual vigentes.

Guayaquil, **12 de septiembre de 2019**

f. _____

Nombre: **Montilla Balón, Lissette Susana**

C.C: **093049479-4**



REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA

FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN

TEMA Y SUBTEMA:	Del monstruo a lo humano monstruoso: un análisis de la monstruosidad en <i>Mandíbula</i> y <i>Nefando</i> de Mónica Ojeda		
AUTOR(ES)	Lissette Susana, Montilla Balón		
REVISOR(ES)/TUTOR(ES)	Cortés Rada, Elsa María, Mgs.		
INSTITUCIÓN:	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
FACULTAD:	FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN		
CARRERA:	COMUNICACIÓN SOCIAL		
TÍTULO OBTENIDO:	Licenciada en Comunicación Social		
FECHA DE PUBLICACIÓN:	12 de septiembre del 2019	No. PÁGINAS:	DE 40
ÁREAS TEMÁTICAS:	Hermenéutica, narrativa ecuatoriana, crítica literaria		
PALABRAS CLAVES/KEYWORDS:	monstruo, monstruosidad, humano-monstruoso, evolución, Mónica Ojeda, literatura, sociedad.		
RESUMEN/ABSTRACT	<p>A lo largo de la historia, la figura del monstruo ha estado presente de forma constante en la sociedad, abarcando desde los seres horrendo físicamente hasta los humanos que obran por fuera de las convenciones sociales. Es esta última figura en la que se centra este trabajo, el cual analiza en las novelas <i>Nefando</i> y <i>Mandíbula</i> de Mónica Ojeda la <i>humanidad monstruosa</i>, las cuales se alejan del concepto del monstruo como un ser híbrido o de apariencia terrorífica, para presentarlo como un ser que se entrega a las formas primitivas de su naturaleza, dándole rienda suelta a los sentimientos e impulsos oscuros que se encuentran en el ser humano y que la sociedad rechaza.</p>		
ADJUNTO PDF:	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO	
CONTACTO CON AUTOR/ES:	Teléfono: +593-4-4617945; +593-984481074	E-mail: lis22_92@hotmail.com ; lis92297@gmail.com	
CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE)::	Nombre: Ph.D. María Auxiliadora León Molina	Teléfono: +593-99-961-0106	
	E-mail: maria.leon10@cu.ucsg.edu.ec		
SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA			
Nº. DE REGISTRO (en base a datos):			
Nº. DE CLASIFICACIÓN:			
DIRECCIÓN URL (tesis en la web):			