

Norma Angélica Cuevas Velasco

Universidad Veracruzana

Luis Antonio Mendoza Vega

Universidad Veracruzana

La maldad como seducción. *Mandíbula y Páradais*, dos narraciones de la violencia y el miedo

Evil as seduction. *Jawbone & Paradais*, two narratives of violence and fear

Recibido: 5/10/2022 / Aceptado: 2/12/2022

Resumen: En el presente artículo se exploran las configuraciones literarias de la maldad narradas por sujetos marginados que experimentan, de manera voluntaria o forzada, un malestar social, político y existencial, y cuyos desenlaces son significativas transformaciones en su identidad, puesto que dirigen sus emociones a las fronteras de la violencia extrema. A partir de la referencia a dos novelas escritas por mujeres latinoamericanas: *Mandíbula*, de Mónica Ojeda, y *Páradais*, de Fernanda Melchor, el trabajo atiende las diversas manifestaciones del mal: sadismo, violación, sectas y crímenes. El origen

Abstract: This article explores the literary configurations of evil narrated by marginalized subjects who experience, voluntarily or forced, a social, political, and existential discontent, whose outcomes are significant transformations in their identity, since they direct their emotions to the edge of extreme violence. Based on the reference to two novels written by Latin American women: *Jawbone*, by Mónica Ojeda, and *Paradais*, by Fernanda Melchor, this paper addresses the various manifestations of evil: sadism, rape, sects, and crimes. The origin and dimension of

y la dimensión del mal pueden rastrearse en las obras literarias con el estudio de diversas propuestas teóricas y considerando, asimismo, el contexto político y social del autor, que funcionan como sus detonadores.

Palabras clave: Fernanda Melchor, Mónica Ojeda, maldad, seducción, miedo.

evil can be traced by studying the theoretical proposals made on the subject and by considering the author's social and political context, which may function as triggers of such.

Keywords: Fernanda Melchor, Mónica Ojeda, evil, seduction, fear.

Primer cerco. Las autoras y sus propuestas literarias

Mónica Ojeda es una escritora ecuatoriana, nacida en 1988, y considerada, en 2017, por el Hay festival de Bogotá³⁹, como una de las mejores escritoras latinoamericanas de ficción menores de 40 años. Estudió en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, donde se graduó como licenciada en comunicación social. Posteriormente, realizó una maestría en creación literaria en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Con su primera novela, *La desfiguración Silva* (2015), obtuvo el Premio ALBA Narrativa en 2014. Un año más tarde, ganó el Premio Nacional Desembarco de Poesía Emergente, por su libro *El ciclo de las piedras* (2015), el cual aborda diversos paisajes corporales involucrados en los ritos de iniciación e infancia, tema recurrente en su obra. Algunos de sus cuentos fueron publicados en la antología *Emergencias. Doce cuentos iberoamericanos* (2015) y en *Caninos* (2017).

Su segunda novela, *Nefando* (2016), obtuvo una mención honorífica en el Premio de Novela Corta Miguel Donoso Pareja en su emisión de 2015; fue publicada por la editorial española Candaya y catalogada entre las obras representativas del nuevo boom latinoamericano por *El País*. *Mandíbula*, la novela que aquí nos ocupa, vio la luz pública en 2018. Escrito a la par, su segundo libro de poesía, *Historia de la leche*, fue publicado en 2019. En años más recientes, fue puesta en circulación su colección de cuentos *Las voladoras* (2020), cuyo componente principal es el llamado gótico andino, una suerte de modalidad de la literatura fantástica.

Si bien la recepción de *Mandíbula* se está construyendo, es posible encontrar reseñas, notas críticas y artículos de investigación literaria que apuntan asuntos de sumo interés para comprender las manifestaciones actuales de la literatura hispanoamericana. Para reconocer una de estas lecturas, nos permitiremos citar en extenso la reseña de Carretero Sanguino (2020), dado que nos permite traer a la mente del lector la síntesis de la trama:

Mandíbula plantea las relaciones entre mujeres –madres e hijas, amigas y hermanas– indagando en la vertiente más pasional que mueve sus deseos. La exploración que llevan a cabo las adolescentes Annelise y Fernanda entre ellas les hace conocerse; el dolor y el miedo que lleva aparejado su acercamiento a experiencias extremas implica una revelación que viene de la mano del placer, lo que vincula su relación a las prácticas cercanas al sadomasoquismo. Por su parte, Miss Clara juega el papel de profesora de literatura para ejercer sobre las adolescentes un control que responde al miedo que asola su cuerpo y su mente ante la posibilidad de ser devorada. En este sentido, cabe señalar que toda la novela lleva implícita la reflexión alrededor de la cita de Lacan que encabeza la obra de Ojeda: “Estar dentro de la boca de un cocodrilo, eso es la madre”; pues las emociones en torno al miedo de la hija a ser devorada por la madre y viceversa son las que articulan todo el texto. (24)

Dada la poca distancia que media entre la publicación y la recepción de la obra –considérese, por ejemplo, su llegada a las librerías mexicanas hasta mediados del 2022–, es lógico pensar que los estudios sobre la producción de Ojeda están por venir. No obstante, Carretero (2022) anota que, además de las conocidas exploraciones sobre el dolor, la denuncia, la sexualidad y el deseo, una de las principales características de la escritura de Mónica Ojeda es cierta pulsión poética en su quehacer lingüístico. Esta característica se advierte, sobre todo, en la construcción de atmósferas, por medio de las cuales es posible la exhumación de un horror atávico soterrado en la cotidianidad y, en consecuencia, se abre la posibilidad de acceder a la experiencia extrema en la literatura sea por medio de imágenes, sea por la presencia de la mezcla de géneros literarios. A propósito, menciona en un artículo la escritora ecuatoriana: “La literatura es extrema solo 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” (Ojeda 2018: párr. 7).

En su intento por romper el cerco de lo canónico a partir de la experimentación poético-narrativa, la literatura de Mónica Ojeda deambula en los límites de lo indecible y, asimismo, de la tradición, dado que, con “la belleza del lenguaje establece una relación simbiótica con la violencia narrada para abrir una grieta hacia lo sublime” (Carretero Sanguino 2022: 169), y, por ende, replantea no solo los grados de manifestación del horror, sino también de la palabra misma. Es un contrapunto establecido entre lenguaje y contenido, entre revelación y mensaje: una expresión del placer que es el principio de lo terrible, como refiere Rainer Maria Rilke y es citado en *Mandíbula*. Así se expresa uno de los personajes:

Aniway, mi caso es especial porque, *I mean*, yo no quería lastimar a Anne: era ella la que quería que yo la lastimara. Pero eso para ella estaba bien. Quiero decir que a Anne le gustaba que yo le hiciera daño [...] Parece que no fuera importante decir que Anne me lo pedía, pero lo es, porque me pedía que la mordiera fuerte, muuuy fuerte. Todavía recuerdo la primera vez que sentí su sangre en mis dientes... (Ojeda 2021: 249)

En una entrevista publicada por *Babelio*, Ojeda comenta que antes de escribir el libro estaba obsesionada con explorar el miedo como una emoción fundamental, a través de las relaciones pasionales, prohibidas y marginales. Fue así como llegó a la conclusión que deseaba escribir sobre el deseo entre madres e hijas. La autora considera que hay mucho horror en el mundo donde se educan a un sinnúmero de mujeres, motivo por el cual, para narrar la historia de su novela, elige un colegio de élite como escenario. Cuando se le pregunta sobre su definición del miedo y qué cosas le aterran, explica que una de las cosas que le producen temor es la palabra. No obstante, al mismo tiempo le atrae. Hay algo seductor en el miedo subyacente, no solo en las relaciones humanas, sino también en el lenguaje, en sus umbrales, por lo que quiso adentrarse en él, dado que, si bien paraliza al ser humano, es también capaz de impulsarlo a tomar acciones y revelarle aquello que tiene de indómito.

En palabras de José Torres (2020), Mónica Ojeda “practica la literatura de la confusión, se trata de un libro que perturba porque hace que indagemos en nuestros propios traumas y sobre nuestro lado más impuro” (párr. 1); añade que su éxito se debe, en principio, a la admirable prosa y a la manera de argumentar cada uno de los motivos de su historia. La renovación que la literatura de Ojeda trae a la tradición latinoamericana, donde con sus inquietudes no solo literarias, sino éticas y estéticas, de lo lícito e ilícito, de lo sagrado y lo profano, evidencia de la naturaleza humana su fascinación antiquísima, casi religiosa, por lo abyecto y lo malsano.

Por su parte, Fernanda Melchor es una escritora y periodista mexicana, nacida en 1982. Estudió comunicación en la Universidad Veracruzana y es maestra en estética y arte por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Ha colaborado en *La palabra y el hombre*, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, *Letras Libres*, *Le Monde Diplomatique*, entre otros. La autora cuenta en su haber con tres exitosas novelas: *Falsa liebre* (2013), *Temporada de huracanes* (2017) y la más reciente, que comentaremos aquí, *Páradais* (2021). Las tres, además de su antología de crónicas *Aquí no es Miami* (2013), están ligadas a un clima de violencia y desesperanza donde les ha tocado vivir a niños y jóvenes en México, en particular en el estado de Veracruz.

Fernanda Melchor ha comentado (Ortuño 2020) que desde su infancia presenció el machismo y observaba la creciente violencia por todas partes, y le intrigaba que los adultos se negaran a explicarle el significado de ésta, por lo cual tuvo que documentarse con publicaciones accesibles de los puestos de periódico para lograr reconocerla. El poco interés de sus padres por lo que leía de niña le proporcionó una gran libertad para volcarse en lecturas incómodas que le ayudaran a nombrar al mundo. Por otra parte, comenta en una entrevista concedida a Hinde Pomeraniec (2021) no poder dejar de referirse a Veracruz en sus relatos por ser el lugar que conoció por más de treinta años. De ahí que haya un lenguaje cargado de regionalismos y de un habla muy particular, con cierta desfachatez y un ritmo en sus novelas. Añade, además, su interés por reflejar el ambiente del Sureste mexicano, sobre todo porque la literatura mexicana canónica se sitúa principalmente en la Ciudad de México o en el Norte, en los ambientes fronterizos con EUA.

Páradais de Melchor ha causado un enorme impacto en sus lectores, quienes insisten en señalar que la obra retrata el mundo que corre frente a nuestros ojos, pero ante el que preferimos no dirigir la mirada. Sin embargo, la autora explica que en su novela se observa la complejidad que es provocada por el abandono del Estado y de la sociedad, que es donde aparece el narco; se observa el vínculo que tiene con el malestar de aquellos que han perdido todo y viven excluidos, porque ese espacio es todo lo que pueden obtener (Pomeraniec 2021). Menciona, a su vez, que muchos jóvenes viven en comunidades donde la mayoría de los hombres han emigrado. Ese es el escenario de la trama, pues uno de los personajes se ve atraído por el mundo del crimen organizado, al que la narradora quiso a propósito dejar anónimo, porque son ya del dominio público.

Lo destacable, empero, no está en el hecho de retratar personajes que oscilan entre víctimas y villanos (Pearl 2022), *Páradais* es un reflexivo ejercicio literario que responde a la situación política y cultural del siglo XXI, donde la violencia desmedida se reproduce diario. Los rasgos recurrentes de su obra –“el gusto por la nota roja, la fluidez en los géneros, tanto sexuales [...] como literarios” (Hernández Bautista 2022: 152), y el estilo provocador– traen a la mesa de discusión diversas cuestiones afines a la naturaleza de lo bello y lo terrible en la literatura latinoamericana. Al menos, comenta la autora para Winston Manrique Sabogal (2021): “En *Páradais* actos tan horribles como el asesinato de una mujer por circunstancias azarosas y motivos egoístas me interrogaba si había belleza para el victimario en su mente retorcida, y me preguntaba si en realidad la había” (párr. 12). También anota lo siguiente: “A veces ciertas características de verdad que hay en lo sórdido y lo grotesco se contraponen a la idea clásica de lo bello. Siguiendo los pasos de José Donoso, encuentro que en

lo grotesco y laberíntico hay mucho de verdad [de] la condición humana” (párr. 9). Las obsesiones en los personajes de la narradora mexicana plantean nuevamente el problema del mal presente en la literatura de las últimas décadas. El deseo patológico por la dominación del cuerpo ajeno es una línea de lectura, donde circunstancias como la marginación y el machismo se convierten en malestares que revierten los planos de la fantasía y la realidad llevando al ser humano, casi por instinto, a la perpetuación del crimen en beneficio de su satisfacción:

Polo ya no pudo soportar más el odio que sentía por esa pinche vieja y terminó empujándola contra el respaldo del sillón de la sala, bajándole los shortcitos de un tirón y ensartándole el chile tieso hasta la garganta, mientras la muy puta jadeaba y manoteaba sin entender lo que sucedía. Era el peor error de su vida, el putito error de toda su perra y miserable vida, porque en lugar de aplacarse, la maldita zorra asquerosa desde entonces no lo dejaba tranquilo; él había querido humillarla y lastimarla, pero la muy cochina había quedado prendada de su violencia. (Melchor 2021: 104)

Sirvan estos trazos para enmarcar el objetivo que perseguimos: explorar las configuraciones literarias de la maldad narradas por sujetos que experimentan, de manera voluntaria o forzada, transformaciones inesperadas en su identidad, dirigiendo sus emociones a las fronteras de la locura o de la culpa, a partir de la referencia a dos novelas escritas por mujeres latinoamericanas: *Mandíbula*, de Mónica Ojeda, y *Páradais*, de Fernanda Melchor.

El protagonismo (o la fuerte intervención) de los personajes femeninos y las relaciones que entre ellas se establecen tanto como las que se van forjando con los personajes masculinos (en presencia o en ausencia), sumada la participación activa de las autoras al debate feminista, han dado pie, justificadamente, a estudios en esas líneas interdisciplinarias en las que la temática y los asuntos de índole social ocupan el centro de atención de los estudios de los llamados objetos culturales literarios. Estos acercamientos temáticos o sociológicos suelen abreviar en las perspectivas teóricas del feminismo o de la perspectiva de género, por un lado; así también, la crítica indaga en el estudio de la violencia sistemática y de la exclusión que experimentan los personajes en un contexto como el actual donde el silenciamiento de los derechos humanos sobrepasa las decisiones de los sujetos actuantes. Si bien la importancia de los estudios de género es innegable, también lo es, nos parece, que más allá de estos acercamientos, la escritura de Ojeda y de Melchor se puede suscribir al amplio campo de la literatura que aboga por el trabajo con el lenguaje antes que a otra cosa;

es decir, existe en ambas autoras la postura autoral de hacer literatura, ficción en primer lugar y desde allí, tejiendo temáticas y debates contemporáneos, explorar tópicos o asuntos atemporales, como el mal o el malestar, que es lo que en este artículo interesa exponer.

Con lo anterior no queremos negar ninguna posibilidad de lectura; en todo caso, nuestra idea es partir del hecho irrefutable de que estamos ante literatura que en su poética ficcional construye redes de sentido que atraen a los lectores de su época, pero que muy seguramente permanecerá como literatura para futuros lectores. De allí que nuestro interés, insistimos, sea detenernos en el mal visto como un modo de seducción que impone la violencia como estrategia de éxito. No son pocos los teóricos (sociólogos, críticos, filósofos, antropólogos, etc.) que tratan de hacernos comprender que el mal no siempre tiene explicación o justificación; de entre todas las posibilidades teóricas, recuperamos la idea del mal (Delumeau, Bataille, Bolaño, Ducasse, Safranski, Zimbardo y otros) sin el ánimo de construir modelos, sino con la clara intención de pensar con ellos, juntos, posibles interpretaciones de estas ficciones literarias.

Segundo cerco. El mal en dos novelas latinoamericanas

En Occidente, durante varios siglos la idea del mal estuvo asociada con la del bien. La religión cristiana reforzó este pensamiento, ya que se hablaba siempre del combate entre Dios y su contrario, Lucifer; el primero, identificado con el ser y la razón, y el segundo, relacionado con el no-ser y la barbarie. Los primeros filósofos cristianos, como Clemente de Alejandría y San Agustín, subrayaban el bien como fundamento de la existencia, porque si la naturaleza respondía a la merced del Todopoderoso, por ende, el mal era solo su ausencia, mas no su voluntad (Cordero Hernández 2009). En este sentido, los pensadores venideros encontraron que ambos términos alegaban a una dicotomía exclusiva de la condición humana. Por ejemplo, Nicola Abbagnano (1993), en su *Diccionario de filosofía*, señala lo siguiente:

En el siglo XVII, Jakob Boehme, que insistía en la presencia de dos principios en lucha en todos los aspectos de la realidad, principios que son el bien y el [mal], atribuyó la causa de esta lucha a la presencia en Dios de los dos principios antagónicos, que indicaba con varios nombres: el espíritu y la naturaleza, el amor y la ira, el ser y el fundamento, etc. Estos dos principios estarían unidos estrechamente en Dios en una especie de lucha amorosa. (767)

Dicha oposición puede plantearse en términos de la vida y la muerte, donde cada uno de ellos responde, siguiendo el imaginario judeocristiano, a la divinidad y al maligno respectivamente (Deut. 31: 15). Ante ello, el Paraíso y el Infierno nacen como alegorías de la piedad y el castigo. El hombre, expulsado de un primer Edén, aspira a llegar a otro ofrecido para después de la vida; temiéndole, en cambio, a su equivalente pernicioso, el averno, en caso de no seguir, por ejemplo, el famoso Decálogo (Éx. 20).

En palabras de Jean Delumeau (2003), por bastante tiempo lo real y lo sobrenatural estuvieron entrelazados, dado que este último permeaba la cotidianidad del hombre y a la inversa. El autor añade que

El Paraíso ya solo puede definirse como una utopía, es decir, en el sentido etimológico de esta palabra que forjó Tomás Moro, como un “no lugar” [...] Nuestra palabra “Paraíso” engloba todos los sentidos de la “utopía”. De acuerdo con la fe cristiana, no designa un lugar, sino un futuro más allá de la muerte. (749)

En resumidas cuentas, el bien y el mal constituyen un binomio indisoluble y una cuestión atemporal. Basta con recordar a Nietzsche (1983), para quien ambos extremos son, en las grandes épocas, rebautizados en razón de la propia vida. Rafael Conte, en su prólogo a *La literatura y el mal*, de George Bataille (2000), afirma que el bien y el mal son elementos irreconciliables e inseparables de la naturaleza humana; sostiene que “los móviles que impulsan al escritor Bataille son los últimos móviles del hombre: la muerte, el erotismo y la idea de trascendencia” (8). Son estos tres elementos los que ondean, como motivos y ejes, en las novelas de Mónica Ojeda y Fernanda Melchor.

Si bien *Mandíbula* y *Páradais* tejen tramas afines entre sí, las cuales, como telarañas, atrapan al lector en sus hilos comunicantes, ambas novelas, en un intento por cifrar diversos mecanismos de violencia, señalan un malestar generacional, sistémico, en un contexto social específico habitado por personajes jóvenes, adolescentes casi siempre. Narradas ambas desde una tercera persona, las voces de estas novelas son seres omniscientes que no participan en los hechos; sin embargo, tienen pleno conocimiento de las inquietudes y pensamientos de los actores y de los personajes en todos los niveles de su configuración, así como de los sucesos pasados, presentes y futuros, lo que justifica las constantes rupturas temporales hacia atrás (analepsis) y hacia adelante (prolepsis) de los sendos relatos. Comienzan *in medias res* y de inmediato se advierte que recurren al uso del estilo indirecto libre para que

la voz principal se vaya borrando entre el protagonismo de la voz figural en turno y las intervenciones vocales de las demás figuras. Dicha estrategia narrativa permite, entre otras muchas cosas, que el lenguaje se revista de cierta plasticidad y que el *tempo* con que transcurre el discurso espejee el modo en que conviven las voces participantes.

En *Mandíbula*, por ejemplo, desde las primeras líneas el lector tropieza con una escena escalofriante que acusa la historia principal de la trama: el secuestro de Fernanda por parte de Clara, su maestra de Literatura. Las preguntas saltan: ¿Cuál es el móvil? ¿Qué es eso que, según se menciona en un inicio, hizo Fernanda para llegar precisamente al punto en que la novela arranca, su secuestro en una cabaña a las afueras de Guayaquil?

Compuesta por 32 capítulos, la novela inicia con el siguiente íncipit:

Abrió los párpados y le entraron todas las sombras del día que se quebraba. Eran manchas voluminosas –“La opacidad es el espíritu de los objetos”, decía su psicoanalista– que le permitieron adivinar unos muebles maltrechos y, más allá, un cuerpo afantasmado fregando el suelo con un trapeador de hobbits. (Ojeda 2018: 6)

Lo que subraya, desde ese momento, la importancia de la percepción del cuerpo propio y el de los otros; la apreciación de aquello que acontece en el espacio, en el paisaje; percibir el horror en las relaciones humanas, en especial los vínculos estrechos entre madre e hija, entre maestra y alumna. Los temas que atraviesan dichas asociaciones y su respectiva consideración son la maternidad, la educación y el fin de la pubertad. Siguiendo esta idea, hay una fuerza exterior, una especie de demiurgo, haciendo del deseo y el miedo sentimientos indomesticados. Son lo monstruoso y lo exacerbado móviles de la experiencia extrema de la corporalidad y de la materia misma. Anota Carretero Sanguino (2022):

Como sujetos monstruosos, revelan o muestran una realidad que horroriza, desequilibran el orden social como una manera de cuestionar cuánta violencia puede ejercer un cuerpo, y a su vez, cuánta violencia puede recibir un cuerpo; cómo de vulnerables son los sujetos y en qué medida puede asumirse esa reflexión sobre la vulnerabilidad y la capacidad de dar y recibir violencia (física y psicológica) como una posición desde la cual explorar las dinámicas en que confluyen el erotismo y el dolor en el presente. (178)

Por su parte, *Paradise* también revela un crimen múltiple: se perpetra el secuestro de una familia en su propio domicilio, su asesinato y un robo. Se trata de la aniquilación de la familia Maroño, habitantes de un fraccionamiento residencial, cuyo nombre da título a la obra de Fernanda Melchor. Polo, jardinero del inmueble, acompañado por Franco Andrade, alias el Gordo, residente de *Paradise*, organizan el atraco a la familia con un doble propósito: 1) el Gordo viole a la señora Marián, objeto de sus fantasías; y 2) Polo pueda llevarse un buen motín que le asegure poder irse de la menesterosa casa de su madre. El evento no resulta conforme a lo planeado y el Gordo junto con la familia Maroño terminan muertos, y Polo debe enfrentar las consecuencias. De hecho, la novela podría interpretarse como la declaración que el protagonista hace a las autoridades del plan siniestro y su fracaso: no por nada, desde el título, un juego de la mala o incorrecta pronunciación del nombre del fraccionamiento, indica que su subjetivación impregna la diégesis completa.

Uno de los tantos paralelismos que pueden señalarse de estas dos obras son sus protagonistas. Como se ha mencionado, las historias giran alrededor de jóvenes con fuertes traumas y conflictos graves de comunicación con cualquier figura que represente autoridad; en casi todos los casos esta figura es la madre. En la novela corta de Melchor, el protagonista es un adolescente de dieciséis años de clase baja; se hace hincapié en que Polo trabaja en el residencial porque su madre lo ha obligado tras haber abandonado los estudios. Esto aunado a la muerte de su abuelo, el trabajo de su primo Milton con el crimen organizado y el embarazo de su prima Zorayda, de quien se presume el hijo puede ser de él; todos estos factores generan en el joven un cóctel de emociones como la frustración, la ansiedad, la decepción y la rabia, encontrando una especie de fuga en el alcohol. Ésta es compartida con Franco Andrade, un adolescente de clase alta, quien desde temprana edad estuvo en contacto con la pornografía y que ahora tiene una serie de fantasías sexuales con su vecina, Marián, la señora de Maroño. Un deseo que alcanza su cúspide con la planeación de un atraco para violarla y después asesinarla.

En cambio, en la novela de Mónica Ojeda, Fernanda y Annelise son dos estudiantes de un colegio del Opus Dei; hijas de familias de clase alta, forman parte de un grupo de chicas conformado por Fiore, Natalia, Analía, Ximena y ellas. Fernanda es hija de un ministro y de una reconocida abogada y activista provida. Es, por si fuera poco, una buena lectora de literatura gótica y aficionada a las películas de terror, principalmente de culto, así como de la cultura popular de las primeras dos décadas del siglo XXI. De hecho, durante la descripción del secuestro, se sugiere una comparación con personajes de *thrillers* y producciones de Hollywood. Se desconoce a qué edad y por qué razones durante su infancia mató a su hermano menor, Martín,

motivo por el cual sus padres deciden enviarla a hacer un tratamiento con el Dr. Aguilar, su psicoanalista. A raíz de esto, su madre comienza a distanciarse de ella y a temerle.

Por otro lado, Annelise es quien más influye en las circunstancias del secuestro. La relación con su madre es tanto o más turbia y conflictiva que la de su amiga. Tras sorprenderla ebria y besando a otras mujeres, su madre la muerde con furia, lo que le produjo una serie de fetiches que más tarde explora con Fernanda. Apasionada a las *creepypastas*, estas historias de terror muy populares en internet, Annelise comienza una serie de relatos sobre un Dios blanco y una edad blanca, dos conceptos relacionados con la corrupción del cuerpo y el despertar sexual; inspirada, además, por el capítulo “The whiteness of the whale” de *Moby Dick* y el horror cósmico de Lovecraft. Gran parte de *Mandíbula* gira alrededor de estas preocupaciones teológicas, metafísicas y literarias, gestando, en consecuencia, un ambiente de tensión en todas las adolescentes.

Tras romper su amistad con Fernanda, Annelise sugiere a su maestra Clara sobre una posible broma en contra suya. Clara, quien sufre graves patologías mentales como la ansiedad y el pánico, para evitar el presunto asalto, secuestra a Fernanda, manteniéndola cautiva por días en una cabaña a las afueras de la ciudad, punto precisamente en donde inicia la novela, teniendo como desenlace un final abierto, aunque no sería descabellado afirmar que se sugiere, entre líneas, una posible violación.

George Bataille (2000), en *La literatura y el mal*, nos hace recordar que Emily Brontë, en *Cumbres borrascosas*, mostró su conocimiento de la pasión, el cual no solo une el amor con lo claro y lo diáfano, sino también con la muerte y la violencia, porque esta última es al parecer una verdad del amor, del mismo modo que el amor es una verdad de ella. En *Mandíbula* y *Páradais* traemos a colación las palabras de Bataille (2000), quien escribe:

En el sadismo, se trata de gozar con la destrucción contemplada, siendo la destrucción más amarga la muerte del ser humano [...] El sadismo es verdaderamente el Mal: si se mata por obtener una ventaja material, sólo nos hallaremos ante el verdadero Mal, el Mal puro, si el asesino, dejando a un lado la ventaja material, goza con haber matado. (30)

Asimismo, al comentar el libro *La Bruja*, de Jules Michelet, el crítico francés señala que “el abismo del Mal atrae, independientemente de las ventajas que se deriven de las malas acciones...” (97). En este sentido, tanto el deseo, en el caso de

Páradais, como el miedo, en *Mandíbula*, son dos fuerzas que acarrear a los sujetos a ejercer violencia contra el cuerpo del otro.¹

El placer oscuro y naciente de la fantasía monstruosa, ya sea la violencia extrema de la violación, el incesto o la odaxelagnia, es la gran manifestación del mal en tanto que la imagen de deshumanización, como disvalor, es gozada. Safranski (2005), al respecto, en su ensayo *El mal o el drama de la libertad*, añade:

El diablo [...] Se presenta como perro, como gato negro, como cuervo y buitre, bajo figura humana con pie de macho cabrío, en una nube fétida. [...] Personifica todo lo invertido: hace que las brujas le besen el culo y reza el padrenuestro al revés. El diablo pasa a ser el enemigo de Dios, pero reclama a su vez la fe en Dios. Señalemos que, en cierto modo, el diablo se encuentra a mitad del camino hacia Dios. Es el adversario, y tras la muerte de Dios también desaparecerá de la escena. (28)

En cuanto a los escritores latinoamericanos que han escrito sobre el mal, Patricia Espinosa H. (2006) menciona al escritor chileno Roberto Bolaño. Éste, en su libro *2666*, pone en escena su gran teoría en torno al mal y señala la parte de los crímenes como uno de sus ámbitos más impresionantes; describe infinitos atentados

¹ En los libros donde se habla precisamente de este mal seductor, como en *Los cantos de Maldoror*, de Isidore Lucien Ducasse, el Conde de Lautréamont (1979), se encuentra placer en morder y desgarrar, ejemplo de ello es la siguiente cita: “Tendrás, además que desgarrarme sin detenerte nunca, con los dientes y las uñas a la vez. Adornaré mi cuerpo con guirnaldas perfumadas para este holocausto expiatorio; y entonces sufriremos los dos, yo por ser desgarrado, tú por desgarrarme... con mi boca unida a la tuya. [...] Después de hablar en estos términos, habrás hecho daño a un ser humano, pero al mismo tiempo serás amado por él: es la mayor dicha que pueda concebirse” (18). En la novela de Ojeda (2018) se puede leer otro fragmento que no es menos espeluznante: “‘Quiero que me muerdas’, le susurra Annelise: ‘Quiero que me muerdas muy fuerte’. Su voz suena lenta, como una iguana pelando al sol. Fernanda se magulla en el cuello de su hermana y escucha sus deseos: ‘Muérdeme cocodrilo’. Salta del colmillo una flor de carne. Salta una flor de huesos a los hocicos infinitesimales” (243). Bataille (2000), por su parte, afirmaba que para William Blake: “Nada avanza sino es mediante los Contrarios. La Atracción y la Repulsión, la Razón y la Energía, el Amor y el Odio, son necesarios para la existencia humana. De esos contrarios nace lo que las Religiones llaman el Bien y el Mal. El bien es lo pasivo subordinado a la razón. El Mal es lo activo que nace de la Energía. El Bien es el Cielo. El Mal es el Infierno... Dios atormentará al hombre durante toda la Eternidad porque está sometido a su Energía... La Energía es la única, y es del Cuerpo, y la Razón es el límite o circunferencia que envuelve a la Energía. La Energía es Delicia eterna” (135).

contra mujeres, obreras maquiladoras en su mayoría, para lo que la investigadora apunta:

Los cadáveres ponen a la narración en un borde, el fraseo literario es desplazado por el documento legal o, más bien, la narración se expande hacia el documento, anunciando su propia ruina y fracaso frente a los cuerpos que se acumulan en el basurero Chile, en el basurero América, en el basurero Mundo. Es el horror de los cuerpos, el horror ante el secreto, el horror de la literatura que casi es obligada a ceder. (77)

Espinosa (2006) asevera que “la escritura de Bolaño es precursora de la narrativa chilena de los últimos 30 años y de la narrativa latinoamericana *post boom*” (79), y afirma que el escritor “es un ser alucinado y que la estética de la derrota es uno de los grandes puntos de inflexión de su escritura y constituye una de las zonas en las cuales Bolaño no claudica” (79). Al respecto, Christopher Domínguez Michael (2005) comparte:

Yo no creía posible que se pudiese hacer literatura de tanto horror y, al hacerlo, conservar al mismo tiempo el honor de las víctimas y el honor de la literatura, encarando uno de los problemas morales menos transitables de la creación artística. Si los crímenes se deben a la difuminación del asesinato serial o a la multiplicación del rito satánico, eso ya es cosa que, en *2666*, depende de las estrategias novelescas que Bolaño utiliza. (párr. 7)

De este modo, los puentes extratextuales en la literatura latinoamericana exigen otro tipo de lecturas, no excluyentes sino complementarias. Es en este contexto donde se escriben y adscriben las novelas de Mónica Ojeda y Fernanda Melchor.

En ambas historias, la figura de la madre tiene un peso esencial dado que los diversos conflictos existenciales y emocionales de los jóvenes nacen de sucesos violentos en relación con ella. En *Páradais*, Polo atesora en su memoria que la ruptura con su madre comienza con el abandono y la violencia: en un viaje a Minatitlán, la madre lo golpea para poder ir de fiesta con sus amigas. Más tarde, la muerte de su abuelo acrecienta la fractura en la relación materno filial, lo que genera en él un resentimiento que aumenta cuando su prima Zorayda llega a vivir con ellos y termina embarazada. Cabe recalcar que esta última, durante dicho viaje, comienza a insinuársele sexualmente a Polo mediante juegos infantiles que buscan disfrazar el tocamiento del cuerpo. Cuando se muda con ellos, Polo, en un

arranque de ira y frustración por el ambiente del coqueteo y seducción, mantiene relaciones sexuales con ella. La exclusión del hogar y del seno materno fermentado entre el odio y el hartazgo configura la repulsión a la imagen femenina. Como se ha dicho, el protagonista encuentra en el alcohol un vehículo de escape de la realidad; mecanismo compartido con el Gordo, Franco Andrade. En los dos, la imagen de la mujer se deshumaniza, por ello, los cuerpos son violentados en espera de una satisfacción o medio para el desfogue de las emociones contenidas: por un lado, en Zorayda, se hace presente mediante el incesto y el sadismo; con Franco, en cambio, el deseo sexual por su vecina llega a la violencia mediante el atraco y la violación. En ambos casos, el despertar sexual extremo transgrede principios básicos de los ritos de iniciación y los marca como sujetos marginados: Polo-clase baja-crimen organizado-abandono materno y ausencia paterna-incesto; Franco Andrade-clase alta-adicción a la pornografía-desinterés de los padres-violación. Dos visiones de mundo que conviven, al tiempo que explotan y se repelan en la violencia del ejercicio de la sexualidad.

Si bien en *Mandíbula* son las voces femeninas quienes dominan la diégesis, la imagen materna destaca por ser símbolo de un malestar generacional. Tras la muerte de su hermano, Fernanda igual sufre una especie de abandono por parte de su madre; un alejamiento debido al miedo y repulsión hacia la hija, pues se cree que ella mató intencionalmente a Martín. Por el contrario, en el caso de Annelise, su madre despierta en ella una atracción por el sadismo y el homoerotismo. Mediante sus historias de terror sobre un Dios blanco, la habitación blanca y un profundo lazo de amistad, Annelise manipula a Fernanda para experimentar sus más profundas fantasías, que son las mordidas, una representación del canibalismo y la antropofagia. Del mismo modo que en Franco y Marián, la consumación del deseo solo beneficia a uno de los integrantes (Annelise) mientras que el otro es meramente instrumentalizado (Fernanda).

Estos vínculos maternos filiales también están proyectados en Clara, la maestra, y Helena Valverde, su madre. La primera manifiesta un sentimiento amoroso por su progenitora que raya en lo incestuoso, por lo cual es sometida a una rigurosa disciplina por parte de Helena. Hay de nuevo un despertar sexual violento y agresivo, y de nueva cuenta son los afectos contenidos los que desencadenan malestares físicos y psicológicos. Por ejemplo, la obsesión que desarrolla la hija por imitar a la madre, tanto en Clara como en Annelise; en este caso, más que un tema del doble se trata de una canibalización, es decir, el personaje trastoca la maternidad en un acto de devorar al otro, a la hija, a la madre, a la amiga, a la alumna, a la maestra. En Clara, sus crisis de ansiedad y de pánico debidas, en primer lugar, a su madre, y después

al secuestro cometido por un par de alumnas contra ella, y ahora un posible ataque por otra, configuran una visión del mundo deforme. Del mismo modo, en Fernanda y Annelise, la literatura, el internet y las películas de terror, potencian ese ambiente de tensión constante que culmina con el secuestro de una de ellas.

Es importante señalar dos elementos considerados detonadores de la violencia en ambas novelas: la pornografía y las *creepypastas*. Al menos, en Franco la pornografía junto con su obsesión por Marián configura una visión del mundo a partir del sexo y la cosificación de los cuerpos. En el caso de Annelise, las historias de terror – muy populares gracias a los blogs, las redes sociales y YouTube – son un conducto para experimentar no solo el miedo junto a sus amigas, propósito principal de estos relatos, sino que le ayuda a introducir el miedo en ellas y, de alguna manera, ser la benefactora de un cierto poder con las historias del Dios blanco y la edad blanca cada vez más terroríficas. Por ejemplo, la aparición de un cocodrilo en el edificio es tomada como una hierofanía por ella, es cuando comienza a obsesionarse con las mandíbulas. Los diferentes ritos y ceremonias toman un tono más oscuro, el miedo cultivado alcanza grados de violencia no solo psicológica, sino también física: golpes, gritos, autolesiones, todo ello para honrar la imaginación de Annelise. Esto, a su vez, desemboca en su encuentro erótico con Fernanda, a quien le pide que la muerda por todo el cuerpo mientras se toma fotografías, que más tarde muestra a un grupo de chicos, cuyo efecto genera un distanciamiento entre las dos, llegando más tarde a una riña en el colegio. Annelise termina con graves lesiones, de las cuales Clara, la profesora, es testigo.

Durante las clases de detención, Annelise comienza a manipular a su maestra con el horror blanco. Culpa a Fernanda de sus múltiples heridas, así como de intentar entrar a la casa de la profesora para asustarla, lo que le provoca a esta última repentinos episodios de pánico. Clara, traumatizada por el secuestro que sufrió años atrás, termina con crisis que la orillan a secuestrar a Fernanda para no vivir de nueva cuenta el incidente, dicho temor es el eje central de *Mandíbula*. El miedo es el motor que impide parar, impulsa a seguir adelante con la acción en contra del otro: dañar, destruir o aniquilar es la consigna antes que perder el poder.²

² Philip Zimbardo (2014), en su libro *El efecto Lucifer. El porqué de la maldad*, ofrece una cronología de las transformaciones del carácter humano que tuvieron lugar durante el conocido experimento de la cárcel de Stanford, en 1971, donde demostró el efecto de los roles en la conducta. En cierto sentido, su estudio fue un precursor de la telerrealidad, donde vemos a gente común convirtiéndose en algo verdaderamente inquietante. Para el autor es el entorno social el que corrompe al individuo y no al revés, dado que muestra lo que somos capaces de hacer cuando nos vemos envueltos en una dinámica social y en un ambiente extremo.

Siguiendo la idea interior, Juan Carlos Ávila-Morales (2017) define a la deshumanización como

La privación de las cualidades que distinguen a las personas como seres humanos, que al empezar a ser comparados con objetos o animales puede ser considerados como incapaces de sentir algo más que dolor y por ello cuando el concepto se asume en el ejercicio de la medicina puede entenderse como la consecuencia de un modelo racional científicista que se aleja de la sensibilidad humana. Pueden considerarse como grupos sociales deshumanizados los que se perciben como incapaces de experimentar emociones humanas complejas, de compartir creencias o de actuar según los valores y las normas sociales y morales. (217)

Por ejemplo, Tomeu Sales Gelabert (2015) menciona el caso de los inmigrantes, que –en los lugares de destino– pueden ser percibidos como una masa homogénea y deshumanizada donde todos son iguales, sin pasado, sin familia, sin sentimientos ni afectos y la vida se reduce a vida simplemente biológica. Agrega el autor:

La deshumanización permite, posibilita y legitima el ejercicio de la violencia sobre los grupos deshumanizados o excluidos de la propia definición de lo humano. Así, se puede hablar de “marcos de guerra”, en el sentido de aquellos marcos que permiten discernir la posibilidad de la guerra para contener a los no humanos y que éstos no alteren la vida humana, la vida vivible. La guerra y la violencia se convierten en una necesidad frente aquello que la puede alterar o desestabilizar. (57)

A razón de lo anterior, en ambas novelas vale la pena detenerse en los espacios y las atmósferas, que son tres en específico. En *Páradais*, por ejemplo, la casa de Polo, el residencial y el muelle cerca de la Casona de la Condesa son los lugares donde el protagonista se mueve. Cada uno funciona de acuerdo con ciertas leyes. La casa de Polo se ubica en Progreso, una localidad de Veracruz, en la cual el crimen organizado se ha introducido. Milton, primo y mejor amigo de Polo, ha sido reclutado para trabajar con “aquellos”, como se menciona aludiendo a los cárteles. La vivienda, en relación con el ambiente de precariedad y violencia, se manifiesta como un espacio reducido y pobre. Esto en comparación con *Paradise*, un residencial de gente acaudalada y, sin embargo, también de explotación laboral. Por ello, el muelle es un punto de fuga entre las dos tensiones, es decir, de la familia y del trabajo. Es además

el lugar de encuentro entre el Gordo y Polo para beber y donde se planea el atraco a los Maroño. No obstante, el hecho de estar cerca de la Casona de la Condesa, de la cual se cuentan leyendas sobre una mujer sangrienta, propicia un ambiente de suspenso para el protagonista.

De un modo parecido, en *Mandíbula*, la mayor parte de la historia se desarrolla en un edificio abandonado que Annelise encuentra y propone adoptar como un espacio anti-adultos, un espacio que no es el mundo ni la realidad cotidiana, es un espacio otro (heterotopía, en términos de Foucault), del que el grupo de mujeres adolescentes se apropia para construir la habitación blanca donde tomarán acuerdos y sellarán pactos que involucran desde la confianza, la voluntad, el deseo y la complicidad que arrastra la culpa y el miedo a dejar de ser parte del atractivo juego de la seducción.

A partir de un programa de televisión, las chicas comienzan una serie de ritos que consisten en contar, cada una al azar, una historia de horror por semana. La regla principal es que quien cuente una historia que no le provoque miedo al resto recibe un desafío. Dichos retos, que van desde gritar hasta quedar afónicas, estrangularse, lesionarse para lamerse una a otra, resbalar por las escaleras o interactuar con serpientes y otros animales, poco a poco escalan a “ejercicios funambulistas” donde las adolescentes experimentan sensaciones de un alto grado físico que les da poder y control sobre sus cuerpos, que al final resultan actos ceremoniosos dentro del grupo. Por el lado contrario, el colegio se configura como otro espacio de tensión, pues es donde Clara vislumbra los ejercicios de violencia y homoerotismo entre las alumnas, además de ser el punto de encuentro de ambas realidades. La casa de Clara es un contexto más de esos mecanismos de subjetivación alterada, en el cual, tras la muerte de su madre, su secuestro, sus reiteradas crisis y el terror hacia Fernanda, acrecientan el ambiente sofocante; alcanzando y transgrediendo límites en su sustancia y su realidad: por ejemplo, una manifestación de dicha corrupción son sus estados catatónicos.

Hemos mencionado con anterioridad dos elementos que sobresalen: el Dios blanco de Annelise y la Condesa Sangrienta de la casona abandonada. Las dos entidades configuran el miedo de los diferentes protagonistas. En Polo, la presencia de la Condesa late no solo en los intersticios de aquellas ruinas coloniales, sino también se materializa en Marián, cuando ésta escapa del Gordo durante el atraco; la ve arriba de las escaleras ensangrentada como en búsqueda de una nueva víctima. Cuando cruza el río Jamapa siente de nueva cuenta esa presencia fantasmal que lo persigue. Su miedo a la mujer asesina es, de alguna forma, también un fenómeno que configura el ambiente sórdido y, a ratos, sobrenatural, de *Páradais*. Por ello,

cruzar el cauce, una frontera física y simbólica entre Progreso y el residencial, es también atravesar el miedo, para después dar de golpe con la realidad en una especie de anagnórisis, porque dicho horizonte asomándose, en última instancia, “no era [culpa] de él, que la culpa había sido del gordo” (Melchor 2021: 156), como reitera en más de una ocasión:

todos estaban muertos, *todos estaban muertos*, antes de recobrar el control y llegar a la conclusión de que tenía que largarse de ahí al instante; la consiguiente huida por la puerta de la cocina; la sigilosa carrera bajo la lluvia tupida hasta alcanzar el muelle; el rostro desencajado de la Condesa Sangrienta asomándose entre las ramas del amate, entre los juncos de la ribera, a cada paso, en cada sombra; el impulso irresistible de lanzarse al río, con la alucinante certeza de que los espectros no podían cruzar el agua; la convicción total de que había cometido el peor error de toda su vida, esta vez realmente el peor pinche error de toda su perra y miserable vida. (153)

Con Annelise, el Dios blanco es también creación de un miedo profundo. El apartado más significativo, al nivel metatextual, es el capítulo XXI, el cual se trata de una especie de *mail*, carta o ensayo, donde la alumna describe lo que para ella es la edad blanca, es decir, la pubertad, ese lienzo listo para mancharse. Crecer, madurar y mutar es una manifestación del dios. Es un miedo que Annelise cultiva en y con sus amigas. Fernanda abandona estos ritos de iniciación por un hecho en concreto: la repulsión que le generan las fotografías de Annelise desnuda. Por ello, es significativo que el acto de percibir sea un factor catalizador, un despertar de la pesadilla y de la imaginación de Annelise. Del mismo modo, es revelador que Clara penetre en su miedo secuestrando a Fernanda, es decir, lo asuma mediante el acto de la privación y de la dominación:

Lo que yo quiero es corregirte, enderezarte, crecerte bien. Es mi responsabilidad que no te rompas, que avances en línea recta, que no le hagas daño a los demás. Qué asfixiante responsabilidad es no hacer de ti un monstruo cuando naciste ya caníbal. Pero toda maestra y toda madre tiene que escapar de los dientes de su cría. (Ojeda 2018: 274)

Finalmente, existe un tema que relumbra con mayor intensidad en *Páradais*, pero que, de alguna manera, también puede rastrearse entre las líneas de *Mandíbula*,

y son las clases sociales tanto del perpetrador del crimen como el de la víctima. En Fernanda Melchor, se remarca en todo momento una dicotomía: desde el color de piel de Milton, hasta el estatus socioeconómico del Gordo, los Maroño, y demás habitantes del residencial, frente a Polo, un adolescente pobre, delgado y moreno. La misma preocupación de éste por afirmar que el atraco fue idea de Franco Andrade señala el prejuicio de que el delincuente siempre proviene de la clase baja. Por su parte, el secuestro de Fernanda por Clara también ofrece este tipo de lectura: una adolescente de élite es privada de su libertad por una maestra de clase media. Aún más interesante es que ambos delitos comparten, a su vez, autores intelectuales como el Gordo y Annelise, quienes han estado en contacto con dispositivos culturales como la pornografía y las *creepypastas*, los cuales han planteado narrativas de lo deshumano, es decir, el cuerpo cosificado y el horror abyecto. Por ende, las manifestaciones del mal, en términos de lo sobrenatural y criminal en *Mandíbula y Páradais*, aluden a estos componentes que revisten el malestar psicológico, económico y corporal, de los personajes y sus deseos; mismos que, a fin de cuentas, son inferencias de una modernidad avasallante y cada día más voraz. En suma, y reinterpretando a Mabel Moraña (2017), habría que entender al mal como un tema biopolítico, vinculado a las relaciones de poder sobre el cuerpo y los procesos de socialización respecto a lo humano, materializados más tarde en lenguaje, imagen y narrativa; conceptualización de lo social como una totalidad plurivalente e inestable; síntoma y diagnóstico de su tiempo.

Abrir los cercos. A manera de conclusión

Con la creciente ausencia de un estado de derecho y la normalización de la violencia, es innegable que el mal haya mutado y adquirido, en consecuencia, otras apariencias y nuevas formas de manifestarse, las cuales son un poco menos concretas o identificables.³

El malestar social aunado al individualismo extremo ha provocado que el ser humano contemporáneo desentienda los límites de sus sentidos: ya no es amor, sino

³ Mencionan Zygmunt Bauman y Leonidas Donskis (2019), en su libro *Maldad líquida*, que “Durante siglos, como bien sabemos, el símbolo y la encarnación del mal fue el diablo, ya se apareciera como Mefistófeles en el mito fáustico –del que se hiciera eco desde diversas leyendas medievales hasta Christopher Marlowe con *La trágica historia del doctor Fausto*, o Johann Wolfgang von Goethe con *Fausto*–, o como Voland, en *El maestro y Margarita*, de Mijaíl Bulgákov. Pero eso era antes. El diablo de toda la vida representaba el mal sólido con su lógica simbólica de la búsqueda y captura de almas humanas y su implicación activa de los asuntos humanos y terrenales. Se limitaba a perseguir su objetivo tratando de invertir y de deslegitimar el orden social y moral establecido” (19).

obsesión por el otro: no lo quiere, sino lo demanda. La ambición del sujeto deseante es unidireccional; tenemos miedo y pánico, por ello, seducimos y no nos implicamos. Ante ello, la desvalorización del otro no es juzgada en los términos más apropiados, de lo bueno y lo malo, por ejemplo, porque la moral ha perdido su brújula, ahora apunta hacia una forma incomprensible e indefinible.

Seducidos por ese mal moderno, asimétrico y anónimo, el sujeto entra en conflicto con su identidad: hace el mal sin inmutarse porque no lo entiende ni le interesa entenderlo y no es consciente de ello. Dentro de esa gran ironía, intentamos comprender las causas de la perversidad, de la injusticia y de todos los actos de que es capaz el poder humano, principalmente, y conforme a los fines de este trabajo, los individuos marginados.

La conclusión tras el estudio de estas dos novelas es que, desde Hispanoamérica, las voces contemporáneas, en este caso femeninas, están exhumando el mal de sus escondites, ya sea dentro de las relaciones familiares, en la cultura popular o en el mundo digital. Juan Carlos Romero Puga (2012) menciona a razón de un libro del jesuita Enrique Maza, *El Diablo. Orígenes de un mito*, que “cuando el hombre no quiere hacerse responsable del mal que hace y del mal que causa, empieza a inventar a otros responsables, para no tener que mirarse en el espejo de sí mismo” (párr. 4). Habría, en lo que concierne a *Mandíbula* y *Páradais*, que hablar no de un hombre, sino de un sistema complejo de ideas que alteran la subjetivación de los individuos: el narcotráfico, la falta de oportunidades, la discriminación, la represión corporal. Elementos con los que conviven y regulan, aun contra su voluntad, el orden social, contribuyendo así a la deshumanización más rápido y con mayor frecuencia de lo que se quisiera. Por ello, las escrituras de Fernanda Melchor y Mónica Ojeda trasgreden la opacidad del lenguaje para llevar esas sombras del horror y de la violencia a la luz de lo real, que es aún más terrible. Si el deseo se resiste a ser domesticado, la palabra lo hará aún más crudo, más cruento y más palpable, para confrontarlo.

Bibliografía

- ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de filosofía*. México: FCE, 1993.
- ÁVILA-MORALES, Juan Carlos. “La deshumanización en medicina. Desde la formación al ejercicio profesional”. *Iatreia* vol. 30, 2 (2017): 216-229.
- Babelio*. <<https://es.babelio.com/auteur/Monica-Ojeda-Franco/55037>> [20/08/2022]
- BATAILLE, Georges. *La literatura y el mal*. Prólogo de Rafael Conte. Argentina: Ediciones elaleph.com, 2000.
- BAUMAN, Zygmunt; Leonidas Donskis. *Maldad líquida*. México: Paidós, 2019.

- CARRETERO SANGUINO, Andrea. “Los lazos de la violencia: lirismo y horror en la narrativa de Mónica Ojeda”. *Revista Úrsula* 4 (2020): 14-31.
- . “Hacia una poética de lo abyecto: relaciones entre erotismo y monstruosidad en *Mandíbula* de Mónica Ojeda”. «*Soñé que te... ¿Dirélo?*» *Aproximaciones al erotismo en las literaturas hispánicas*. Coords. Marcos García Pérez, Rebeca Higuera Vidal y María Sánchez Cabrera. Madrid: Philobiblion. Asociación de jóvenes hispanistas, 2022. 167-184.
- CORDERO HERNÁNDEZ, Juan. “El tratamiento agustiniano del problema del mal: una vindicación frente a las críticas secularistas”. *Signos Filosóficos* 21 (2009): 169-184.
- DE LAUTRÉAMONT, Conde. *Cantos de Maldoror*. México: La nave de los locos, 1979.
- DELUMEAU, Jean. *Historia del Paraíso 3. ¿Qué queda del Paraíso?*. Madrid: Editorial Taurus, 2005.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. “La literatura y el mal”. *Letras Libres*. 31/03/2005. < <https://letraslibres.com/revista-mexico/la-literatura-y-el-mal/>> [20/08/2022]
- ESPINOSA H., Patricia. “Secreto y simulacro en *2666* de Roberto Bolaño”. *Estudios Filológicos* 41 (2006): 71-79.
- HERNÁNDEZ BAUTISTA, Héctor Justino. “Masculinidades en dos personajes de *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”. *El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias* 4 (2022): 150-171.
- MORAÑA, Mabel. *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid: Editorial Iberoamericana, 2017.
- MANRIQUE SABOGAL, Winston. “Fernanda Melchor: «Muchos no somos conscientes de que podemos albergar deseos siniestros»”. *WMagazín*. 12/08/2021. <<https://wmagazin.com/relatos/fernanda-melchor-muchos-no-somos-conscientes-de-que-podemos-albergar-deseos-siniestros/>> [20/08/2022]
- MELCHOR, Fernanda. *Páradais*. México: Penguin Random House, 2021.
- NIETZSCHE, Federico. *Más allá del bien y el mal*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1983.
- OJEDA, Mónica. *Mandíbula*. Sexta edición. Madrid: Candaya, 2021.
- . “Sodomizar la escritura”. *El País*. 28/06/2018. <https://elpais.com/cultura/2018/06/28/babelia/1530201263_968588.html#?prm=copy_link> [20/08/2022]
- ORTUÑO, Antonio. “‘Aún había mucho que decir del trópico negro’. Entrevista con Fernanda Melchor”. *Revista de la universidad de México*. 07/2020. <<https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/0abac055-4672-4847-8781-5f55b462d42c/entrevista-con-fernanda-melchor>> [20/08/2022]

- PEARL, Max. “Fernanda Melchor y la tragedia del machismo. Con historias inspiradas en el crimen, la novelista arroja luz a los rincones oscuros de la masculinidad”. *Vulture*. 9/05/2022. <<https://www.vulture.com/article/perfil-de-fernanda-melchor-paradais.html>> [20/08/2022]
- POMERANIEC, Hinde. “Fernanda Melchor: ‘Es inevitable para mí hablar sobre la violencia; es con lo que he nacido’”. *Infobae*. 6/07/2021. <<https://www.infobae.com/cultura/2021/07/06/fernanda-melchor-es-inevitable-para-mi-escribir-sobre-la-violencia-es-con-lo-que-he-nacido/>> [20/08/2022]
- ROMERO PUGA, Juan Carlos. “Una reflexión sobre el mal”. *Letras Libres*. 24/09/2012. <<https://letraslibres.com/revista-espana/una-reflexion-sobre-el-mal/>> [20/08/2022]
- SAFRANSKI, Rüdiger. *El mal o el drama de la libertad*. Barcelona: Tusquets, colección Fábula, 2005.
- SALES GELABERT, Tomeu. “Lo humano, la deshumanización y la inhumanidad; apuntes filosófico-políticos para entender la violencia y la barbarie desde J. Butler”. *Análisis. Revista de Investigación filosófica* vol. 2, 1 (2015): 49-61.
- TORRES, José. “*Mandíbula*, de Mónica Ojeda, es la novela que regalaría la librería El agente secreto, de Úbeda (España)”. *WMagazín*. 4/08/2020. <<https://wmagazin.com/relatos/mandibula-de-monica-ojeda-es-la-novela-que-regalaria-la-libreria-el-agente-secreto-de-ubeda-espana/#el-libro-que-regalar%C3%ADan-los-libreros-mand%C3%ADbula-de-m%C3%B3nica-ojeda>> [20/08/2022]
- ZIMBARDO, Philip. *El efecto Lucifer. El porqué de la maldad*. México: Paidós, 2012.