



La palabra es una incógnita y una experiencia: *Nefando* (2016), de Mónica Ojeda.

The Word is a Question and a Experience: *Nefando* (2016), by Mónica Ojeda.

DOI: [10.32870/sincronia.axxvi.n82.28b22](https://doi.org/10.32870/sincronia.axxvi.n82.28b22)

Juan M. Berdeja

El Colegio de San Luis, A. C. (MÉXICO)

CE: juan.berdeja@colsan.edu.mx / ID ORCID: [0000-0002-1440-3084](https://orcid.org/0000-0002-1440-3084)

Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Recibido: 31/03/2022

Revisado: 18/04/2022

Aprobado: 17/05/2022

Resumen

Este artículo se ocupa de la fusión entre texto y grafismo en la novela *Nefando* por medio de la cual se explora la imposibilidad discursiva. Con base en el análisis de determinados pasajes en que tiene lugar una puesta en crisis de la expresión dentro del mundo diegético, se estudia cómo Mónica Ojeda desarrolló un discurso sobre el dolor que se manifiesta por medio de la conjunción 'palabra/trazo' en la que una supuesta minimización del discurso, paradójicamente, lo dota de potencia expresiva.

Palabras clave: Inefable. Grafismo. Narración. Dolor.

Abstract

This article deals with the fusion between narrative and graphic art in the novel *Nefando* through which discursive impossibility is explored. Based on the analysis of certain passages in which a crisis of expression takes place within the diegetic world, it is study how Mónica Ojeda developed a discourse on pain that manifests itself through the conjunction 'word/stroke' in which a supposed minimization of speech, paradoxically, potentiates it and gives it multiple senses instead of undervaluing it.



Keywords: Graphism. Ineffable. Narration. Pain.

...logra restaurar con éxito lo dañado por el padre.

Ave Barrera, Restauración, 2019

*¿Para qué servían los lenguajes, los gritos, las teclas,
los pozos si no era para narrar nuestros horrores?*

Mónica Ojeda, Nefando, 2016

Introducción. La forma literaria de la experiencia

En *Nefando* (Candaya, 2016), la perturbadora y arrebatadora novela que constituye, cuando menos en la *summa* de la obra hasta ahora publicada de Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988), una dirección estética valiente y sin condescendencias moralinas o falsamente aleccionadoras, Kiki Ortega tiene momentos en que no puede escribir y, a su vez, Ceci Terán no puede contar los abusos que su padre llevó a cabo sobre ella y sus dos hermanos. *Nefando*, así, es la muestra de cómo toda la narrativa de la escritora ecuatoriana gira, con apasionada y por momentos obsesiva insistencia, en torno al intento de conciliar la idea —el sentimiento sobre todo— y la palabra en su forma escrita u oral, al esfuerzo de superar una intuición sensorial por medio de la observación y la contemplación: sorprende cómo los personajes de Ojeda, inmiscuidos en los paisajes más contemporáneos, tienen siempre oportunidad y ánimo de observar, considerar, reflexionar; con una vida intensa basada en la inteligencia y en la mística perversa, sobre todo entendida a partir del horror cósmico lovecraftiano¹. Ojeda parece exponer que la literatura hoy está llamada a *componer disonancias* que representen, pero sobre todo que *canten* la angustia. Es decir, que le den forma y expresión, a partir de sofisticadas técnicas narrativas, a gestos artísticos y artificios retóricos que de otra forma serían indecibles.

¹ Ejemplos de ello son las experiencias insólitas de Annelise en *Mandíbula* (2018, pp. 228 y ss) y el cuento “Mundo de arriba y el mundo de abajo”, que dialoga muy de cerca con ideas sobre el conjuro y la escritura de Alan Moore en *Ángeles Fósiles* (2014); incluido en *Las voladoras* (2020, pp. 91-121).



En esta misión de la literatura cooperan las demás disciplinas, conservando sus singularidades, pero subordinadas a la antigua batalla poética entre la letra y lo inefable que le imprime un significado universal a la obra de esta narradora joven, pero con una estética atávica. Quizá ahí se halle uno de los logros estéticos de la narrativa completa de Ojeda: hay en sus páginas una actualidad que habla desde los problemas literarios más ancestrales.

Particularmente, este artículo se ocupa de los casos en que la narradora ganadora del Premio Alba Narrativa 2014 (por *La desfiguración Silva*, 2015), en *Nefando*, combina los recursos de la escritura y del grafismo para señalar momentos de dolor inenarrable por parte de los personajes Kiki y Cecilia² (aunque, dada la importancia del tema a lo largo de la narración, también se analizan pasajes en voz de Iván Herrera). De esta forma, la pregunta que configura esta investigación es: ¿cómo participan las artes combinadas en el discurso narrativo para sugerir, señalar o expresar suplicios que se afirman, en el propio universo de la novela, impronunciables?

Por lo tanto, la hipótesis de trabajo es que la amalgama interartística construida por Mónica Ojeda, en este específico corpus de análisis, produce un discurso intermedial que designa contenidos problemáticos para las protagonistas, pero que asimismo trascienden a la realidad empírica: los límites entre el deseo y la congoja, los vínculos entre el recuerdo penoso y su expresión, el tránsito entre un sentimiento y su exposición en tinta y en papel. Hipotéticamente, este artículo observa y estudia cómo, en la diégesis, los personajes (particularmente Kiki y Ceci) echan mano de diversas manifestaciones gráficas que ponen en marcha procedimientos de expresión de ciertas experiencias, sentimientos e ideas dolorosos imposibles (para ellos) de poner en palabras. Por eso la escritora se apoya en lo pictórico y lo escritural liminal (la lírica).

En pocas palabras, Ojeda exploró en esta novela la forma de la incomodidad y su manifestación artística, pues la apuesta es por la escritura narrativa y por el dibujo. ¿Qué implicaciones técnicas tiene esto en las páginas de *Nefando*?

² Para efectos de claridad, en las siguientes páginas, cuando me refiero al grafismo, estoy hablando de la expresión de operaciones, mostraciones, disposiciones de imágenes y referencias que se hacen por medio de signos o dibujos en pro de una experiencia estética, es decir, una experiencia que contempla en su efecto al receptor, a la obra y su soporte, y al lector (también conocido como “receptor” en estos menesteres).



La novela es una indagación. El “videojuego”, que en realidad es una suerte de video con poca o nula interacción, *Nefando. Viaje a las entrañas de una habitación* fue eliminado porque mostraba imágenes de violencia, pederastia, incesto y abuso infantil a los que fueron sometidos los tres hermanos Terán (Irene, Emilio, Cecilia), autores ellos mismos del denominado videojuego. Así, la historia nos relata cómo seis jóvenes convivieron en un departamento donde, en medio de reuniones, desavenencias y crisis, se desarrolló la pieza visual *Nefando*.

Los Terán (personajes que también protagonizan *La desfiguración Silva* y que reaparecen por momentos en los cuentos de Ojeda e incluso son amigos de Annelise, una de las protagonistas de *Mandíbula*) conviven con dos mexicanos: Kiki Ortega, escritora becada, e Iván Herrera, estudiante de una maestría en escritura creativa; y, asimismo, con Cuco Martínez, programador español y hacker, quien se encargará de dar forma en la Red al inquietante proyecto.

Hay un personaje desconocido que entrevista a los seis jóvenes. Se trata de alguien que indaga en los hechos y problemáticas relacionados con *Nefando*. Esas conversaciones hacen parte de la novela, así como también algunos pasajes de la novela pornoerótica que Kiki pretende escribir. Así, la narración se mueve con soltura entre recuerdos, “evidencias” textuales y gráficas de la documentación íntima de las y los personajes, y hay incluso materiales recuperados de la Red sobre el así llamado videojuego. En síntesis, hablamos aquí de una composición literaria compleja y por demás sofisticada, pero es precisamente en su sofisticación donde se hallan sus mayores logros.

En una entrevista para esta investigación, Mónica Ojeda expresó que tiene una proyección particular sobre la escritura:

Mi búsqueda particular en la escritura tiene que ver con *el proceso mismo de trabajo con el lenguaje* y qué es lo que puede dar como resultado en cuanto a la experiencia; es decir: tensión, personajes, historias, lo que sea, es solamente un pretexto para *imaginar un lenguaje*, en realidad lo que me importa es imaginar un lenguaje —el lenguaje imaginativo, creativo, emotivo, sensorial— que sea capaz de *generar una experiencia en la lectura* y que esa experiencia sea *estimulante* en cuanto variedad de sentidos. *Me siento mucho más cercana al ejercicio de la poesía*. Escribir poesía es básicamente eso, entonces incluso cuando



estoy escribiendo narrativa mi búsqueda es poética. (Ojeda, entrevista personal, 11 de noviembre de 2021, min. 5:10; el énfasis es mío.)

Un primer apunte poético ojediano: escribir narrativa supone buscar un efecto lírico. Según la entrevista, la escritora ecuatoriana pretende una recepción que provoque trances estéticos (adelante veremos de qué tipo específico). Aunque hay momentos evidentemente líricos —raptos de un hondo sentimentalismo y con figuras y tropos líricos como la metáfora, la transposición o la anáfora— en las novelas y cuentos de Mónica Ojeda, deberíamos poder hallar vínculos más profundos, acaso, de posicionamientos ante el arte literario que vinculen poesía y arte narrativo. ¿Cuáles serían?

Una de las posibles respuestas puede estar en uno de los géneros híbridos (como lo es la novela también): el ensayo. Raúl Zurita, en “La demencial apuesta de la poesía”, expone que los “grandes poemas” son “ruinas de ruinas”; “representan el último límite del lenguaje, no hay nada más allá, no son interpretables porque ellos en sí son la interpretación final, el último cabo de las palabras” (Zurita, 2019, párr. 2). El poeta chileno no habla de la obra aquí analizada (*Nefando*), pero sí de la búsqueda que ésta representa: el trabajo artístico-reflexivo sobre el despojo —la ruina de ruinas— que supone trabajar donde no hay palabras claras para exponer lo que se quiere. Kiki y Cecilia Terán serían manifestaciones narrativas de tales problemas literarios. No en vano Cecilia denomina a su galería de dibujos como “Exhibición de mis ruinas”.

En consecuencia, desde las palabras de Zurita, el límite se afirma como una herramienta discursiva y un *telos* artístico adecuado para el tema que trata una obra literaria dada. Es la forma y es el fondo:

[...] en su mudez infinita esas ruinas de ruinas nos emocionan no porque sean el recuento de nuestras vidas, sino porque son la cronografía sin tiempo de nuestras innumerables derrotas. En suma, nos emocionan [...]; el único diálogo que podemos establecer con lo que persistimos en llamar poesía es aquel que se establece, precisamente, a partir de la emoción y la inferencia. (Zurita, 2019, párr. 3).



Derrota, emoción e inferencia son nombres que adopta la experiencia, y lo cierto es que esos términos son claves de lectura que bien pueden sostener la lectura que aquí se propone de *Nefando*.

Ojeda, en la novela analizada, también explora el límite. Esta obra justamente está fincada en experiencias límite como el momento de poner en palabras escritas aquello que asalta la mente y el cuerpo en el momento de la redacción (me refiero concretamente a Kiki)³; asimismo, indaga en el dolor que sufre Ceci al recordar su pasado —lo cual se hace manifiesto en los dibujos que, en la diégesis ella lleva a cabo al *buscar* exponer su dolor—. Las siguientes páginas pretenden dar cuenta de un análisis de esa búsqueda manifiesta en diversos momentos de la novela.

Nefando o la escritura de la incomodidad

Recordemos que la búsqueda narrativa de Ojeda, según ella misma, tiene intencionalidades líricas. En ese tenor hay una idea de Javier Sologuren (1921-2004) que puede ser provechosa para el análisis de *Nefando* en particular. Cuando el escritor peruano fue cuestionado sobre los procedimientos creativos de sus poemas, respondió:

[...] se me presenta la prefiguración del poema *como un malestar*. Yo ya sé, después de tantos años, captarlo. Sé que si me no me pongo ante un papel voy a seguir sintiendo ese malestar. [...] Esta es la difícil labor de ir seleccionando palabras. La tan mentada búsqueda de la palabra. (Tumi, 1989, p. 56; el énfasis es mío).

³ Es curioso que la narrativa latinoamericana muy reciente esté volviendo al tema de la imposibilidad discursiva en los últimos años: en otro lugar analicé cómo Luis Felipe Fabre, en su novela *Declaración de las canciones oscuras* (Sexto Piso, 2019), representa a Juan de Yepes Álvarez como un escritor que “sospechó del lenguaje” y que se enfrentó justamente a esa experiencia de poner en palabras redactadas sentimientos e ideas que el propio poeta español afirmó imposibles de manifestar. Para ello, revisé la documentación que sostiene la novela de Fabre sobre las lirás de la *Noche oscura del alma* que el poeta y ensayista mexicano usó para escribir los pasajes de prosa poética y de corte ficcional que soportan su novela: segmentos en los cuales el narrador o los personajes acusan la imposibilidad expresiva, como ocurrió a San Juan. Con base en las constantes de la imposibilidad, de lo inefable y del silencio como guías analíticas, en ese estudio se analizan varios pasajes de la novela y, en el segmento final, se llega a la conclusión de que la “sospecha del lenguaje” —que Fabre recupera y resignifica desde De la Cruz— es un síntoma de cómo la literatura puede presentar resistencia a la mentira y al terror de nuestros contextos, aunque Fabre esté, en esta obra, trabajando sobre un hecho histórico lejano tanto en lo temporal como en lo geográfico.



Búsqueda y malestar se afirman como herramientas literarias.

¿No está la misma idea en el siguiente fragmento de la novela cuando la personaje, becaria FONCA, escribe en su habitación?:

Cuando escribía le gustaba pensarse rodeada de murallas, que no era lo mismo que pensarse rodeada de paredes —esa era la palabra inapropiada, la impertinente a la imaginación—. Pocas cosas eran tan importantes como encontrar la palabra correcta; no, no existen ese tipo de palabras, sólo las expresivas, recordó comiéndose las uñas. Reformulación: Pocas cosas eran tan importantes como encontrar una palabra expresiva. (Ojeda, 2016, p. 7).

En el pasaje, una muralla se diferencia de una pared; la primera rodea y protege un territorio generalmente del asedio o de un ataque, mientras que la segunda únicamente supone un límite espacial. Con sutileza, Kiki se presenta como alguien perturbada, en pos de refugio en la escritura, y este quehacer, gracias al uso de la frase *entre guiones*, se expone como un arte de la elección cuidadosa y reflexiva: los guiones entonces son obvios indicios de la poética que le interesa explorar a Ojeda por medio de su personaje escritora; dividen, pero también protegen una postura ante el arte literario donde la incomodidad provoca el discurso. Así, lo baladí que supone estar entre guiones se declara sustancial: protección ante lo desagradable.

Asimismo, la “reformulación” expone un trabajo de enmienda, una corrección del rumbo discursivo ante algo que de primeras no sale bien para, posteriormente, encontrar (nótese la carga semántica del verbo) la palabra ya no “correcta”, sino “expresiva”. Como se dijo antes, *no es el sentido el telos* de la escritura, sino la *experiencia*: un sentimiento provocado, imitado, que la palabra refleje y provoque un sentimiento de incomodidad, de descolocación del cual la escritura se hace síntoma. Tal idea se desarrolla líneas adelante en la novela:

La página en blanco de la pantalla, aunque virtual e imaginaria, era tan tangible y demoledora como cualquier otra. *No existe, en realidad, la página en blanco, pensó.* [...] ¿Qué tan difícil podía ser escribir una novela? Reformulación: ¿Qué tan difícil podía ser



escribir sobre la sexualidad de tres niños? *Una novela sobre la crueldad, una novela destinada a perturbar*. [...] Perturbar era tirar una piedra en un estanque liso. (Ojeda, 2016, p. 8).

La página nítida, incluso en el ordenador, se figura material, pero sobre todo asoladora: “demoledora”. La incomodidad sigue operando como fondo semántico de la escena. Nuevamente, Ojeda construye el pasaje con base en la dificultad de la escritura que tiene como símbolos a la tradicional página en blanco, pero también al proceso de reformulación, a la *performance* de la corrección del texto que suele ocurrir en las tecnologías de escritura como *Word* y sus variantes. Así, lo blanco va dando paso al proyecto concreto de la perturbación, que se representa con un símil: “tirar una piedra en un estanque liso”, es decir, según la escena, un solo acto discursivo debería bastar para conmocionar de múltiples maneras la lectura... ¿Se sostiene esto en la novela o sólo se trata del proyecto escritural (intradiegético) de Kiki Ortega?

Como posible respuesta, Kiki se contesta en su pensamiento que “con metáforas, quizás, podría salvarse de las construcciones ajenas”, pues “lo único que quería era decirse” a sí misma (Ojeda, 2016, pp. 10-11). Se introduce con esas afirmaciones del yo escritural de la personaje un *gesto lírico* por demás eficaz para representar *el trance*, *el tránsito* y el símil; figuras retóricas que siempre operan en la narrativa cuando los personajes no pueden poner en palabras sus sentimientos o sensaciones y buscan llevar su discurso al límite: Kiki recuerda un día que visitó el circo y vio cómo un acróbata sufrió una fractura expuesta; la indiferencia de los espectadores, la entrada de dos elefantes para ocasionar la distracción y el olvido:

Supo, mirando hacia el público, que ella era la única que no podía olvidar al acróbata. *La habitación: una página en blanco*. Supo que era la única que no dejaría que los elefantes la distrajeran del hombre caído. *La habitación: una lengua torcida*. *The show must go on* era, en realidad, un lema de vida espantoso. *La habitación: un escenario*. (Ojeda, 2016, p. 11).



La autora trabaja con la puntuación para lograr *la experiencia de la lírica* referida en el apartado anterior de este artículo: el uso del punto y seguido formula frases cortas que se interconectan con gestos anafóricos: la tercera persona del singular del pretérito de indicativo del verbo saber de la primera conjugación se repite para representar la experiencia de Kiki ante el accidente circense. Así, ver al hombre caído implica para ella autoconocimiento: “ella era la única” que se estacionaría con esa terrible imagen. A ello se suma el trabajo con los dos puntos en la voz en cursivas, misma que representa un nivel más profundo en cuanto a la experiencia de Kiki al momento de escribir y recordar al acróbata lesionado, ya que Ojeda construye símiles con suma eficacia gracias a ese signo de puntuación. Gracias a ese tránsito/trance representado por los dos puntos, el espacio de escritura se convierte en el lugar de la incomodidad al enfrentar lo inefable de la escena recordada (la página blanca y la dificultad de abrir el momento de la expresión; la lengua torcida que no permite el habla libre, únicamente un balbuceo⁴). La habitación —ese espacio donde Kiki escribe— se afirma, desde el recuerdo del circo, como el escenario donde, con desagrado, la tarea “debe continuar”, pese a todo (un mal acaso necesario del becario). La experiencia escritural que busca representar Ojeda, en diálogo con la de Sologuren, es efectivamente de incomodidad. Segundo apunte poético ojadiano: la escritura es un acto de incomodidad. Escribir, en su acepción primigenia, implicaba “raspar”, “escarbar” en una tablilla⁵. Acarrea una acción dificultosa y, simbólicamente, Kiki raspa y escarba en su interior, en sus memorias...

⁴ En un libro poco conocido de Julio Cortázar, como ocurre en *Nefando*, el balbuceo se vuelve indicio y síntoma de sentimientos y conocimientos no expresables por el lenguaje articulado y fluido. Es en el balbuceo, propone Cortázar, donde está la expresión de aquello fuera del conocimiento científico: “Pero no hablamos de buscar, señorita Callamand, no se trata de satisfacciones mentales [...]. Aquí se pregunta por el hombre aunque se hable de anguilas y de estrellas; algo que viene de la música, del combate amoroso y de los ritmos estacionales, algo que la analogía tantea en la esponja, en el pulmón y el sístole, *balbucea sin vocabulario tabulable una dirección hacia otro entendimiento*” (Cortázar, 2016, pp. 52-53; el énfasis es mío). En una correspondencia por demás particular, el balbuceo que se refiere en *Nefando* antes que ser una mera imposibilidad expresiva, acusa una materia cognitiva alterna, como propone el escritor argentino en su libro.

⁵ Según Vilém Flusser, escribir en su acepción antigua implicaba una acción corporal y de trabajo arduo, incómodo: “Escribir no significa aplicar un material sobre una superficie, sino raspar, arañar una superficie, y así lo indica el verbo griego *graphein*. [...] Se trataba, por tanto, de hacer unas incisiones, de penetrar la superficie; y de eso es de lo que se trata todavía. Escribir continúa significando hacer in-scripciones. No se trata, por tanto, de un gesto constructivo, sino



Se hace entonces por demás significativo el proyecto, a todas veces metarreferencial si se pone en diálogo con Ceci y sus dibujos, de Nella, la personaje de Kiki cuando escenas adelante dice: “Algún día diré tan bien mi infancia que llenaré la página en blanco y reptaré hacia mis otras edades (Ojeda, 2016, p. 141).

Por consiguiente, Kiki será coherente con esa idea cuando leemos otra parte de su novela:

Lo que ella quiere es que ellos vean lo que ella ve cuando la piel se le eriza y la mente se le escinde.

Lo que ella ve es



(Ojeda, 2016, p. 183.)

El narrador en tercera persona de la novela escrita por Kiki describe la urgencia de Nella por transmitir un sentimiento de deseo carnal, un trance similar al del éxtasis sexual (por eso, en franco diálogo con George Bataille se habla de lo agónico)⁶: piel y mente se involucran en esa descripción porque cuerpo e idea se hallan vinculados en el pasaje al tratarse de la expresión escrita del placer erótico. Acaso por eso lo que se dice que Nella ve —y se figura— es nuevamente el umbral, los dos puntos. Ojeda recurre a lo gráfico-escritural porque ha venido desarrollando una suerte de poética sobre ese signo: es un *leitmotiv* del límite de la expresión no sólo escrita sino vital para las claves del universo intradieético y nosotros, lectores, ya lo reconocemos como una señal del trance, de lo

de un gesto irruptor y penetrante” (Flusser, 1994, p. 31). El concepto de escritura como un acto profundo propuesto por Flusser es análogo al que se aprecia a lo largo de esta investigación en la novela de Ojeda.

⁶ En ese tenor, convienen las ideas del polémico y problemático filósofo: “Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas”. En el erotismo, la “forma constituida” de la vida social se ve trastocada y cuestionada. Aquella “no está condenada, por más que diga Sade, a desaparecer; sólo es cuestionada. Debe ser perturbada, alterada al máximo” (Bataille, 2008, p. 23). Así, según esas líneas, el erotismo puede expresarse más fielmente, en el delirio, como veremos adelante, y en lo gráfico, como hace Mario Vargas Llosa en *Elogio de la madrastra* (1988). Una diferencia sustancial con esa relación texto pictórico-erotismo, es que los grafismos, a Ojeda, no le sirven para la manifestación de lo erótico, sino para la expresión de lo doloroso de su personaje Cecilia.



inexpresable (en este caso concreto sería del clímax sexual) y de los límites que tiene la escritura. Para señalar ese tope discursivo, la autora de *Nefando* recurre a lo gráfico.

Además, el uso de los dos puntos tiene un desarrollo especulativo en la propia diégesis. En voz de Iván Herrera leemos:

Yo estaba allí, sentado en la cama al lado de Cecilia, y ella, que hasta ese momento no había dicho ni pío, que no se había movido ni mirado a nadie, me puso la mano como una medusa sobre el brazo y me miró a los ojos, de repente despejada y laxa, y yo me asusté, obviamente, pero entonces me dijo con la voz fragilita: “dos puntos”, y yo le grité a Kiki, que se había ido al baño, para que viniera, pero no vino y ni siquiera sé si me escuchó. La neta, yo pensé que Cecilia estaba delirando hasta que me dijo: “los dos puntos sirven para llamar la atención sobre lo que va a venir”, y como eso tuvo mucho más sentido que lo anterior yo empecé a prestarle atención a lo que decía. [...] Recuerdo que me dijo: “como si tuviéramos dos puntos al frente. ¿Ves mi paisaje?”. (Ojeda, 2016, p. 173; el énfasis es mío)

El cierre de la cita se vincula directamente con el grafismo de la página 194. La pregunta parece obtener respuesta en la sección “Exhibición de mis ruinas”, una suerte de apéndice gráfico constituido por “textos nunca escritos” de María Cecilia Terán cuando tenía 14 años y con cómo describe Irene, hermana de Ceci, el “problema” de su hermana:

El problema era que, por mucho que lo intentara, la hija no podía formular ni articular la bruma que se arremolinaba en una esquina de su relación con el padre. Había algo contaminante, algo que no era tangible ni visible, algo que percibía pero que no sabía decir. (Ojeda, 2016, p. 74).

La incomodidad y lo problemático continúan siendo las claves semánticas; contar, narrar la infancia (los 14 años y el terrible abuso del padre) se intenta traducir: “La infancia tenía una voz baja y un vocabulario impreciso. [...] A la hija le molestaba ser un submarino sin periscopio” (Ojeda, 2016, p. 76). Es curioso: la forma del periscopio va cobrando relevancia en fusión con la repetición textual. El ejercicio anafórico que ya se analizó en el trabajo escritural de Kiki tiene aquí un eco en la forma del



grafismo de Ceci, porque el supuesto dibujo de la adolescente es una L invertida, una suerte de periscopio trazado con letras que justamente lo que hacen es *repetir* el título del dibujo: “Describe tu desgarramiento” (Figura 1). Así, si el título refiere a una tarea, el trazo sólo duplica la frase.

Figura 1

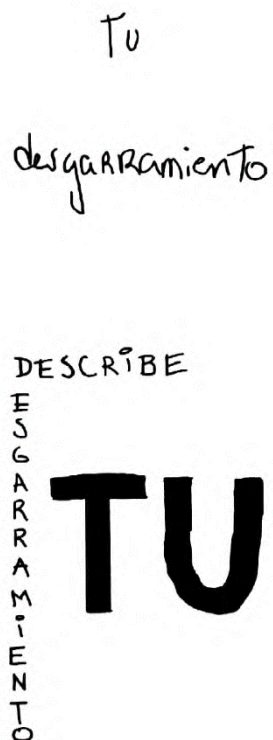


Ilustración de Nefando (2016, p 190).

Así, no hay sentido, sólo la repetición: una vuelta sobre el desgarramiento, pero no una explicación; un regreso al intento, mas no una exploración⁷. El periscopio no funciona: sólo está ella,

⁷Por si no es suficiente este ejemplo de cómo la repetición es una clave que estructura la novela, hay que tomar en cuenta que el supuesto videojuego desarrollado por Cuco y los Terán opera por medio de la repetición. Es más, podría decirse que es la repetición, el bucle: “Todo lo que hacías en *Nefando* era mirar y esperar sin saber muy bien a qué. Podría decirse que era un juego para voyeuristas porque ibas checando y dándole clic a cosas y a través de eso te enterabas, a veces sí, a veces no, de lo que pasaba, que al final era siempre nada, o al menos así fue al principio. La nada ocurría todo el tiempo, repetida en *loop*, porque *Nefando* no estaba hecho para complacer a nadie a excepción de sus creadores” (p. 97). La nada y la repetición son claves intradieгéticas también de la experiencia buscada por los artistas



por eso se marca con negro y letras inmensas ese “tú”, porque el desgarramiento es lo que define a Ceci, entera, completa. Es cierto: hay una escena en la que el padre sumerge a la niña y ésta tiene una experiencia de vértigo; el símil “submarino sin periscopio” convoca esa espantosa vivencia, pero también funciona para expresar la no-visión del exterior que Ceci sufre: su dolor y su ruina.

Con base en lo anterior, el dibujo que ahora interesa se titula justamente “Mi paisaje”, y es seguido de los dos puntos en vertical (Ojeda, 2016, p. 194; Figura 2).

Figura 2

mi paisaje
•
•

Ilustración de Nefando (2016, p 194).

Tenemos así una ilustración de lo que se ha manifestado veintiún páginas antes. La hermana Terán completa y profundiza, muchísimas páginas adelante en la novela, lo que se expone en el discurso interior de Kiki sobre los dos puntos como signo y síntoma de la atención, del trance y del tránsito: dos términos que refieren a experiencias concretas provocadas por la vivencia estética que obliga a “prestar atención” —en la página 173, Iván mismo acusa ese impacto—.

que protagonizan la novela. Así, la novela se afirma como un sistema cerrado sobre sí mismo; coherente, basado en la repetición como principio estético (es decir, buscado por la emisora para provocarlo en sus receptores).



Por eso, Ceci, al decir “como si...”, locución que convoca al símil en el registro narrativo, refiere a un simulacro. Es la práctica escritural que sobreviene a la vida de los personajes. Los dos puntos se afirman, así, como un umbral “vital” antes que un simple signo escritural. Así, la escritura se hace práctica y lo gráfico se ratifica en lo empírico. El símil (“como si...”) y el signo de puntuación (:) trascienden en el mundo construido en *Nefando*.

En síntesis, en los pasajes citados hasta aquí y como busca Ojeda según la entrevista citada, se elimina la distinción entre narrativa y lírica. El ejercicio literario es otro: se trabaja con la dimensión gráfica del párrafo para configurar las experiencias de Kiki ante su escritura. La función de la puntuación —especialmente del punto y seguido y el característico uso de los dos puntos para construir símiles—, aunado al uso de las cursivas manifiesta con eficiencia la vinculación entre un espacio (la habitación) y el recuerdo (el accidente circense); entre la experiencia de la escritura y lo que la personaje quiere relatar en el discurso metanarrativo de la novela sobre Nella, Diego y Eduardo.

No se debe obviar cómo la autora de *Las voladoras* (2020) hace de la reformulación, de la *recuperatio* y de la repetición dos recursos discursivos muy provechosos: se convierten en formas de hacer énfasis en una experiencia y denotan el solipsismo que sobreviene cuando se enfrenta la incomodidad intelectual de la escritura que no fluye. Tales recursos técnicos (reformulación y repetición) dotan también a los párrafos citados de ritmo fónico y semántico. En conjunto, esos sofisticados métodos en la diégesis usan lo gráfico en pro de la descripción de una experiencia escritural dada: la de Kiki, esa incómoda escritora siempre en tensión con la letra y con el arte narrativo, pero también la de Ceci: un personaje complejo que no se configura como una personaje victimizada y que más bien explora los propios límites de la expresión y de las terribles experiencias a las que fue sometida en su niñez, de ahí que Iván concluya:

En todo caso ese es el fin de mi anécdota con Cecilia Terán y el inicio de la pregunta: ¿qué quiso decir con “dos puntos”, “no son yo” y “¿ves mi paisaje?”? La respuesta podría ser: nada. Pero también podría haber algo allí. De hecho, yo creo que hay algo. Porque los Terán, por lo que les pasó de chamacos, intentaban decir cosas. (Ojeda, 2016, p. 175).



Los dos puntos se convierten en pregunta, ¿no es lo que Kiki afirma al inicio de la novela? Los dos puntos ya no sólo son un límite y un umbral, se han transmutado en el discurrir de la novela en una búsqueda: el intento por “decir cosas”. Se conforma así un ejercicio especular entre Ceci y Kiki a partir de su relación —tensa hasta el límite— con la palabra.

Queda más o menos claro, así, que en *Nefando* no hay —no se pretende— distinción entre lírica y narrativa; entre grafismo y escrito. Todo lo contrario: un único discurso literario intenta captar y exponer la incomodidad y la descolocación de dos de sus personajes principales. La división entre lo gráfico y lo escrito es arbitraria y ociosa dado que “todos los medios son medios mixtos” porque “combinan distintos códigos”, como visualización y atención, como convenciones discursivas, canales, modos sensoriales o sentidos, etcétera (Mitchell, 2000, p. 237).

El dolor: la forma suprema de la incomodidad

Desde la incomodidad como designio analítico, este estudio puede prosperar hacia una esfera semántica mayor: esa incomodidad que Kiki y Ceci buscan poner en palabras tiene un punto generativo y neurálgico: el dolor. En el mundo configurado por la novela, este padecimiento se define y se va especificando como una ausencia de palabras: depende de su opuesto, en este caso, de la descripción clara; el dolor será lo que no está, lo que falta, lo que no se pormenoriza y sólo se señala. Pero siempre está referido. No pocos momentos narrativos de *Nefando* se componen de reflexiones sobre éste, y si tienen algo en común todos los entrevistados en la novela, es que “se duelen” (salvo quizá Cuco, que hace las veces del observador distante, acaso por momentos solidario); quizá por eso Ojeda toma la decisión estética de *señalarlo gráficamente*⁸.

⁸En este tenor, Marcos Carretero (2018) explica con mucho tino que “La propia evolución plástica llevó a los artistas a romper con lo discursivo; es así como en la Modernidad se observa una búsqueda por deshacer el equivalente o le vínculo lingüístico: «Van Gogh afirmaba que el pintor pinta, no lo que ve, sino lo que siente [como hace Ceci en sus grafismos]. Lo visto puede ponerse en palabras; lo sentido puede presentarse a algún nivel anterior o exterior al lenguaje»” (Marcos, p. 21). Es evidente que Ojeda tiene muy en cuenta tal potencia artística de lo gráfico y que la recupera para que su personaje ponga en trazo lo que no puede poner en palabras.



En ese sistema semántico sobre el dolor, lo inefable y sus manifestaciones gráficas y escritas cobra alta relevancia el siguiente pasaje:

La diferencia entre Kiki y tú estaba en que ella quería escribir(se) para entender(se) y en cambio tú necesitabas desa(r)marte para alcanzar el conocimiento de ti mismo. Sabías que la escritura no podría hablarte de tu carne. Sólo el dolor era capaz de construir un discurso del cuerpo-no-tuyo, pero el dolor era intransferible e inexpresable para el lenguaje. (Ojeda, 2016, p. 31).

La técnica de Mónica Ojeda, al momento de hablar de Kiki, es la de construir anfibologías por medio de los paréntesis. Éstos convierten en verbos reflexivos que, como se sabe, acusan el interior del personaje, un espacio que se ha venido construyendo con éxito artificioso en la primera parte de la novela. Iván, sabemos por los pasajes en los que se representa su vida interior, está escindido, casi disociado de su cuerpo; no es casualidad que el verbo usado para referirse a él sea desarmarse y des-amar (dejar de amarse). Ya no se usa el paréntesis para el juego con el reflexivo, sino para el juego con armarse y amarse, ambos reflexivos en sinonimia con la unión y la paz interior. Ojeda ha dividido al personaje en los verbos reflexivos con los cuales le da definición: ése es otro ejercicio más en tono con la lírica que con la narrativa. Así, Iván es un ser seccionado, por eso ese “cuerpo-no-tuyo” (ahora es el guion el recurso gráfico en que Ojeda basa su ejercicio literario); por eso el uso de la segunda persona y no de la primera para presentar la interioridad problemática de este personaje en particular: él es dos.

Más: Iván reconoce que su autoconocimiento, a diferencia de Kiki, no está en el ejercicio de las letras, sino en el dolor. Muy en sintonía con los místicos cristianos, el personaje propone que el entendimiento de sí radica en el verbo del dolor, un “inexpresable” e “intransferible” sentimiento desgarrador que no es accesible para el lenguaje. Quizá por eso concluye rotundamente: “¿Cómo iban ellos a saberte si ni siquiera podían pronunciarte?” (Ojeda, 2016, p. 32).

Otra vez el cuestionamiento alcanza una fuerza estética relevante: la pregunta retórica sirve para manifestar la imposibilidad comunicativa implícita en el dolor: ni el mejor médico ni el amigo



más empático sufre el dolor con nosotros. Aquí, en concreto, Ojeda expone que éste es un asunto de expresión: al no haber palabras, no hay medio de conocimiento. Es una propuesta muy a tono con el Ludwig Wittgenstein del *Tractatus Logico-Philosophicus* (Wittgenstein, 1973, pp. 199-203).

Al respecto, dice José Ángel Valente que

[...] todo ha de enseñarnos a callar o a significar con lo que se dice o se calla. Tal es la razón del decir de lo indecible en que lo poético se funda. Pues no todo decir, sabido es, encuentra en lo indecible fundamento. (Valente, 2004, pp. 55-56).

Cierto: el dolor casi siempre es inasible por el discurso, de ahí que se requieran sofisticados artificios líricos como los usados por Mónica Ojeda ya no para transmitirlo (tarea casi siempre imposible), sino para manifestarlo⁹.

En su entrevista, Kiki recuerda su experiencia en las visitas a las iglesias católicas. Impedida para hablar, se ve a sí misma rodeada de “rostros sufrientes que [le] daban pánico”, “caras con los ojos torcidos, las mismas muecas que nos obligaron a identificar con lo sagrado”. Su abuela le dice que esos rostros la aman, así que la niña debe corresponder. En la conversación, Kiki concluye que

[...] lo que en realidad me estaba diciendo, sin saberlo, era que yo debía amar el dolor que se representaba en esas imágenes y sentirlo en carne propia para purificarme. Güey, basta con entrar a una iglesia para entender lo que te estoy diciendo. Todas las personas que la visitan van allí a sufrir, al menos durante algunos minutos, porque eso les produce un placer espiritual. (Ojeda, 2016, p. 34).

Amar y sentir el dolor en pro de la purificación, pero con sutileza Ojeda hace un apunte: es necesario *estar ahí*. Los pasajes citados pretenden la mimesis de la experiencia que esos lugares

⁹ Curiosamente, en los terrenos del dolor crónico de la artritis y del diario como modalidad discursiva, María Luisa Puga (2003) recurrió también a la segunda persona, pero con técnicas muy distintas, pues usó la prosopopeya para convertir al Dolor en destinatario de sus intentos por comprender lo que ocurría con su cuerpo y su mente en el proceso degenerativo de su enfermedad. Así, lo convirtió en personaje de su extraordinario *Diario del dolor* (Alfaguara, 2003) y el libro completo es un diálogo con este curioso ente. Sin duda, ese procedimiento literario de Puga es otro síntoma de cómo lo literario enfrenta lo indecible del dolor corporal.



ambivalentes entre el dolor y el placer provocan según la personaje. Por eso “basta con entrar a una iglesia para entender”.

Lo anterior cobra aún más relevancia adelante, cuando nuevamente la pregunta es clave para sostener la sugerencia: los ojos de los visitantes asiduos a las iglesias “identifican la belleza con la sangre y las expresiones de mártires cristianos. El amor y el dolor son, para ellos, dos conceptos intercambiables. ¿Has ido a Sevilla?” (Ojeda, 2016, p. 34). Estar en el lugar, conocer, ver, experimentar se hace parte de la charla de Kiki con el personaje anónimo que la entrevista. De ahí la pregunta, que se convierte en indicio y síntoma de esa urgencia de comunicación de la experiencia con la obra religiosa.

Dado que su interlocutor no conoce la iglesia referida, Kiki la describe, y a continuación Ojeda compone una écfrasis de la Señora de la Esperanza Macarena (p. 34) que, efectivamente, parece llorar no únicamente de un dolor físico¹⁰: “Vale la pena verle la cara: tiene lágrimas brillantes cayéndole por las mejillas y sus cejas parecen dos alas a punto de despegar. [...] Sus ojos bordean la línea que separa la tristeza del espanto” (Ojeda, 2016, p. 34). La escultura, según la diégesis, llora, mas gracias al símil con las alas de un ave se sugiere un llanto lejano al melancólico y que está más cerca del placer o del éxtasis religioso: una elevación llorosa. Con no poca sutileza, Ojeda expone una paradoja a todas luces provocadora para el intelecto lector: ¿hemos leído alguna vez, fidedignamente, una experiencia dolorosa? ¿Conocemos en verdad el éxtasis amoroso en la lectura?

Esta idea ya ha sido problematizada por autores como Georges Bataille, Salvador Elizondo, Clarice Lispector e Inés Arredondo, pero aquí adquiere una dimensión visual particular: “vale la

¹⁰ Al respecto, analizo con base en una visión “interdiscursiva” de la écfrasis. Es decir, doy por sentado que, como propone Mitchell, hay particularidades entre las artes y que justamente la écfrasis vendría a exponerlas, pero también a vincularlas. Asimismo, tal recurso supone no una representación del objeto descrito (en este caso la escultura de la Macarena), sino una *interpretación* o una *explicación* de éste por parte de Ojeda (en las claves de la configuración de su personaje). Por lo tanto, mi perspectiva sobre la écfrasis, aquí, es más bien semiótica: “Las imágenes no son signos naturales, sino que se trata de entramados de signos correferenciales y sistemáticos. En este sentido, si tanto la imagen como el texto literario son diferentes en modo de codificación y no en esencia, entonces es posible entender la écfrasis como una relación de tipo intertextual —o interdiscursiva, como la denominó Segre (2014). Así, no es tan relevante la naturaleza perceptiva del objeto, sino la manera en la que es codificado dentro del texto que lo refiere” (Cruz, 2021, p. 140).



pena verle la cara”, dice Kiki. Las cejas se vuelven mínimos indicios de una lectura múltiple, compleja, donde el dolor extremo es, como sugiere el Elizondo de *Farabeuf*, por un momento específico, la fuerza arrebatadora del éxtasis: hay una experiencia que no es comunicable, que no se puede ponderar ni poner en palabras y hay que *estar ahí* o recurrir a medios gráficos para más o menos sugerirla; quizá por ello Elizondo impaginó la fotografía del supliciado en su novela de 1958: era acaso la única forma de forzar al lenguaje para decir al mismo tiempo el placer y el dolor que él adivinaba en la tortura de los mil y un cortes.

Lectora también de Bataille, Ojeda sugiere desde sus propias claves lo mismo: el placer extremo se parece al dolor extremo, pero la ecuatoriana lo sugiere con base en el recurso de la écfrasis y de la pregunta por la presencia ante la obra. La pregunta casual “¿Has ido a Sevilla?”, aunada al juicio “vale la pena verla”, configuran una exigencia del “*estar ahí*” que sirve para desarrollar una discusión sobre el límite del lenguaje, sobre cómo el cuerpo y los sentidos tienen experiencias que no necesariamente el lenguaje, en su aparente infinita potencia alcanza a transmitir.

“Mi intención era decir que el dolor es intransferible e incomunicable”, dice Kiki en otro momento de la novela, “sí, pero su experiencia no: que existe un léxico para describirlo y que ese léxico influye en cómo lo vivimos y lo asumimos. Me da hueva explicarlo bien... (Ojeda, 2016, p. 80).

Nuevamente los signos de puntuación hacen las veces del límite, pero esta vez no son del no poder decir, sino del no querer decir. Como sea, Ojeda otra vez demarca el discurso de Kiki en dos sentidos: 1) el lenguaje como máscara y 2) la experiencia incomunicable: “Hablo de una mujer que necesita entender sin proposiciones porque sabe que el dolor no tiene lenguaje. No sé si estoy siendo clara: la descripción del dolor nunca es la descripción del dolor, eso es lo que quiero decir” (Ojeda, 2016, p. 81).

Aquí la gramática se usa para negar las posibilidades del lenguaje en materia del dolor: como muchas veces con la lírica (no se debe ser categórico en estas cuestiones), la gramática se lleva a



puntos mínimos donde justamente las proposiciones se alejan de la coordinación o la subordinación; por eso en el ejemplo que la propia Kiki pone del ensayo sobre su fractura, termina escribiendo con “metáforas imprecisas”:

Yo era la única chamaca en mi clase que se había roto algo y por eso nadie sabía cuánto me había dolido ni cuánto me había costado no gritar. La cosa es que me encontré vacía de palabras. No podía decirlo. Jamás en toda mi chingada vida me había sentido tan frustrada. A mi mente sólo venían metáforas imprecisas: explosión, desgarramiento, ardor, y cada una de ellas correspondía a una realidad ajena a la de mi experiencia. (Ojeda, 2016, p. 81)

Como en la escena del circo, otra vez Kiki es única en su vivencia. Al ser cortada nuevamente del colectivo, ella quiere volver a escribir. Y otra vez también sobrevienen la incomodidad y la frustración, pues ni las metáforas, herramientas expresivo-cognitivas por excelencia, le ayudan a exponer su dolor.

La imprecisión y el fracaso del lenguaje se hacen norma, así que nos movemos en terrenos abstractos, pero la propuesta es clara: el lenguaje es útil, por supuesto, en todos los asuntos de la vida cotidiana; sin embargo, en cuanto al dolor hay que ir con un poco más de tiento, pues siempre existe la posibilidad de la falencia y del fiasco. Y ese tiento se volvería, para la personaje imaginada por Kiki, una búsqueda frenética: primero la mujer “se infligiría torturas de todo tipo en soledad”, luego “saldría al mundo a buscar” la violencia que ejercen los otros: violación, venta, secuestro y mutilación serían los ejemplos que Kiki usaría en su novela.

La personaje creada por Kiki —nótese el paralelismo con Iván— “iría perdiendo partes de sí misma, *desarmándose*”, por lo cual “su lenguaje se desharía hasta el punto de perder el habla y la escritura”. Muda en su desapego en y por el lenguaje, esa mujer metaficticia únicamente podría expresarse de una forma: “Sólo le quedarían los grafismos” (Ojeda, 2016, p. 82). Así, Mónica Ojeda ha configurado un minucioso mapa. Ha dejado marcas mínimas a lo largo de su novela para que sus personajes se encuentren, para que sus lectores rastreemos cómo la reflexión sobre lo inefable del



dolor les une; cómo reconocen al lenguaje como herramienta fallida y cómo la sugerencia es que lo escrito se apoye en lo gráfico.

“Despeñar los significados”

No todo en *Nefando* es incomodidad e imposibilidad. La materia de la cual se compone esta obra literaria puede que sea en buena parte lo problemático, pero es innegable su énfasis en la técnica y en la intensidad del esfuerzo artístico (y receptor). Gracias a esos dos aspectos provocados y contenidos en la novela sus lectores nos sentimos obligados a experimentar profundamente las atrocidades narradas y los pasajes descritos en sus páginas.

Eso es ya un dique contra la inmundicia apatía. En este tenor, con respecto a la técnica, llama la atención cuando Emilio Terán se refiere a su hermana y los grafismos que ésta produce para explicar (explicarse) su estado de marasmo y de dolor perpetuo en relación con lo inefable:

Cecilia dibuja lo que no puede decirse. Dibuja su boca sellada siempre por lenguas que no saben corcovarse. Las cabalga por la noche. Las cabalga por el día. Sé lo que piensa porque es mi hermana y es mi espejo. Sé que en sus ojos las letras son figuras vacías como cráteres orondos. Irene y yo despejamos la bruma nombrando todo lo que vive. Cecilia desnuda las conjugaciones de los verbos que creamos y los cabalga. Tus palabras son sólo sombras en el bosque, me dice mientras su boca escupe geometrías de desiertos y de volcanes sobre mi sien. Yo intento que las palabras tengan un sentido otro que nos diga. Intento hacer mi propia dicción del mundo. Cecilia, en cambio, despeña los significados. Su silencio es la carne de mi miedo. (Ojeda, 2016, p. 131)

El inicio de la cita declara la imposibilidad: habla de aquello indecible, de bocas selladas y de lenguas rígidas (¿será la página inflexible, recia en su blancura?). En su dolor, los hermanos se encuentran, de ahí el símil especular. Sin embargo, hay un tope, un límite: difícil, si no imposible hacer una exégesis del sentido de las últimas frases del pasaje. Me interesa, más bien, observar el gesto literario de Ojeda de trasladarse del registro meramente narrativo al lírico: obsérvese cómo en el pasaje se va *oscureciendo la forma* (sigo aquí la propuesta de Víktor Shklovski, que siempre tendrá



vigencia en cuanto los vínculos entre poesía y prosa; 1978, p. 60) y las frases se van apoyando cada vez más en metáforas y símiles. Ocurre que la intención de comprender lo que hace Cecilia está también fuera del lenguaje.

Mas el gesto de viajar de lo prosaico a lo figurativo —tanto de Ceci como de Emilio— es en extremo elocuente. Como se dijo, la hermana recurre al grafismo porque plasma ahí “lo que no puede decirse”. Además, en el pasaje citado, gracias a la forma anafórica, Ojeda va recuperando los verbos, mismos que en el pasaje van creando la impresión de una vuelta sobre la vuelta, de un acto cotidiano y repetitivo casi hasta lo enfermizo.

Se representa así la búsqueda de la joven por entender, expresar, desahogar su dolor. Una y otra vez, siempre, una y otra vez también, observada por su hermano que sufre y teme esa circularidad activa de Ceci: “Yo intento que las palabras tengan un sentido otro que nos diga”, dice el hermano, porque pretende formular un discernimiento y encontrar la palabra adecuada para expresarlo: “Intento hacer mi propia dicción del mundo, dice, pero su hermana, “en cambio, despeña los significados”. La poderosa imagen acusa un acto de violencia sobre los significados.

Más: cuando se habla del videojuego *Nefando* y de la experiencia que se buscaba con él, Cuco, el desarrollador, dice que: “En él podías pensarte de corma distinta. Los Terán lo diseñaron para que el recorrido de quien lo jugara fuera un poema”. Y después de ser increpado por el entrevistador anónimo agrega: “Los poemas no son agradables, al menos no los que son buenos. La poesía que verdaderamente vale la pena es la que te deja caer. Imposible no salir quebrado de eso” (Ojeda, 2016, p. 136). En este sentido, cabe establecer un paralelismo de *Nefando* con la lectura que hace Luis Felipe Fabre de *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño: “Los detectives salvajes es el contorno vacío del poema que no pudieron escribir sus personajes. [...] La poesía está en otra parte” (Fabre, 2005, p. 80).

Y agrega el poeta ensayista algo que podría también postularse para la novela aquí analizada: que el acierto poético “consiste justamente en no escribir un poema sino en darle forma a su imposibilidad. [...] En vez de escribir el poema, lo cuenta” (Fabre, 2005, p. 80). ¿No es eso la novela entera: un despeñamiento artificioso del significado? ¿Acaso los pasajes citados no son la



manifestación de un intento por arrojar al significado desde las palabras mismas? Si Wittgenstein propuso ir más allá de las palabras a través de las palabras, puede proponerse que Ojeda va *más debajo* de las palabras *a través* de ellas: efectivamente —con toda la anfibología del adverbio— despeña palabras como escritura, dolor, página, experiencia.

“Su silencio es la carne de mi miedo”, concluye el personaje masculino. Y sí: la descolocación que provoca *Nefando* acaso radica, en la recepción, en que Ceci representa, “encarna”, un silencio atroz: el de la no-víctima, la ausencia de causalidades para sus actos, las no-motivaciones para acompañar a sus hermanos en sus extrañas empresas (desde *La desfiguración Silva* podemos denominar como *extraños* o *siniestros* a los “proyectos” de los Terán), su inexplicable —por ser tan terrible— dolor... Pero no nos engañemos, no se trata de meros usos o “raptos” líricos para rozar lo inefable y sugerir el sentido como habría querido Emilio Terán, se trata, más bien, de descomponer el pasaje: el lector espera una explicación, acaso una exégesis de lo que Ceci sufre hecha por un informante, un testigo calificado (excesivamente calificado), pero no: sobreviene el lenguaje lírico. Ojeda, así, no da sentido, sino que lo quita. Lo despeña. El silencio de ese pasaje, la imposibilidad de su exégesis, contribuye, ciertamente, a la experiencia de vértigo lector. Otro logro estético de la novela: cada pasaje citado, si se piensa bien, es un momento límite o liminar.

Así, Ceci calla, pero dibuja. Kiki, por su parte, no puede decir sus experiencias, pero escribe y ambas se apoyan, en la diégesis, en lo gráfico. Ocurre que la imposibilidad y el silencio que ésta suele evocar en las artes supone una experiencia y ésta, si el esfuerzo artístico es el suficiente, puede manifestarse y, por lo tanto, estudiarse:

El silencio es un lenguaje, es una categoría estética ya que se experimenta, también es un estado del ser que le permite la conexión y la formación de puentes con el mundo, en los textos también se aborda como el detonante de la reflexión, un punto de la observación y la reflexión que al permitir dar un paso atrás de lo humano permite acercarse al todo, a la realidad. (Marcos, 2018, p. 101).



Siguiendo a Marcos, podemos entender los grafismos de Ceci como una categoría estética susceptible de análisis, porque efectivamente se intitulan como “Exhibición de mis ruinas (textos nunca escritos). María Cecilia Terán. 14 años” (Ojeda, 2016, 187)¹¹. El último segmento de este artículo se enfoca en un caso concreto para apuntar unas conclusiones.

Para concluir: un último caso

Con base en lo citado de Mar Marcos Carretero, se hace de esta forma relevante analizar un grafismo que sin duda vendría a ser una síntesis de lo expuesto hasta ahora. En la Figura 3 se propone un símil, sin embargo, es éste un símil de difícil aprehensión exegetica:

¹¹ Hay que notar que los paratextos que acompañan este supuesto apéndice no están ahí sin una clara intención de llamar a la sorpresa y a la incomodidad: quien lee tiene acceso al cuaderno de dibujo de una niña de 14 años. Por si esa invasión de la intimidad a la niñez no fuera suficiente para perturbarlo inmerso en su pacto ficcional, el propio material se titula una “exhibición” (una suerte de galería) de las “ruinas” de una víctima infantil de depravación. Los datos en la página 187 de la novela, no son tanto para el funcionamiento de la diégesis, sino para construir una suerte de espejo y cuestionamiento del lector: ¿cómo se siente al *ver las ruinas* de una niña que fue violada y grabada en su profundo padecimiento? Después vendrán los grafismos que, como se dijo desde Alison Gibbons (2014), *completan* la novela. En este tenor, convienen las palabras de Rodríguez Freire (2016) porque coinciden incluso en el uso de los términos que se hallan en *Nefando*: “Creo que reconocer el trabajo que la literatura hace con los fantasmas y las ruinas, reviviéndolos ante la reificación de la comedia humana, es una política que no podemos desechar en nombre de lo post. [...] La literatura puede insertarse en el reparto de lo sensible, y desde la escritura *visibilizar la escritura* (Rodríguez, 2016, p. 43; el énfasis es mío). Es cierto, creo, lo que propone Rodríguez: en *Nefando* se “trabaja con las ruinas” y, por ello, se “inserta en lo sensible” con sus grafismos para hacer visible la escritura y, sobre todo, su imposibilidad ante ciertas experiencias.



Figura 3



Ilustración de Nefando (2016, p. 191).

El título del dibujo convoca una figura retórica del pensamiento que establecerá una comparación (gracias al adverbio *como*) para explicarnos, en este caso, el desgarramiento de Ceci. Sin embargo, lo que sigue es un muro, un aparente muro de ladrillos figurados que bloquea lo que sería el segundo término que nos acercaría al conocimiento de la sensación del personaje.

Así, otra vez la imposibilidad de comunicación se establece sin aparente solución... pero no todo está bloqueado: nótese que hay un mínimo, pero potente indicio de la escritura en la parte inferior del muro, justo en la parte inferior de uno de los "ladrillos" hay una manchita negra diminuta. El punto, ese recurso que Ojeda ha venido usando a lo largo de su novela y al cual ha dotado de los particulares significados (como vimos en los apartados anteriores), se coloca con toda intención estética para simular el cierre de un discurso y, así, vuelve con fuerza en este grafismo.

Lo que parece un muro se convierte, gracias a esa señal en apariencia baladí (pero que claramente no está en ningún otro de los "ladrillos"), en un texto borrado, tachado, negado. Desde



las claves desarrolladas hasta ahora, ¿cómo podemos interpretar tal gesto escritural/pictórico (esa “imagentexto”, se diría desde Mitchell [2000, p. 224])? Más específico aún: ¿por qué el punto?

Como respuesta, podemos apoyarnos en lo que propone el poeta Eduardo Chirinos: “Sólo sirviéndose del lenguaje se puede declarar el fracaso del lenguaje” (Chirinos, 1998a, p. 181). El punto en el grafismo citado es un indicio poderoso del lenguaje: es el fin de un párrafo invisible, negado, pero que estuvo ahí. Si gracias al punto final, el muro dibujado por Ceci se transfigura en un párrafo tachado hasta la oscuridad y la no-visibilidad (ni siquiera se aprecian mínimas pistas de esas palabras borradas), nos queda entonces el gesto artístico del *intento y de su posterior negación*: del esfuerzo que supone la escritura tachonada hasta su negación. De forma que se llama la atención sobre un acto a todas luces artístico: la búsqueda del sentido pese a la obstaculización...

¿No es ésa la tesis de Shklovski sobre el oscurecimiento del sentido llevada a su ilustración gráfica y a su radicalización? Sirvan aquí las palabras de Patricio Pron: “Finalmente, el anuncio de su desaparición es la única forma de la que dispone hoy la literatura para reivindicar su existencia, para advertir a quienes no lo sepan aún que sigue furiosamente viva” (Pron, 2014, p. 258). “Furiosamente viva”, impetuosa en ese punto final, como asomándose, hay una descripción del desgarramiento de Ceci, hay un gesto literario que corresponde al lector imaginar. Esa señal exigua nos obliga a detenernos sobre ella para imaginar un significado. Ése, creo, es el acto literario en su “reivindicación”, como lo define Pron. Ojeda tiene el tino de decirlo con un punto, una materia casi imperceptible, pero contundente desde las claves de la propia novela. Si el muro o el tachón refiere a una pregunta irresoluble: ¿qué hay detrás? Hay una única respuesta después de ver el punto: palabras, aunque no se sepa cuáles a ciencia cierta.

Tercer apunte poético ojadiano: el anterior supone un logro escritural extraordinario, pues *Nefando* no es una novela ilustrada (dista mucho de serlo); es una novela multimodal, porque su



proyecto artístico se basa tanto en las experiencias (d)escritas en sus páginas cuanto en lo manifestado en sus grafismos¹².

En la “Exhibición de las ruinas” de Cecilia Terán, Ojeda no hizo dibujos, más bien deshizo las palabras; con ello, rompe las posibilidades de lo narrativo y construye el dolor de su personaje: “Lejos de enfrentarse con la mítica tarea de arrancarle una palabra al silencio abisal, el deber del poeta [de la poeta, en este caso] sería arrebatarse un puñado de silencio al babélico lenguaje de la Historia” (Chirinos, 1998b, p. 56). El verbo arrancar, con su carga semántica activa y violenta, pocas veces fue más atinado en su uso como para los grafismos de *Nefando*, porque si en ellos se demarca, como se propuso antes, la *ausencia de las palabras* para la exposición de una experiencia o de un estado anímico, lo que se deja en claro es que hay una *presencia del dolor* con base en la técnica del borramiento, del tachón y de la violencia del trazo.

Por eso *Nefando*, amén de su naturaleza multimodal, es una novela convencional en cuanto a su construcción climática, pues cuando la trama llega a su apogeo no hace uso de la palabra, sino de los grafismos, mismos que son señales de la ausencia de palabras para comunicar por medio de éstas el dolor humano. Esos grafismos no se circunscriben únicamente a *marcar* la limitación y la tensión lingüística, sino que van expresando esa realidad inaferrable del muro, del tachón, del trazo violento, del color blanco de la página sin texto.

Para concluir, se debe tomar en cuenta que esa combinatoria de artificios gráficos, de puntuación y retóricos que se ha venido estudiando y describiendo a lo largo del presente estudio construye paulatinamente la novela hasta que llega su momento cumbre: la “Exhibición” de las “ruinas” de Cecilia Terán, segmento que, desde la lectura propuesta aquí, sintetiza los contenidos teórico-humanos que sostienen toda la historia. Posteriormente, viene una reflexión o epílogo de Cuco Martínez, que justo pretende coherencia y medida ante el clímax gráfico que lo precede (Ojeda, 2016, p. 196 y ss).

¹² “Multimodal novels ask readers to cognize and integrate meaning from the creative synthesis of word, image, and tactility. They demand that we create not only the imagined world of the narrative in the mind’s eye, but also attend visually to the surface of the page itself” (Gibbons, 2014, p. 433).



Con esa dinámica narrativa, se deja ver que Mónica Ojeda asumió la plena responsabilidad estética que se apuntó al inicio de este artículo con base en las ideas de Raúl Zurita: representar “el último límite del lenguaje” donde, “no hay nada más allá” y donde se sugiere una “interpretación final, el último cabo de las palabras” (Zurita, 2019, párr. 2). Así, en las diversas técnicas que construyen *Nefando* aquí analizadas, Ojeda nos muestra cómo la literatura puede ser manipulación y mentira, que son otras palabras para decir *técnica narrativa* y *ficción*, pero la ecuatoriana evidencia también algo importante: lo que hace vivir a la literatura es el artificio y la destreza con los cuales se construye.

Así se narren los horrores más terribles, la “apuesta demencial” que Ojeda recuperó de Zurita es ver la belleza artística en la atrocidad:

Imaginé poemas escribiéndose en el cielo y sobre el desierto. Imaginarlos fue mi forma íntima de resistir, de no enloquecer, de no resignarme. Sentí que frente a la violencia había que responder con una violencia infinitamente más fuerte: con la violencia de la belleza. (Zurita, 2019, párr. 25).

Ése es el gesto de Mónica Ojeda ante Ceci, esa personaje subsumida en el marasmo: responde “con una violencia infinitamente más fuerte”: la de la belleza de la técnica y la sofisticación narrativa. No cabe duda de que es una respuesta alucinada, “demencial”, diría Zurita, pero por eso mismo, aunque hay pasajes de *Nefando* que ciertamente nos horrorizan y perturban, el estudio de sus medios y sus artificios nos llama a nosotros, las y los lectores, a la compasión y a la fraternidad; logros nunca menores.

Referencias

- Bataille, G. (2008). *El Erotismo*. A. Vicens & M. P. Sarazin (Trads.). Ciudad de México: Tusquets.
- Chirinos, E. (1998a). El confuso parloteo de bocas invisibles: el silencio y el acto de creación poética. En *La morada del silencio: una reflexión sobre el silencio en la poesía de las obras de Emilio*



- Adolfo Westphalen, Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson y Alejandra Pizarnik* (pp. 61-130). Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Chirinos, E. (1998b). Las palabras que vienen del silencio. En *La morada del silencio: una reflexión sobre el silencio en la poesía de las obras de Emilio Adolfo Westphalen, Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson y Alejandra Pizarnik* (pp. 15-60). Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Cortázar, J. (2016). *Prosa del observatorio*. Barcelona: Alfaguara.
- Cruz, R. (2021). Ecfra-sis. En S. González Aktories, R. Cruz Arzabal & M. García Walls (Eds.), *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas* (pp. 137-149). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Fabre, L. F. (2005). La poesía está en otra parte: tras la pista de *Los detectives salvajes*. En *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des)escritura, antiescritura y no escritura* (pp. 68-82). Ciudad de México: CONACULTA.
- Flusser, V. (1994). *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. C. Gancho (Ed.). Barcelona: Herder.
- Gibbons, A. (2014). Multimodal Literature and Experimentation. En J. Bray, A. Gibbons & B. McHale (Eds.), *The Routledge Companion to Experimental Literature* (pp. 420-434). Nueva York: Routledge.
- Marcos, M. (2018). *Silencio y visualidad. Representaciones del silencio en el arte contemporáneo (1990-2010)*. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro/ Clave Editorial/ CONACyT.
- Mitchell, W. J. T. (2000). Más allá de la comparación: imagen, texto y método. En A. Monegal (Ed.), *Literatura y pintura* (pp. 223-256). Madrid: Arco/Libros.
- Ojeda, M. (2020). El mundo de arriba y el mundo de abajo. En *Las voladoras* (pp. 91-121). Madrid: Páginas de Espuma.
- Ojeda M. (2018). *Mandíbula*. Barcelona: Candaya.
- Ojeda M. (2016). *Nefando*. Barcelona: Candaya.
- Pron, P. (2014). *El libro tachado. Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura*. Madrid: Turner.



- Puga, M. L. (2003). *Diario del dolor*. Ciudad de México: Alfaguara.
- Rodríguez, R. (2016). El giro visual de la teoría. Algunas digresiones. En N. V. Ugarte, J. Rodríguez Cuadra & J. P. Hormazábal (Eds.), *El lugar de la literatura en el siglo XXI* (pp. 21-46). Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- Shklovski, V. (1978). El arte como artificio. En T. Todorov (Ed.) (A. M. Nethol [Trad.]), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 55-70). Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.
- Tumi, F. (1989). Sologuren continuo. *Sí* (p. 56).
- Valente, J. A. (2004). Jabès o la inminencia. N. Vélez (Ed.), *La experiencia abisal* (pp. 55-58). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Wittgenstein, L. (1973). *Tractatus Logico-Philosophicus*. E. Tierno (Ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- Zurita, R. (2019). "La demencial apuesta de la poesía". *La Razón*. Obtenida el 15 de diciembre de 2021 de <https://www.razon.com.mx/el-cultural/la-demencial-apuesta-de-la-poesia/>.