

Citación bibliográfica: LÓPEZ ARRIAGA, Elsa. “Un “silencio perfecto”: el horror blanco en *Mandíbula* de Mónica Ojeda». *América sin Nombre*, 29 (2023): pp. 89-105, <https://doi.org/10.14198/AMESN.22667>

Un «silencio perfecto»: el horror blanco en *Mandíbula* de Mónica Ojeda

A «perfect silence»: the white horror in *Mandíbula* by Mónica Ojeda

ELSA LÓPEZ ARRIAGA

Universidad de Guanajuato, México

elsalopar@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-6189-9764>

Fecha de recepción: 10/05/2022

Fecha de aprobación: 31/05/2022

Resumen

Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988) se posiciona ya como una de las más valoradas autoras de la narrativa contemporánea de ficción. Su expresión literaria se codifica en el lenguaje poético y cuidadoso, y en un ímpetu artístico por articular la belleza con lo indecible, el dolor, el miedo y lo atemorizante. En este trabajo analizo su novela *Mandíbula* (2018), donde la autora renueva tabúes y horrores atávicos de un mundo tan conocido como perturbador y terrible. Me detengo en los distintos desplazamientos de las figuraciones y los agentes del horror gestados a partir de las potencialidades aterradoras de la adolescencia como momento intersticial. Parto de la propuesta que se hace en la novela respecto al «horror blanco» en vínculo con lo amenazante de una realidad imposible de conocer y comprender, para explicar la manera en que la autora actualiza los códigos, imaginarios y motivos clásicos del horror, tales como lo extraño o anormal y sus manifestaciones, el miedo, la atmósfera, el espacio y el efecto producido, lo cual permite a Ojeda movilizar nuevas formas de pensar las relaciones y significaciones de los motivos del género en función de la realidad contemporánea representada.

Palabras clave: horror; miedo; realidad amenazante; narrativa ecuatoriana; Mónica Ojeda



Abstract

Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988) is already positioned as one of the most valued authors of the contemporary Ecuadorian narrative. Her literary expression is codified in a poetic and careful language, and in an artistic impetus to articulate beauty with the unspeakable, pain, fear and the frightening. In this paper, I analyze her novel *Mandíbula* (2018), where Ojeda renews ancient taboos and atavistic horrors of a world that is familiar as disturbing and terrible. I pay special attention to the different displacements of the figurations and the agents of horror generated from the terrifying potentialities of adolescence as an interstitial moment. This study is based on the proposal that is made in the novel regarding the «white horror» in connection with the threat of a reality impossible to be known and comprehended, to explain in which way the author revitalizes the classic codes, imaginaries and motifs of horror, such as the strange or abnormal and its manifestations, fear, atmosphere, space and the effect produced, which allows Ojeda to mobilize new ways of thinking about the implications and meanings of the genre's motifs based on the contemporary reality.

Keywords: horror; fear; threatening reality; Ecuadorian narrative; Mónica Ojeda

Cuando Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988), una joven y congruente voz literaria latinoamericana de la actualidad, recupera en su artículo «Sodomizar la escritura» una expresión de Raúl Zurita: «La escritura es como las cenizas que quedan de un cuerpo quemado. Para escribir es preciso quemarse entero, consumirse hasta que no quede una brizna de músculos ni de huesos ni de carne» (Ojeda, 2018b, para. 6), borda discretamente las nociones fundamentales de su propia poética: una escritura telúrica capaz de estremecer, de transgredir y de revelar las experiencias oscuras de lo humano.

La misma autora identifica su literatura como una escritura extrema, evocación del instinto indomesticado de la palabra, experiencia de la profanación y la violencia, escritura que sucede

cuando desde el principio del proceso creativo se ha asumido que el espanto y el instinto, la violencia y el mal, el deseo bárbaro y desnudo habitan en el lenguaje; que no basta con contar, sino que se necesita respirar, intuir y expandir lo que hay por debajo de lo que se cuenta: un impulso pantanoso (Ojeda, 2018b, para. 7).

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

La narrativa de Ojeda crea un lenguaje literario justo en el núcleo de la tensión entre distintas fuerzas: «Busco la belleza en el horror y el horror en la belleza» (Hevia, 2018, para. 2). Ese ímpetu de lo sublime prima en la intención de su poética. Cruce de la belleza y el horror, lo sublime suscita emociones de magnificencia y terror, conmueve, inmoviliza y perturba, promueve una reacción física articulada entre el deseo o el placer y el miedo. En este sentido, la perspectiva del horror con la cual la autora codifica su literatura abreva de una puntualización importante que Devendra P. Varma (1923) hace en su estudio a propósito de la literatura gótica:

Horror resorts to a cruder presentation of the macabre: by an exact portrayal of the physically horrible and revolting, against a far more terrible background of spiritual gloom and despair. Horror appeals to sheer dread and repulsion, by brooding upon the gloomy and the sinister, and lacerates the nerves (p. 130).

En este rasgo de exposición, de acercamiento violento e intenso en busca de causar un efecto de repulsión o disgusto, se sitúa uno de los elementos distintivos del género y, desde ahí, se articula con otros agentes y mecanismos. Mónica Ojeda echa mano de estos recursos reactivándolos mediante nuevos procedimientos y técnicas, asimismo, subvierte y reimagina tópicos clásicos.

Las escrituras extremas permanecen en el umbral de aquello que no debería decirse, como asegura Angelica Gorodischer (1985): «La escritura es sintomática, reveladora y revelación, aún cuando oculta, y precisamente porque oculta» (p. 480). En la última novela de Ojeda, *Mandíbula* (2018), esa construcción liminar traspasa los umbrales del lenguaje, y es ahí, en los significados que se exceden y desplazan, en las insinuaciones y vacíos, donde residen los más importantes aciertos de su construcción. Mediante este lenguaje, desbordante en su elaboración lírica y revelador de su más oscura verdad, los inquietantes pliegues de la escritura encarnan «un logos inmolado: un lenguaje donde el verbo no podía erguirse», porque «la sintomatología del miedo [es] muda, pero jadeante» (Ojeda, 2018a, p. 96). En la narrativa de Ojeda algunos miedos no pueden nombrarse.

Desde esta perspectiva, en la novela opera una serie de desplazamientos de las figuraciones y los agentes del horror, capaz de vigorizar los elementos de la tradición al situarse a las puertas de un umbral delineado por la fuerza desconocida y terrible de los cuerpos pubescentes. Dicho traslado significativo sucede a partir de la propuesta del horror blanco, el cual enmarca la contingencia de lo amenazante. *Mandíbula* sugiere la potencia de lo liminar, de una realidad imposible de conocer y comprender, por lo tanto, a su estructura subyacen distintas manifestaciones del miedo, ya como una respuesta frente a lo desconocido, ya como efecto de una amenaza física.

La novela sigue el rastro de textos antecesores, como la novela *Nefando* (2016) y el poemario *Historia de la leche* (2019), en cuanto a su forma de apuntalar la mirada en los recovecos ominosos y abyectos de la realidad, y de desafiar los tabúes más

enraizados. A estos ingredientes se suman la nota de lo grotesco, la gran cantidad de símbolos y referencias de la cultura *pop* y mediática, la prolija intertextualidad literaria, artística y cinematográfica, en la cual convergen las más importantes influencias de la autora: de Horacio Quiroga y Pablo Palacio a H.P. Lovecraft, Herman Melville y Arthur Machen, entre otros que se anuncian en los epígrafes: Mary Shelley, Edgar Allan Poe, Joanna Baillie o Leopoldo María Panero. Aunque algunas de estas afinidades literarias se explican de manera manifiesta, quizá hasta chocante, sin duda permiten delinear la tradición en la cual se inserta.

Formalmente *Mandíbula* ofrece una dinámica detallista nutrida por la variedad de registros y de voces, la movilización de una prosa profusa en contrapunto con el aliento poético de la palabra y la ruptura de la linealidad anecdótica. Fragmenta la cronología y la narración lineal, creando una clase de circularidad, pues inicia y termina con el mismo hilo argumental, que confina el universo narrativo dentro de sus propias fronteras.

Dos historias centrales catalizan las relaciones de los personajes de la novela, todos ellos femeninos. Por un lado, un pequeño grupo de seis amigas adolescentes, estudiantes de un prestigioso colegio bilingüe del Opus Dei forman una especie de secta perversa cuya suerte de templo es un edificio abandonado. El lugar secreto motiva un culto donde las integrantes exploran sus intereses creativos y las fronteras de la sexualidad, la violencia y el miedo. Por otro lado, la segunda historia tiene como centro a la profesora de Lengua y Literatura Clara López Valverde, quien llega a trabajar al mismo colegio después de ser secuestrada en su propia casa por dos alumnas de su anterior trabajo. Clara siente por su madre un amor tan atemorizante por ferviente que termina por desbordarse de un modo enfermizo y la arroja hacia la enajenación de su papel de guía de sus estudiantes. Finalmente, vuelca en una formación siniestra su desempeño hasta secuestrar a una de sus alumnas.

Todas las historias se entrecruzan para construir una narrativa de lo «femenino monstruoso», esto es, acota la autora,

ver hasta dónde llegaban las relaciones madre-hija, maestra-alumnas, hermanas y mejores amigas. Todos son vínculos pasionales que si se llevan al extremo pueden dar pie a la violencia y a la crueldad. Creo que en lo extremo quedan desnudas partes de lo humano que hemos intentado reprimir (Hevia, 2018, para. 7).

Esa monstruosidad emplaza al cuerpo femenino a una posición siempre liminar, donde se conjuga una naturaleza bipartita: la falta y el exceso, lo natural y lo anormal, la protección y la destrucción, lo conocido y lo terrible¹.

1. A propósito de lo femenino monstruoso, Anna Boccuti, en su ensayo ««Espero que lo entienda: un ser así trae el futuro». Monstruosidad y género en los cuentos de Mónica Ojeda y Solange Rodríguez Pappé» (2022) articula, por un lado, la importancia del monstruo femenino en tanto alianza en la conquista de autonomía y emancipación del discurso hegemónico patriarcal; por otro lado, lo

Les enfants terribles: los agentes del horror

Incluso con los todavía pocos acercamientos críticos a la novela, ya es posible dar con perspectivas muy variadas, en algunas de las cuales se subraya la osadía genérica del texto, pues se lee como *thriller* psicológico, novela de formación o, como comenta Carlos Pardo (2018), «una obra de personajes reducidos a cuerpos, «como los torturados», que dan un relieve siniestro a expresiones como «sangre de mi sangre» y «carne de mi carne»» (para. 10). De igual forma, se la ha considerado como una *bildungsroman*, aunque, según anota Ana Gutiérrez (2018), desde una óptica tergiversada:

El crecimiento físico, moral y psicológico de los personajes no se realiza sobre una línea recta que conduce hacia la luz; al contrario, se trata de una intrincada senda que se abre hacia el daño y la abyección, pero a la vez una senda pavorosamente lúcida. Igual que en *Nefando*, *Mandibula* se asoma al lado oscuro de la infancia (p. 39).

Según apunta la estudiosa, ese proceso de aprendizaje, formación y crecimiento, o bien, *bildung*, que experimentan los personajes es muy poco esclarecedor, más bien, la [de]formación deriva en la oscuridad, donde yace el miedo y el horror.

En una dinámica que infringe el desarrollo progresivo característico del *bildungsroman*, la novela da cuenta de un despertar de las seis jóvenes protagonistas, particularmente de Fernanda y Annelise, al confrontar de distintas maneras su propio ser femenino. En este sentido, el crecimiento resulta amenazante porque pone en relieve la fragilidad del mundo donde habitan y el cuerpo adolescente, en tanto materialización del caos que supone esa edad, denota su propia incomodidad y se muestra como irreconocible.

En esa etapa de autodescubrimiento, cuando su cuerpo empieza a ser un desconocido temible, las adolescentes exploran los alcances de sus pulsiones sexuales, de su naturaleza femenina indomesticada y de los valores reprobables. Traspasar las fronteras de lo físico implica activar un mecanismo por medio del cual las pasiones humanas se transmutan en realidad, por ello, las seis estudiantes llevan a cabo acciones performativas capaces de potenciar el efecto de sus deseos: los «ejercicios funambulistas». Estos son «pequeñas hazañas: cosas que tuvieran cierto grado de dificultad para quien las ejecutara, casi siempre a nivel corporal [...] actividades infantiles de resistencia que llenaba[n] al grupo de una emoción difícil de disimular, una sensación de poder y de control» (Ojeda, 2018a, p. 24). En un principio, quizá pequeños castigos, juegos de manos o bofetadas, sin embargo, con el tiempo el sentido simbólico de los ejercicios funambulistas se fortalece con prácticas más

monstruoso femenino como aquello donde juegan un papel fundamental las marcas del género y las funciones reproductivas, pero que depende de la naturaleza liminar del cuerpo de la mujer, representación de lo sagrado y lo terrorífico.

íntimas entre Fernanda y Annelise. Lo más importante de estos ejercicios es su composición que se urde con las finas hebras de un anhelo de comprender el vínculo entre el placer y el dolor a partir de prácticas como masturbarse, probar la sangre menstrual de la otra, morderse o ahorcarse, siempre en franco desafío a lo permitido.

La transgresión del cuerpo nace del impulso siniestro del deseo desbordado, es decir, explica Eugenio Trías (2016), es «la realización de un deseo escondido, íntimo y prohibido. Siniestro es un deseo entretenido en la fantasía inconsciente que comparece en lo real; es la verificación de una fantasía formulada, como deseo, si bien temida» (p. 47). Desde ahí, la concepción del espacio íntimo, tan privado como es el propio cuerpo, sostiene la articulación de lo siniestro, pierde su ocultamiento para exhibir su verdadera condición perturbadora, por ello, el redescubrimiento de los límites físicos resulta fundamental para la urdimbre de los códigos poéticos del horror en la novela.

Los personajes de *Mandíbula* devienen en sí mismos universos desequilibrantes e incómodos cuando se encuentran en un estado intermedio ante las mutaciones corporales y la pérdida de lo que conocían de sí: «Hay una especie de indefinición peligrosa en la adolescencia, un vacío, una potencia que puede dispararse hacia cualquier lugar y que la hace muy distinta, incluso opuesta, a todas las demás edades» (Ojeda, 2018a, p. 208). Si bien en la novela está ausente un conflicto entre los paradigmas de los mundos real y sobrenatural, cuando los elementos del mundo conocido se tornan extraños, se abre un intersticio donde habita lo desconocido, lo anormal y lo indefinido, «una especie de limbo vital» (Ojeda, 2018a, p. 208). En esa abertura se concentra uno de los desplazamientos más importantes de la novela, pues el horror se sitúa en esa incertidumbre, en esa indeterminación puesta en marcha a partir de los cuerpos pubescentes en crecimiento. Aunque sí para el ejercicio de la violencia, para el efecto del horror en *Mandíbula* no se identifica un agente deliberado, más bien, hay una no presencia cuya naturaleza y propósito no puede conocerse. Por lo tanto, la tensión de la novela se teje a partir de las posibilidades desencadenadas por ese momento indefinido, vacilante e intersticial de la transición entre la infancia y la adultez.

Esta amenaza no puede verse ni nombrarse, es silenciosa y oscilante, de ahí el horror del autodescubrimiento, de la edad blanca, como se denomina en la novela, es decir, la adolescencia. Lo interesante de la edad blanca, en el universo poético de Ojeda, es su apertura a toda suerte de posibilidades. La edad blanca es potencia. Es el momento perfecto para las experiencias físicas, donde convergen lo prohibido, el placer y la violencia, marcas ineludibles del impulso natural indomesticado de la transición, cuyo marco es un entorno deslumbrante que va más allá de los límites de lo conocido.

La edad blanca es tan susceptible a distintas formas como a la mácula: «¿Qué es lo que pasa cuando vemos algo blanco?», le preguntó Annelise a Fernanda sin esperar una respuesta. «Que sabemos que se va a manchar», le dijo sonriendo blanquecinamente» (Ojeda, 2018a, p. 92). Y esa sonrisa alba será el anuncio de la misma posibilidad de la que habla:

Nuestro cuerpo cambia. Nuestra mente cambia. Y es como si, de repente, estuviéramos poseídas por esa blancura (es decir, por esa potencia de mancharnos) y esa blancura fuera una presencia ubicua en el tiempo de los hombres. [...] La edad blanca, en mi teoría, sería el tiempo de los cuerpos en donde es posible la manifestación de esa blancura, de esa potencia primordial a la que llamaré Dios Blanco [...]. Lo único que sabemos es que los cuerpos púberes son, y han sido siempre, marionetas sensibles a su presencia. Quizás usted vea el peligro de ese Dios en nuestra metamorfosis corporal: pezones que se levantan, vello que se abre camino en zonas inesperadas y que enrarece la piel, manchas, acné y sangre. Son transformaciones que nos van vaciando de todo lo que fuimos y en cada una de ellas está él: avivando una conmoción mórbida y anticipando lo terrible (Ojeda, 2018a, pp. 212-213).

Por esta razón resulta relevante el sobrenombre con el cual la madre de Annelise identifica a su hija y a Fernanda: *les enfants terribles*. Esta nominación remite a la transmutación, a la anticipación de lo terrible, y a la blancura de una naturaleza intolerable y desmesurada. Como puede notarse en la cita anterior, la amenaza, lo temible, no se distingue, entonces, en un cuerpo específico, sino en la misma naturaleza humana. En esta desembocadura de lo posible, la maldad se configura como la irrupción en un plano distinto y abstracto al de la vida cotidiana. Lejos de relacionarse con los actos, sin duda crueles, repulsivos, feroces y, en el orden instaurado por su colegio, pecaminosos, el mal supone transgredir los límites y constituir un éxtasis similar a la santidad en el mundo espiritual. Podría pensarse, entonces, esta maldad en el mismo nivel intersticial de la edad blanca². La maldad de las adolescentes se sostiene en su carácter subversivo, en una confrontación con las normas culturales y religiosas, de ahí un claro movimiento entre la belleza, el horror y el miedo, que se sustenta en la novela a partir del verso de Rilke «La belleza es la primera manifestación de lo terrible» (Ojeda, 2018a, p. 99). Por eso, Annelise es encarnación de la dualidad, Fernanda «descubre que Annelise es bella y que la belleza también produce miedo» (Ojeda, 2018a, p. 246). Esta doble faceta de la

2. Mediante variados aspectos de su composición, *Mandibula* convoca la herencia de «La gente blanca» de Arthur Machen, entre ellos destaca la naturaleza de la maldad y el pecado, como acota el personaje de Ambrose en el cuento, estos implican «tomar el cielo por asalto [...] un intento de penetrar a otra esfera superior mediante métodos prohibidos» (Machen, 2020, p. 133), y, dice más adelante, «una suerte de arrebato o éxtasis del alma; un esfuerzo trascendental por sobrepasar las ataduras ordinarias» (p. 135).

compleja constitución humana permanece en latencia en la edad blanca, siempre a punto de convertirse en alguna otra cosa³.

En este sentido, la novela urde una otredad que emerge de la potencialidad de la adolescencia como agente del horror, fragmenta los sistemas que parecían inamovibles y muestra la vulnerabilidad de lo familiar y seguro, instaurando el caos, el desequilibrio y el miedo, explica Annelise a Miss Clara:

Para mí, el miedo a la edad blanca empezó mientras mi cuerpo cambiaba. [...] Esto incompleto e indefinido que le repugna de nosotras es igual de repulsivo para mí. La infancia termina con la creación de un monstruo que se arrastra por las noches: un cuerpo desagradable que no puede ser educado (Ojeda, 2018a, p. 218).

El cuerpo pubescente somete. Incluso inaprensibles, el horror y el miedo desencadenados por él establecen una tensión entre la revelación que sucede en la mente y el elemento que la desata. La dinámica se muestra terrorífica porque escapa al entendimiento, dice Annelise, «lo horrible, lo que en verdad nos petrifica los órganos, es lo que conocemos a medias, lo que tenemos cerca y, a pesar de ello, somos incapaces de entender» (Ojeda, 2018a, pp. 204-205). Aquello extraño, inexplicable o incomprensible en una realidad invariable deviene, sin duda, en una amenaza, y ante la amenaza, la respuesta es el miedo.

H.P. Lovecraft (2002) inicia su famoso ensayo sobre la literatura de horror con una afirmación fundacional: «La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido» (p. 7). Esta idea se convierte en el punto concéntrico de *Mandíbula* en tanto reflexionar el mundo en términos de lo humanamente impensable. En la narración sucede lo apenas comprensible, lo irrepresentable, que se sitúa en una grieta desde donde se percibe una revelación abrumadora y, por lo mismo, terrible. Aquí, la propuesta de la novela marca un importante deslinde de la perspectiva de Lovecraft, uno de sus referentes declarados, pues si este considera que «el horror y lo desconocido o extraño están siempre conectados estrechamente» (Lovecraft, 2014, p. 151) mediante la emoción del miedo, en *Mandíbula*, esta experiencia trasciende la demarcación de lo desconocido. Se trata de una suerte de sensación mística en la cual, al carecer de forma conocible no puede tampoco pensarse ni comunicarse, sucede como una experiencia de la mente y los sentidos:

Cuando uno desconoce alguna cosa siempre puede tener la esperanza de llegar a conocerla en el futuro, pero ¿qué haces con algo que siempre has tenido enfrente y que de

3. Respecto a esta dicotomía, la autora advierte: «Lo que me interesa es el paso del amor a la violencia, de la bondad a la crueldad. De cómo una misma persona puede ser capaz de dar una caricia y poco después, un golpe. Es en esa zona donde se mueve mi novela. La violencia suele mostrarse y analizarse como algo ajeno y no, es parte de las relaciones humanas» (Hevia, 2018, para. 5).

repente se muestra irreconocible e impenetrable? Lo horrendo, quiero decir, no es lo desconocido, sino lo que simplemente no se puede conocer (Ojeda, 2018a, p. 205).

Mandíbula condensa la creación de universos de horror mediante dos experiencias del miedo, desde las cuales la mirada se filtra tanto por lo abominable y repulsivo como por la ruptura de la realidad estable: el miedo físico o emocional y el miedo metafísico o intelectual⁴. De acuerdo con la diferenciación de David Roas (2011), el miedo físico o emocional sucede en el nivel de las acciones y supone una amenaza física, incluso de muerte, la cual se consigue a partir de medios naturales que no escapan a la explicación lógica. Esta categoría del miedo activa uno de los dispositivos del horror, pues «'horror' approaches violence in its intensity» (Varma, 1923, p. 130). En el caso de la novela, la impresión del miedo físico se experimenta a partir de los distintos mecanismos del ejercicio de la violencia desatados, en efecto, por las acciones de los personajes, ya sean los juegos funambulistas, los actos de transgresión, los secuestros, entre otros. Por eso, según reflexiona Miss Clara, el cuerpo es el lenguaje del miedo, «el miedo olía a cuerpo» (Ojeda, 2018a, p. 41), pues genera una reacción física perceptible.

El miedo metafísico o intelectual, explica Roas (2011), «atañe directamente al receptor, puesto que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar» (p. 96). Ahora bien, es cierto que para Roas existe un vínculo ineludible entre este tipo de miedo y lo fantástico, sin embargo, aunque la novela de Ojeda no entrañe una vacilación entre las leyes naturales y un acontecimiento sobrenatural, sí es una invitación a leer los intersticios de la extrañeza en lo que nos es propio, lo cual lo convierte en depositario de los temores imposibles de comprender. De tal manera, en *Mandíbula* las convicciones resquebrajadas de lo conocido producen el miedo a partir de la potencia de la edad blanca, cuya efectividad reside en aquello que muestra, es decir, «sin otro motivo que no fuera el miedo primordial al miedo. El horror más puro: transparente, horizontal y febril» (Ojeda, 2018a, p. 198). Por ello no es gratuito cuando Miss Clara identifica a sus estudiantes como «niñas-torturadoras-ovulares» (Ojeda, 2018a, p. 197), en una clara referencia a la potencia horrificca de la transición adolescente. Cabe, además, la asociación entre el miedo metafísico y el horror cósmico de Lovecraft, una articulación que

4. En la novela se enuncian en un breve comentario dos manifestaciones del horror que se vinculan directamente con estas dos experiencias del miedo. Annelise explica a Miss Clara: «El de usted es un horror que es físico y metafísico a la vez. En cualquier caso, siento que usted y yo tenemos en común un acercamiento real a un miedo diferente que no todos comprenderían, aunque intentáramos explicarlo» (Ojeda, 2018a, p. 207). Desde la propuesta de la estudiante, el miedo y horror físico de su profesora consisten en un efecto emotivo acompañado de una reacción física: sudores, temblores, gestos y gritos; mientras que los metafísicos apuntan hacia el quebrantamiento de una realidad estable y a la posibilidad de lo incognoscible.

cobra relevancia porque Ojeda hace de esta categoría del miedo eje central de su codificación del horror.

El horror blanco o el silencio perfecto

Si en el ideario de Lovecraft la marca del horror puede reconocerse en entidades o eventos ajenos al entendimiento o aceptación del ser humano, o bien, en la transgresión de aquello que desde la razón puede explicar lo establecido o normal, *Mandibula* acusa la actualización de estos rasgos posicionando como agente central del horror un acontecimiento vital, natural y conocido para todo ser humano. Aun así, constituye una amenaza que se cierne sobre la existencia porque crea el resquicio hacia lo incomprensible y ajeno.

Con la guía de Annelise, las amigas protagonistas de la novela dan forma a una génesis cosmogónica mediante la cual su momento intersticial de vida cobra sentido para ellas y les permite refugiarse en una protección suprema: el Dios Blanco. Esta divinidad, «potencia primordial» (Ojeda, 2018a, p. 212), simboliza esa parte de ellas mismas que la razón no les permite conocer y entender: «El Dios Blanco se les presentaba solo a chicas de su edad y la visión era tan perturbadora que las transformaba para siempre» (Ojeda, 2018a, p. 119). Al reconocer la superioridad del Dios Blanco, se le atribuyen las cualidades posibles y verdaderas de la edad blanca, de la misma manera la deidad está sujeta a tomar cualquier forma, todas o ninguna, pero su sustento recae en un acto de fe, en la creencia en un sistema complejo que determina su existencia.

Tales tendencias numinosas rigen el poder de una deidad que es tan misteriosa como fascinante, tan temible como protectora. La simbólica del Dios Blanco se sostiene en la dualidad de la transformación del cuerpo femenino que experimentan las adolescentes:

El Dios Blanco es la manifestación aglutinadora de todos esos dioses: el despertar de la sexualidad en la adolescencia y sus cambios incómodos sobre el cuerpo son solo una puerta abierta a su presencia. Porque, si se detiene a pensarlo, no hay nadie más perversible y contaminable que un adolescente. Lo siento en este mismo instante: mientras le escribo, siento ganas de convertirme en algo peor de lo que soy. Pienso y siento cosas que no pensaba ni sentía cuando era niña. Cosas malas y sucias. Cosas que podrían lastimar a otros. Cosas que salen de mí misma y que me asustan (Ojeda, 2018a, p. 214).

El Dios Blanco es una figuración femenina, origen y fin de todo, un ser relacionado con la imagen materna, un «dios-madre-de-útero-deambulante, la verdadera madre y origen de la leche» (Ojeda, 2018a, p. 188). En esta representación simbólica se condensa el alimento espiritual e inmortal, solo a través del Dios Blanco y de la energía compartida por su leche pueden conseguir el conocimiento y el entendimiento. La leche mantiene relación con la luz blanquecina de la luna, conformando

un orden simbólico de lo femenino en la blancura de la deidad ideada en la novela. Su simbólica evoca a la Luna Nueva, la Diosa Blanca del nacimiento y el crecimiento en la Triada Lunar doncella, madre y anciana⁵. Sin embargo, como las adolescentes que la encarnan, su transformación se cubre por lo terrible: al alimento y la vida que provee el Dios Blanco se opone su naturaleza destructiva y sanguinaria. Resguarda y lanza al caos. La operación del revestimiento simbólico de entrega y temor queda clara mediante la enunciación poética revestida de poderes místico-religiosos en la oración litúrgica del Dios Blanco:

Dios-madre-de-útero-deambulante/ Me abro a ti/ Te entrego mi cráneo de leche/ Mi pureza/ Mis dientes/ Mi hambre/ Me abro a ti/ Te entrego mis miedos/ Hago contigo y el horror un templo/ Me abro a ti/ Te entrego mi sangre y las de mis hermanas/ Juntas veneramos tu mandíbula encarnada/ Me abro a ti/ Goteando/ Salpicando/ Mis deseos/ Mis ansias/ Me abro a ti/ Dios Blanco/ A lo prohibido/ A tu mancha/ Me abro a ti (Ojeda, 2018a, p. 188).

El culto al Dios Blanco se nutre de las historias de horror y *creepypastas* que narran Fernanda y Annelise al resto de su grupo de amigas. El acto de narrar adquiere una articulación discursiva capaz de incidir en la realidad al poner en marcha una energía destructora. Si en la tradición de los relatos de horror, los libros infaustos, abominables, portadores de maldad y maleficios, o con fórmulas mágicas instauraban una atmósfera de legitimidad, en la novela de Ojeda las historias de terror, miedo y violencia, así como las *creepypastas* operan también cual grimorio, pues el poder de la palabra dicha propicia una modificación en la manera de concebir la realidad. El efecto de la actualización del grimorio como motivo del horror descansa en el gesto de dejar emerger los deseos o pensamientos oscuros que se establecen fuera de las normas culturales o sociales. Así, la palabra válida y legítima lo posible y su potencia.

En *Mandíbula* el culto al Dios Blanco se erige en el orden de la adoración y la obediencia a un ser con facultades destructivas. En este rasgo resuena el horror cósmico, ubicado en la hendidura entre creencia y razón, entre lógica y superstición. Las jóvenes se entregan a una presencia descomunal, al poder e influencia absolutos de una divinidad que puede crear y destruir a voluntad, cuya figuración, al escapar

5. La Triada se completa con la Luna Llena, la Diosa roja del amor y las batallas; y la Luna Vieja, la Diosa Negra de la muerte y la adivinación (Graves, 2014, p. 112). En el orden de esta configuración simbólica, la novela y la obra de Ojeda son particularmente nutridas. La autora teje su cosmovisión literaria a partir de la tradición místico-religiosa de la palabra poética y su articulación con representaciones simbólicas de lo femenino y lo materno, por lo mismo, para ella la poesía es portadora tanto de encantamientos mágicos y sagrados como de poderes adivinatorios y poéticos. Esta línea que atraviesa toda su obra se percibe desde sus primeros libros, como *Historia de la leche*, y se continúa hasta las representaciones de lo andino en *Las voladoras* (2020). En este sentido, Ojeda restituye a la poesía, la creación y la palabra su poder sagrado desde el ámbito de lo simbólico, a la manera de la propuesta de Graves en *La Diosa Blanca* (2014).

del entendimiento, remonta un agudo horror ante el caos del mundo interior. Tal devoción deviene altamente significativa por lo perturbador del carácter siniestro fincado en la simbólica del parangón Dios Blanco/ edad blanca.

Con esta directriz, la composición de *Mandibula* da forma al horror blanco, que tiende puentes con el horror lovecraftiano, cuyo punto de encuentro es la importancia de lo inconmensurable y lo incognoscible. Este panorama se dibuja en la novela tomando como punto de partida la configuración de *Moby Dick* de Herman Melville, en términos del efecto de parálisis ante la potencia de color de lo níveo, de una sensación de enmudecimiento, «una bala que entra por los ojos y se aloja en la mente hasta corroer todo el lenguaje» (Ojeda, 2017, para. 10).

Antes de la publicación de su última novela, Ojeda reflexionó a propósito del artificio y los símbolos de ese horror blanco. Siguiendo la tradición desatada por Poe –y la cual continúan Lovecraft y Melville–, las posibilidades alegóricas del blanco en los códigos del horror se fortalecen por su vínculo con el lenguaje, ya por su manera de anticipar lo abyecto y abominable, ya porque sitúa en un instante y en una zona sin lengua una mudez resultante de la confrontación directa con el horror. Ojeda establece dichas asociaciones recurriendo a la exclamación *Tekeli-li* de uno de los personajes de *Narrative of Arthur Gordon Pym* de Poe para intentar nombrar una imagen indefinible: «But there arose in our pathway a shrouded human figure, very far larger in its proportions than any dweller among men. And the hue of the skin of the figure was of the perfect whiteness of the snow» (Poe, 1975, p. 882). Precisamente, la expresión es símbolo de lo innombrable, del sinsentido, «una calavera en el lenguaje» (Ojeda, 2017, para. 14) que acontece cuando no hay palabras ni entendimiento posible ante el asombro y perturbación de lo blanco. Es una «monstruosidad léxica» (Ojeda, 2017, para. 15), la lengua de lo desconocido, el sinsentido y el caos.

En la lógica de lo innombrable por indefinido, el horror es considerar lo impensable en términos de las capacidades cognitivas del ser humano, por lo mismo, repara en la imposibilidad de reaccionar frente a lo aterrador. Eugene Thacker (2019) denomina a ese preciso momento «pensamiento congelado», es decir, «cuando los sentidos se vuelven absurdos, el lenguaje empieza a fallar y el pensamiento se torna extrañamente análogo al silencio» (p. 110). Así, el horror blanco y su silencio calan en el fallo de la lógica ante el desafío que representa una amenaza incognoscible.⁶

Esta línea de pensamiento encuentra resonancia en la novela, donde se traza la herencia de la tradición a partir de la referencia directa al capítulo «The whiteness of the whale» de *Moby Dick*, con la intención de establecer el paradigma del

6. Para Thacker (2019), el horror es el pensamiento como límite. Desde ahí, explica la noción del «pensamiento congelado»: «Lo que «siento» es el fallo de los sentidos. En el límite de la capacidad del ser humano para sentir y pensar se encuentra el sentido del límite de los sentidos y, de igual manera, el pensamiento acerca del límite del pensamiento» (p. 167).

inquietante horror de lo blanco. La lectura del texto de Melville para la clase de Lengua y Literatura inspira a Annelise a crear al Dios Blanco, en clara referencia a la intensidad del horror innombrable que comunica la mística ballena. El Dios Blanco, en su indefinición, replica el silencio ante el asombro, implícito en la exclamación *Tekeli-li* y las lenguas de lo desconocido propias de las criaturas lovecraftianas, según explica Annelise: «La totalidad y la inmensidad de la nada se condensan en esa claridad máxima [...]. La mística de Lovecraft es una mística sobre el vacío, es por eso que el horror blanco se relaciona con el horror cósmico» (Ojeda, 2018a, p. 215). De ahí la relación de la divinidad de las adolescentes con la figura del *Slenderman*, protagonista de una famosa *creepypasta*, un ente blanco, alargado, de formas poco definidas y el vacío perturbador como cara. Porque eso, el aparente vacío, la indeterminación, es el Dios Blanco: «¿Por qué el Dios Blanco es blanco?», preguntó Natalia justo antes de contar su propia historia de horror. «Porque el blanco es el silencio perfecto», respondió Annelise con aparente solemnidad. «Y Dios es el horrible silencio de todo» (Ojeda, 2018a, p. 93).

Al respecto, Kandinsky (1991) considera el blanco como el símbolo de un mundo divino fuera del alcance de la comprensión humana:

De allí nos viene un gran silencio, que representado materialmente parece un muro frío infranqueable, indestructible e infinito. Por eso el blanco actúa sobre nuestra alma como un gran silencio absoluto. [...] Es un silencio que no está muerto sino, por el contrario, lleno de posibilidades (p. 86).

La blancura fantasmal se convierte en el recurso simbólico de la incertidumbre y el peligro que acompaña a las amigas, justo porque elaboran un mundo desconocido donde se disloca y desestabiliza la realidad: «volvían a sus hogares sintiendo que alguien o algo las acechaba; que un poder divino y monstruoso podría revelárseles por la noche, en la madrugada, sin que ninguna pudiera cerrar los ojos para protegerse» (Ojeda, 2018a, p. 111). Todo mundo desconocido, apunta Lovecraft, es un mundo amenazador y lleno de posibilidades malignas.

Si el horror cósmico es una revelación imposible de eludir porque se posa de inmediato en el fondo de la mente hasta que la destruye, el horror blanco no parece lejano, pues quienes lo experimentan no pueden comprenderlo. Significativa por su énfasis perturbador resulta la inscripción en la habitación blanca del edificio abandonado (espacio de las ceremonias al Dios Blanco): «Quién lo ve y no está listo para verlo, morirá, pues su aparición es como la muerte: le quita el color a todas las cosas» (Ojeda, 2018a, p. 155). Más aún, la blancura enceguece, avasalla y destruye, es imposible mirarla dos veces, como sucede en los relatos de Lovecraft y como se revela en «La gente blanca» de Machen (2020): «Aquellos que por casualidad, o por una aparente casualidad, recibieron la visión de esa blancura resplandeciente necesitaban cubrirse los ojos en su segunda vista» (p. 177). Y es que la blancura adolescente de *Mandibula* se asoma al absoluto y al vacío sin nombre, siempre al

acecho de su propio ser. El horror blanco explora el espanto de la propia fragilidad, de saberse ínfimo e insignificante, «y después de eso lo único que nos queda es la locura: el horror mayúsculo que destruye todo sentido» (Ojeda, 2018a, p. 217). La experiencia del horror blanco, entonces, es la revelación y el deslumbramiento «no la del miedo que proviene de lo que se esconde dentro de la sombra, sino la de lo que se revela en la luz brillante y desaturada y nos deja sin palabras» (Ojeda, 2018a, p. 206).

La retórica del horror enfatiza la relevancia de la atmósfera donde se gesta su efecto. En la tradición a la que remite *Mandíbula*, la atmósfera es ingrediente fundamental para representar un específico estado de ánimo humano, en especial, el miedo a una fuerza incomprensible y extraña. Lo anterior cala en un relato no casual y cuyas motivaciones no se explican de modo ordinario. En la novela, la atmósfera, además de ser determinante para todos los ejes de la historia, se consolida en la presencia de un lugar geográfico maldito, un espacio signado por la blancura, atravesado por el cúmulo de potencialidades y la exposición de los significados simbólicos de los temores primordiales.

Tal como es consabido, la literatura de horror frecuente lugares apartados, extraños, mágicos y siniestros donde habitan o se invocan entes demoniacos, presencias inactivas o fenómenos catastróficos. Si bien en la tradición del género destacan las casas antiguas con reminiscencias góticas, el desierto, las islas desoladas, los bosques boreales o druídicos, el mar ártico y el hielo antártico, Ojeda renueva esos espacios clásicos y adecua su atmósfera poniendo como escenario perfecto para el horror un edificio en ruinas entre cuya estructura se abre paso la naturaleza: «Había tardes en las que el edificio parecía un templo bombardeado, otras, un jardín colgante, pero cuando la luz empezaba a menguar y las paredes se ensombrecían, la estructura adoptaba el aspecto de un calabozo infinito –o de un castillo gótico, según Analía–» (Ojeda, 2018a, p. 17). A la manera de las antiguas casas abandonadas de Nueva Inglaterra, los bosques, jardines y castillos, el edificio de *Mandíbula* evoca los significados de lo múltiple: «Era un edificio inacabado de tres pisos, una estructura grisácea con escaleras irregulares, arcos de medio punto y cimientos a la vista» (Ojeda, 2018a, p. 16). El edificio revive los espacios de la literatura gótica y de horror, y abre sus fauces a las anormalidades, revelaciones y perturbaciones, porque, explica Fernanda, es la atmósfera, el ambiente, el que motiva la infracción de los límites de lo natural haciéndolo parecer antinatural.

Sin una dislocación espacial o temporal, el edificio confronta a las adolescentes con su propia naturaleza: «El Dios Blanco es lo que somos cuando estamos aquí» (Ojeda, 2018a, p. 91), dice Annelise. De tal modo, esa atmósfera concentrada en una única habitación donde celebraban las ceremonias y rituales comparte lo inquietante de la potencia del blanco. Poco a poco, la habitación se prefigura alejada de su naturaleza ordinaria a partir de la percepción de las adolescentes y se torna

un lugar sagrado, de ahí que los fenómenos acontecidos en su interior respondan al orden de lo religioso y busquen su explicación mediante el credo ideado por las protagonistas. Esto acontece cuando las adolescentes empiezan a experimentar una especie de éxtasis producido al interior de la habitación: Fátima permanece enajenada en el marco de la puerta, Natalia se petrifica y Annelise «parece poseída por las cosas que se inventa. Su imaginación es muscular, está unida a su esqueleto y es, no sé, real. Es algo que se mueve» (Ojeda, 2018a, p. 135).

Habitáculo del horror, este espacio blanco siembra un miedo atractivo en el grupo, un temor a todas horas, que modifica la percepción, organización y funcionamiento de su mundo. El temor a la transmutación, a lo indeterminado y a la amenaza de lo íntimo se metaforiza en el espacio, que cobra una impresión viviente:

Desencajaba respecto a todo lo demás. Era diferente en un mal sentido. [...] Luego agarró un ambiente enfermo, como a deformidad, y a las paredes les comenzaron a salir humedades negras bajo la pintura que se inflaba y escurría agua. Voy a sonar demente, *I know*, pero las humedades de esa habitación parecen venas, se lo juro. Y la pintura blanca es como piel sudorosa cuando llueve (Ojeda, 2018a, p. 136).

La escena perturba porque consiste en una revelación sin imagen, en una inquietud frente a algo que se siente, pero no se puede ver. El gesto vivo de la habitación se percibe como la materialización del interior de las adolescentes, por eso temen entrar o mirarla, pues representa aquel miedo del que no pueden huir, un miedo a sí mismas. Por ello, la habitación blanca constituye una atmósfera hiperbólica e incita lo extrasensorial. Consiste en una escenografía precisa que enmarca la difusión de los bordes entre realidades posibles, pues ante la fragilidad de un referente real según lo conocían los personajes, es decir, su corporalidad antes de cambiar, el horror empieza a ejecutarse en los límites del lenguaje y de la mente.

De tal suerte, el horror blanco promueve una sensación de miedo contenida en la imprecisión de una experiencia interna. Ahí el horror encuentra una nueva máscara del deseo para formular las preocupaciones terroríficas de la transformación vital. El horror blanco es, pues, el enmudecimiento, formar el silencio del asombro, tratar de emitir sonidos cuando la garganta es incapaz de nombrar una realidad inteligible, un vacío abominable, porque carece de expresión una verdad que es más aterradora en tanto no puede siquiera conocerse. El silencio perfecto del horror blanco es un lenguaje que crea lo que no puede decirse, es el lenguaje de las imágenes, de la experiencia y de los sentidos. El silencio propuesto en *Mandíbula* es la esencia de la mirada, la transfiguración y el deslumbramiento. Es el lenguaje intersticial del miedo, el cuerpo y los sentidos.

Sin duda, la escritora ecuatoriana configura de manera renovada los rasgos clásicos del horror, lo cual le permite movilizar nuevas formas de pensar las relaciones y significaciones de los motivos del género en función de la realidad contemporánea representada, entre ellos, los cinco elementos esenciales de la literatura de

horror que apunta Lovecraft (2014): cierta anormalidad básica o subyacente; los efectos; el modo de manifestación; la reacción de miedo; y los efectos específicos según las condiciones dadas (pp. 154-155). La efectividad de la propuesta del horror en *Mandíbula* funciona en distintas dimensiones, una de ellas es revivir y actualizar los imaginarios clásicos del género; la otra, es el desplazamiento de los agentes del horror, tan íntimos como innombrables, indómitos y oscuros, que exponen el miedo más próximo pero que no puede comprenderse, la potencia de la verdad más aterradora: la de sí mismo. Con todo, en la novela no se desdibujan los puntos de contacto con la tradición de la cual abreva, más bien su literatura explora otras vías de diálogo, desde la actualización de las convenciones genéricas, y trae consigo renovados cuestionamientos respecto a las categorías y la composición literarias.

Referencias bibliográficas

- AILOUTI, M. (2019, marzo 8). Escribir en Ecuador y ser mujer. *El cultural*. https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20190308/escibir-ecuador-mujer/381713425_0.html#:~:text=M%C3%A1s%20por%20falta%20de%20oportunidades,monstruos%20y%20peque%C3%B1as%20violencias%20cotidianas.
- BOCCUTI, A. (2021). «Espero que lo entienda: un ser así trae el futuro». Monstruosidad y género en los cuentos de Mónica Ojeda y Solange Rodríguez Pappe. *América sin nombre*, 26, 129-151. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2022.26.08>
- GORODISCHER, A. (1985). Contra el silencio por la desobediencia. *Revista Iberoamericana*, 51 (132), 479-481. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1985.4060>
- GUTIÉRREZ, A. (2018). *Mandíbula*, novela de formación invertida [Reseña]. *Contrapunto* (48), 38-39. <https://revistacontrapunto.com/archivo/>
- GRAVES, R. (2014). *La Diosa Blanca*. Alianza editorial.
- HEVIA, E. (2018, junio 5). Mónica Ojeda: «Busco la belleza en el horror y el horror en la belleza» [Entrevista]. *El Periódico*. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultural/20180605/monica-ojeda-mandibula-6859335>
- KANDINSKY, V. (1991). *De lo espiritual en el arte*. Labor.
- LOVECRAFT, H. P. (2002). *El horror en la literatura*. Alianza editorial.
- LOVECRAFT, H. P. (2014). Notas sobre la escritura de ficción extraña. En M. G. Burello (Ed.), *Howard Phillips Lovecraft horror y ficción* (pp. 151-156). Prometeo libros.
- MACHEN, A. (2020). La gente blanca. En *La casa de las almas* (pp. 127-177). Perla ediciones.
- OJEDA, M. (2017, septiembre 24). Tekeli-li, o el horror de lo innombrable en la literatura. *Pliego suelto*. <http://www.pliegosuelto.com/?p=23742>
- OJEDA, M. (2018a). *Mandíbula*. Candaya.
- OJEDA, M. (2018b, junio 29). Sodomizar la escritura. *El País*. https://elpais.com/cultura/2018/06/28/babelia/1530201263_968588.html
- PARDO, C. (2018, junio 11). Carne de mi carne. *El País*. https://elpais.com/cultura/2018/06/08/babelia/1528455001_950607.html
- POE, E. A. (1975). Narrative of A. Gordon Pym. En *Complete tales and poems of Edgar Allan Poe* (pp. 748-883). Random House.

- ROAS, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de espuma.
- THACKER, E. (2019). *Tentáculos más largos que la noche. El horror en la filosofía* (vol. 3).
Materia Oscura.
- TRÍAS, E. (2016). *Lo bello y lo siniestro*. Debolsillo.
- VARMA, D. (1923). *The Gothic Flame. Being a History of the Gothic Novel in England: Its Origins, Efflorescence, Disintegration and Residuary Influences*. Arthur Barker LTD.