
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Mendoza Navarro, Marta; Pleitez Vela, Tania, dir. El dolor y el sexo más abyectos : Tratamiento de la violencia en Nefando (2016) de Mónica Ojeda. 2019. 33 pag. (836 Grau en Estudis d'Anglès i Espanyol)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/211573>

under the terms of the  license



Universitat Autònoma de Barcelona

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
FACULTAT DE FILOSOFIA I LLETRES
GRAU EN ESTUDIS D'ANGLÈS I ESPANYOL

**El dolor y el sexo más abyectos: Tratamiento de la violencia en
Nefando (2016) de Mónica Ojeda**

Trabajo Final de Grado (TFG)

Marta Mendoza Navarro

NIU: 1423418

A handwritten signature in purple ink, appearing to read 'Tania Pleitez Vela'.

Tutora: Tania Pleitez Vela

Barcelona

Junio de 2019

Agradecimientos

A mi tutora, Tania Pleitez, por haberme guiado y ayudado durante el proceso de creación de este trabajo. Te doy las gracias por el interés y dedicación que has puesto en este tema, la confianza que has depositado en mí y todos los consejos que me has ido dando a lo largo de estos meses. Te estoy muy agradecida.

A Mónica Ojeda, autora de la obra Nefando, por brindarme la oportunidad de entrevistarla, por su generosidad y por su gran amabilidad. Fue un placer conocerte en persona y que me regalaras una bonita dedicatoria que guardaré para siempre.

A mi familia: mi madre, mi padre y mi hermano, que siempre han estado a mi lado de manera incondicional, apoyándome en todas mis decisiones y animándome a luchar por mis sueños. Sé que siempre estaréis ahí.

A ti, Néstor, por tu amor y por ser ya parte de mi familia.

A mis amigas de universidad: Anna, Maria y Míriam, por estos cuatro años de risas, amor y recuerdos a vuestro lado. Sin vosotras, esta experiencia no habría sido ni de lejos parecida.

ÍNDICE

1. Introducción	1
2. Tratamiento de la violencia en la literatura.....	2
2.1. Memoria vs. olvido	4
2.1.1. Manifestaciones de la memoria en el cuerpo.....	5
2.1.2. Manifestaciones de la memoria en la palabra.....	6
2.1.3. Manifestaciones del olvido.....	7
2.2. La indiferencia del otro frente al dolor	8
3. El tratamiento de la violencia en <i>Nefando</i> (2016).....	10
3.1. Argumento de <i>Nefando</i>	10
3.2. La memoria vs. el olvido en <i>Nefando</i>	12
3.2.1. ¿Cómo enfrentarse a los traumas del pasado?.....	12
3.2.2. La indiferencia del otro frente al dolor; la contribución al olvido.....	15
3.3. La expresión del dolor	17
3.3.1. Manifestaciones físicas del dolor en el cuerpo.....	19
4. Conclusión.....	21
5. Bibliografía.....	23
6. Anexos.....	25

1. Introducción

Este trabajo pretende investigar el tratamiento de la violencia tanto física como psicológica en la obra *Nefando* (2016) de Mónica Ojeda. En concreto, se hará un análisis de la dicotomía memoria vs. olvido y se reflexionará sobre cómo considera la autora que es mejor enfrentarse a los traumas vividos. Además, esto llevará a cuestionarse si la violencia puede ser moral o no, y, por tanto, si los demás deben contribuir al olvido de este trauma mirando hacia otro lado o deben mirar de frente a esos sucesos violentos. En la obra, por ejemplo, esta dualidad la veremos en la creación y publicación de un videojuego que contiene grabaciones de las violaciones que han sufrido los hermanos Terán por parte de su padre (¿Qué es mejor, publicarlo o no? ¿Qué es más moral?). Además, se estudiarán las manifestaciones físicas y corporales del olvido (incapacidad de hablar de algún trauma, por ejemplo) y las de la memoria (marcas en el cuerpo, grito, etc.).

Para llevar a cabo lo anterior, se hará un estudio basado en ensayos como *Ante el dolor de los demás* (2004) de Susan Sontag, *Podere de la perversión* (2006) de Julia Kristeva y *La literatura y el mal* (2000) de Georges Bataille, donde se analizará el papel que ha jugado la violencia en la literatura y los diferentes tratamientos que se han hecho de esta. Se destacarán los conceptos teóricos más importantes del uso de la violencia y se relacionarán con la obra de Ojeda. Por otra parte, se analizarán diversos artículos relacionados con el cuerpo, como “Memorias del cuerpo. Cuerpo, memoria y olvido.” (2011) de Rodrigo Parrini o “Pensar con el cuerpo, pensar desde el cuerpo” (2012) de Fernández Guerrero, y se estudiará cómo se relaciona el cuerpo con el olvido y con la memoria. Toda esta lectura teórica permitirá relacionar conceptos con la obra de Ojeda. A partir de citas de dicha novela se analizarán los distintos traumas de los protagonistas, muchos de ellos propiciados por sucesos traumáticos en su infancia; la manifestación del dolor, ya sea a través del cuerpo, de la palabra o de los dibujos, en los protagonistas; y su visión acerca de la censura de la violencia y como está propicia la indiferencia de los demás frente al dolor y el olvido.

Todo este análisis de la obra *Nefando* (2016) se complementará con fragmentos de entrevistas que concedió Ojeda a diversos periódicos o revistas, así como con citas de una entrevista personal que le pude realizar el 22 de marzo de 2019. En todas ellas, la autora habla de las influencias literarias que utilizó para *Nefando*, del tipo de violencia

que se trata en dicha novela, o de su visión sobre si la violencia debiese, o no, ser censurada. Las entrevistas tendrán un papel muy importante en el desarrollo de este trabajo precisamente porque al ser una novela muy reciente, no hay demasiados estudios ni ensayos académicos que la analicen. Únicamente hemos podido valernos de un informe de investigación llevado a cabo por Alicia Ortega Caicedo en la Universidad Andina Simón Bolívar (Sede Ecuador), donde se analizan nueve novelas publicadas a lo largo de este último siglo, entre las que se encuentra la obra de Ojeda, y un trabajo de final de grado realizado por Amanda Priscila Pazmiño Torres en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

2. Tratamiento de la violencia en la literatura

La representación de la violencia en la literatura se ha considerado la manifestación de aquello que es abyecto, que según Julia Kristeva se define no como “la ausencia de limpieza o de salud” sino como “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (2006: 11). Además, será abyecto todo crimen que incluya a un traidor, a un mentiroso, a un criminal con la conciencia tranquila, a un violador sin remordimientos, a un asesino, etc., ya que remarcará la fragilidad de la ley (Kristeva, 2006: 11). Georges Bataille, por su parte, considera como representación del Mal Puro el “gozar con la destrucción contemplada” (2000: 30). Por eso, el sadismo se considera una manifestación de esta violencia, siempre y cuando el asesino goce con haber matado. De alguna manera, este Mal Puro es el que aparece en *Nefando*, novela de Mónica Ojeda, que trata el abuso infantil por parte de un padre a sus tres hijos, ya que, precisamente, el padre, Fabricio Terán, no buscará ningún bien material, sino que únicamente se centrará en el placer que le provoca abusar de Irene, Cecilia y Emilio Terán. De hecho, la propia Mónica Ojeda señala que “Georges Bataille ha sido uno de mis pilares fundamentales en cuanto al abordaje del sexo, de la sexualidad, del deseo. Ha abordado en su literatura el tema de los tabúes sociales y cómo estos tabúes anidan, en el fondo, en el sexo, el tema del incesto, el tema de qué prácticas sexuales son parafilias, qué prácticas sexuales son consideradas sanas” (Mónica Ojeda, entrevista personal, 2019).

Concretamente, en América Latina, el tratamiento de la violencia y el crimen ha estado presente desde el siglo XIX, en obras como *El matadero* (1838-1839) de Esteban Echevarría, un cuento argentino que trata sobre la violencia animalizada de los federales, protegidos por el régimen de Juan Manuel de Rosas (Kohan, 2018). También ha tenido

un papel fundamental a finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, sobre todo a raíz de las dictaduras propias de ese período, que provocaron la emergencia de un conocido subgénero narrativo: la llamada novela del dictador que incluye al *Facundo* de Sarmiento, *El señor presidente* de Asturias, *Yo el Supremo* de Roa Bastos, *El recurso del método* de Carpentier y *La fiesta del chivo* de Vargas Llosa, entre muchas otras. Asimismo, el tema de la violencia se puede observar en obras de autores como José Emilio Pacheco, Daniel Moyano, Ricardo Piglia y Roberto Bolaño (Lespada, 2015: 37). Además, en los años 90, por ejemplo, Fernando Vallejo, en su obra *La virgen de los sicarios* (1994), que dio comienzo a un fenómeno escritural conocido como la “sicaresca”, habla del fracaso de la izquierda y la violencia que desata el narcotráfico en Colombia (Marinone, 2015: 146).

Sin embargo, es cierto que, a partir del siglo XXI, la violencia fue ganando cada vez mayor protagonismo en la novela, la televisión y el cine. En *Crimen y ficción* (2015), diversos autores hacen un análisis de cómo la ficción latinoamericana ha representado el crimen durante este último siglo. Pese a que se ha abordado la violencia desde diferentes ángulos, como podría ser el de la *necropornografía* o el del sadismo en torno al cuerpo femenino (Quijano y Vizcarra, 2015: 6), en realidad, la principal forma de violencia que se ha tratado en el continente es la violencia política. Esto se debe al papel que ha jugado el Estado, a menudo opresor y responsable de múltiples actos de violencia. Algunos de los temas más recurrentes, por ejemplo, han sido la dictadura militar en Argentina (1976-1983) o la guerra civil en Guatemala (1954-1996). En “Memoria, verdad y justicia en *El secreto de sus ojos*”, Denisse Gotlib Gutiérrez se cuestiona cómo enfrentarse al pasado violento y dictatorial de Argentina desde el presente, un periodo posdictatorial. La autora reflexiona sobre “el ejercicio de ficcionalizar el pasado” (2015: 12). Por otra parte, en “Crimen, archivo y ficción: la herencia del conflicto armado en Guatemala”, Mónica Quijano analiza tres novelas que tratan este tema y, además, establece un diálogo entre el *testimonio*, el *archivo* y la *ficción* (2015: 13). Otro de los temas más recurrentes en la literatura de violencia es el narcotráfico. El poder del narco en el siglo XXI ha provocado una producción muy elevada de obras ficticias que abordan este tipo de crimen (2015: 14). En “Muertos de risa: violencia y humor en *Trabajos del reino* y *Fiesta en la madriguera*” de Paulina del Collado, por ejemplo, se plantea cómo abordar el tráfico de drogas y el papel de los narcos y los sicarios. La autora se cuestiona, además, si este tipo de obras son verdaderamente críticas con este tipo de prácticas o si, por el contrario, únicamente contribuyen a potenciar el sensacionalismo (2015: 16).

Destaca, pues, que Mónica Ojeda, escritora ecuatoriana pero residente en Madrid y autora de la novela *Nefando* (2016), se aleje de la violencia política que se ha vivido y se vive en América Latina y se fascine por “el mal – relaciones de abusos, conductas perversas, sórdidos rituales de paso” con el objetivo de explorar “una monstruosidad esencialmente humana” (Espluga, 2018). La autora, como aclara en la entrevista personal que le he realizado, apuesta por las “microviolencias que están anidadas en aquello que consideramos normal y, además, que volvemos cotidiano” (Mónica Ojeda, entrevista personal, 2019). Añade que son precisamente “ese tipo de agresiones y ese tipo de golpes, que son más psicológicos que nada y que habitan en la palabra y no el maltrato físico, las que a mí me interesan”. Por otra parte, considera que este tipo de violencia no es privativa de Latinoamérica ni de ningún continente en particular, sino que está “en cada rincón del mundo”. En su novela *Nefando* (2016), por ejemplo, explora los límites de la sexualidad, llevada al extremo; muestra la parte más oscura y obscena de sus personajes, perseguidos por demonios sexuales que condicionan su vida; y, sobre todo, reflexiona sobre la expresión del dolor, ya sea a través del cuerpo o de la palabra, en contraposición con el olvido y la indiferencia de los demás frente a ese dolor.

Además de Ojeda, otros autores como Roberto Bolaño o Fernanda Melchor apostaron por un tipo de violencia distinta. En el caso de *2666* (2004) de Bolaño, se nos habla del feminicidio, de “los cuerpos mutilados, violentados y abandonados en el desierto de las mujeres asesinadas en Santa Teresa” (Aguilar, 2015: 172), mientras que en *Tiempo de huracanes* (2017), Fernanda Melchor se centra en la desesperanza de los personajes, que los lleva a la violencia, a la huida y a la muerte. Se nos presenta a “ésa que lleva al abandono de una familia, al maltrato de una nieta, a estar continuamente drogado y alcoholizado, a dejarse seducir por el padrastro y quedar embarazada para luego abortar, y a cometer un asesinato” (Treviño, 2018: 158).

2.1. Memoria vs. olvido

Un suceso violento se puede tratar o bien desde la memoria, es decir, la rememoración de este evento del pasado y la conciencia, por tanto, de que tuvo lugar; o desde el olvido, lo que supone el intento de eliminar el recuerdo del suceso traumático vivido y, en consecuencia, la pretensión de que ese trauma no ocurrió. En cierta medida, se podría considerar que la memoria es únicamente una huella, que, aunque difusa y débil, permite interpretar y analizar ese recuerdo. Sin embargo, el olvido “no deja nada” (Parrini, 2011: 323).

El tratamiento de la violencia desde la memoria implica convertir esa violencia en algo real, en algo tangible que ha existido. Parte de este proceso de rememoración consiste en hacer conscientes a los demás de ese pasado traumático. El olvido, en cambio, contribuye a esa tendencia de la sociedad de dar la espalda a los traumas ajenos. Rememorar un episodio violento provoca dolor; enfrentarse a la violencia es a la vez una reparación y un trauma. Sin embargo, ocultar y fingir que no ha ocurrido, aunque liberador para algunos, también es doloroso, ya que implica no superar nunca ese trauma. Aun así, no hay una verdad absoluta sobre cómo debería enfrentarse cada individuo a sus traumas del pasado, ya que cada persona canaliza sus emociones de manera distinta. Diversos autores, como Parrini (2011) o Fernández Guerrero (2012) han estudiado las manifestaciones de la memoria y del olvido en el cuerpo, pero no han llegado a establecer cuál es el camino que se debería escoger para enfrentarse a los traumas del pasado. De hecho, Parrini (2011) afirma que memoria y olvido van de la mano; el olvido no puede existir sin la memoria y viceversa. Por tanto, la sociedad está condenada a que ambos existan.

2.1.1. Manifestaciones de la memoria en el cuerpo

La memoria de un trauma no solo se puede manifestar a través de la construcción mental del suceso y la posterior narración de este, sino que también se hace evidente en el cuerpo. De hecho, “la existencia material conlleva el dolor físico y la enfermedad, de los que ningún cuerpo está exento” (Fernández Guerrero, 2012: 367). Por tanto, la expresión del dolor a través del cuerpo puede ser liberadora, ya que “quien consigue convivir con el dolor físico puede llegar a desarrollar sus proyectos a pesar de las molestias que el cuerpo le causa” (368). En *Nefando* (2016), el personaje de Iván Herrera se autolesiona empleando la autocastración en su miembro viril para así hacer frente a su incomprensible sexualidad. Canaliza su trauma a través del dolor físico.

Rodrigo Parrini (2011) se pregunta cómo se puede vincular el cuerpo con la memoria y el olvido y hace alusión a las dos hipótesis desarrolladas por Nietzsche y Foucault. Nietzsche, por su parte, afirma que “la promesa se fundamenta en la memoria; si queremos prometer, debemos recordar” (Parrini, 2011: 324). Es decir, se presupone el cuerpo para que después pueda existir la memoria. Foucault, por otra parte, antepone la memoria al cuerpo, ya que afirma que será la memoria la que dé un cuerpo al ser humano. Foucault defiende la idea de que “la memoria suscita el cuerpo como garantía final de cualquier promesa posible” (324). Parrini sigue la hipótesis de Nietzsche y afirma que

para que algo permanezca en la memoria se debe grabar a fuego porque únicamente lo que no deja de doler es lo que permanece siempre en el recuerdo. Habla de “grabar en el cuerpo lo que se obliga a recordar” (332). Es decir, se considera a las heridas físicas como memoria. Además, defiende la existencia de personajes marcados en su cuerpo, cuyas marcas contribuyen a la creación de su identidad y fomentan la creación de una memoria, de un recuerdo.

La memoria en el cuerpo se considera la acumulación de recuerdos y de sufrimientos; en el cuerpo se encuentran “las marcas, las inscripciones que deja la experiencia” (Sotelo, 2004: 123). Es un cuerpo que acumula todos esos sucesos pasados para así recordar su desgaste. Paradójicamente, la suma es una resta: “suma corporal de sufrimientos, resta corporal de vitalidad, de energías, de salud” (Parrini, 2011: 337). En otras palabras, el cuerpo es una especie de archivo, cuyos documentos son las heridas de una historia dolorosa. Estos documentos, estas heridas, son las que configuran la memoria (330).

2.1.2. Manifestaciones de la memoria en la palabra

La memoria no se puede manifestar únicamente a través de las huellas o marcas presentes en el cuerpo, sino que también se da la rememoración de un suceso o de un trauma a través de la palabra. De hecho, autores como Sotelo han propuesto la palabra como “una forma de memoria que permita sanar las heridas para vivir por algo que no sea reanimar el recuerdo del verdugo, una memoria que permita estar advertido frente a lo real sin abandonar el tiempo propio a la reedición del mal” (2004: 133). Por tanto, escribir sobre un recuerdo que resulta doloroso y que no permite al sujeto avanzar puede servir para “despetrificar el dolor” (133). De esta manera, se toma conciencia de ese trauma y, a la vez, se cura la herida. En *Nefando* (2016), el personaje de Kiki escribe una novela pornoerótica para canalizar el desconcierto que le provocan sus impulsos sexuales y, a la vez, para rebelarse contra aquellos que en el pasado intentaron censurar sus obras y, en consecuencia, censurarla a ella. En su caso, su novela es un reflejo de su propio ser.

Para poder ser capaz de superar el dolor provocado por un suceso violento, el sujeto debe narrar el trauma. Freud defiende la idea de que trauma y relato están conectados:

Cada suceso, cada impresión psíquica están provistos de cierto valor afectivo (Aflektbetrag) del que el yo se libra por la vía de una reacción motriz o por un trabajo psíquico asociativo. Si

el individuo no puede o no quiere tramitar el excedente, el recuerdo de esta impresión adquiere la importancia de un trauma y deviene la causa de síntomas permanentes (Freud, 1988: 21; citado por Moyano, P. M., 2015: 266).

El trauma, que se considera una herida “intensa, incomprensible y difícilmente asumible para el sujeto”, se puede canalizar a través de la palabra, que permite dar sentido a las experiencias vividas. Narrar un trauma es, precisamente, el intento del sujeto traumatizado de comprender, asimilar y hacer frente a los sucesos causantes de ese trauma. En palabras de Rodríguez Varela, “la capacidad humana de poner en discurso aquello que le acontece, incluso cuando supera las barreras de lo comprensible, es la vía para romper y salir de la quiebra temporal y darle un sentido a nuestro pasado” (2018: 88).

Esto está relacionado con el intento de evitar mirar hacia otro lado y ser partícipe del dolor que sufren los individuos que nos rodean, idea que defiende Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás* (2004). Sontag afirma que “parece un bien en sí mismo reconocer, haber ampliado nuestra noción de cuánto sufrimiento a causa de la perversidad humana hay en un mundo compartido con los demás” (2004: 50), ya que por mucho que se ignore el dolor ajeno, no se convierte en inexistente. Además, enfrentarse y ser consciente del dolor que sufre el otro es símbolo de madurez moral, mientras que aquellos incapaces de reconocer la existencia del mal y de la depravación en nuestra sociedad demuestran una gran inmadurez psicológica (Sontag, 2004: 50).

2.1.3. Manifestaciones del olvido

El olvido se puede considerar una “juntura entre la memoria y el cuerpo” porque es en el olvido donde se encuentra casi toda la información. El cuerpo únicamente recuerda determinadas experiencias, trozos de un momento pasado. Por tanto, el cuerpo es mayoritariamente olvido, motivo por el que la memoria corporal es tan significativa. El olvido es la norma; la memoria es la excepción (Parrini, 2011: 338). Según Parrini, serán precisamente las experiencias más extremas las que suscitarán una mayor y más intensa rememoración corporal (2011: 339). Además, aunque la memoria y el olvido puedan parecer elementos contrapuestos, lo cierto es que solo se puede dar cuenta del olvido a partir de la memoria. La selección de trozos de la historia, que se correspondería con la memoria, es lo que nos permite dar cuenta de todo lo que falta, todo lo que no se recuerda, que se correspondería con el olvido.

Sotelo (2004), por su parte, remite a la obra de Freud, *Psicopatología de la vida cotidiana* (1904), para explicar el papel que juega el olvido. Según Freud, “los olvidos no aparecen al azar, sino que tienen una causa relacionada con los intereses del sujeto” (Sotelo, 2004: 122). Es decir, el sujeto hablante olvida un suceso o un recuerdo de manera activa. En palabras de Sotelo, el olvido es, en realidad, “una formación del inconsciente que obedece a una dinámica y a una economía psíquicas, donde se ahorra un sufrimiento o se soluciona una dificultad” (2004: 122). Esto se relacionaría con la propuesta de Parrini (2011), que defiende que el olvido es, aunque no lo parezca, un elemento vinculado a la memoria. Además, también habla del olvido como “imposibilidad del recuerdo”, que ocurre cuando un sujeto no dispone de las palabras adecuadas o necesarias para nombrar su recuerdo. En ese caso, el trauma sigue existiendo, pero no se ha encontrado la manera de simbolizarlo. Esto implica que, lejos de olvidar ese suceso traumático, el sujeto lo tenga “en un presente continuo, en tanto inasimilable, inolvidable” (Sotelo, 2004: 126). Por eso, se destaca la necesidad de simbolizar ese trauma y poder, así, pasar página y hacer posible el olvido.

2.2.La indiferencia del otro frente al dolor

La manifestación de un recuerdo doloroso, traumático y violento suele incomodar a aquellos con quienes compartimos la experiencia. Sienten rechazo a conocer los horrores que ha vivido el otro; no son capaces de identificarse al cien por cien con la persona víctima de ese suceso y, por tanto, se sienten violentados. ¿Pero, eso justifica que se ignore el dolor del otro? ¿Así desaparece? ¿O únicamente se es más partícipe de la no superación de ese trauma? Como se ha afirmado anteriormente, el olvido y el mirar hacia otro lado van de la mano, puesto que la negación de la sociedad de la existencia de un acto violento no lo hace desaparecer. Además, fomenta el sentimiento de incompreensión que sufre la víctima. *Nefando* (2016) gira en torno a la publicación de un videojuego donde se recogen grabaciones de las violaciones que sufrieron los hermanos Terán por parte de su padre. La aparición de estos vídeos, que ya llevaban años circulando por la *deep web*, provocan la censura del videojuego al considerarse las grabaciones contenido que hiera la sensibilidad del espectador. Esta misma cuestión se la plantea Parrini:

¿Deseamos saber lo que el otro, cualquiera, ha vivido? Creo que no necesariamente; las resistencias son enormes y consistentes, como lo demuestra el desagrado ante quien relata sus propios sufrimientos y los horrores que ha vivido. ¿Qué memoria deseamos?, ¿la memoria luminosa de vidas estimables y predecibles o la densa y oscura memoria de los

que han sufrido? No sé bien, pero creo que la segunda es más difícil de escuchar y, por tanto, de convocar (Parrini, 2011: 337).

De hecho, el autor evoca situaciones reales que él mismo ha vivido, donde se ha sentido incómodo por haber tenido que enfrentarse al sufrimiento ajeno. Habla de Álvaro, un chico de 18 años, originario de Veracruz, quien ha trabajado desde los 9 años como albañil. Álvaro, para relatar su vida muestra su cuerpo, porque es ahí donde están “las marcas de su historia” (330). El chico había sufrido diversas amputaciones. Cuando Parrini observó su dedo cortado sintió “una incomodidad generalizada” porque “veía, pero tal vez habría querido no ver. Era testigo sin quererlo del cuerpo del otro, de sus marcas, de sus dolores y sus desgracias” (341). Sin embargo, pese a la incomodidad, Parrini es consciente de la necesidad de ser partícipes de ese sufrimiento, de la necesidad de ser testigos del dolor del otro.

Susan Sontag también destaca la necesidad de mirar de frente a la violencia y dejar constancia de la crueldad humana. En su ensayo *Ante el dolor de los demás* (2004), Sontag se centra en cómo la cámara fotográfica, denominada “el ojo de la historia”, ayuda a plasmar la brutalidad. Pone diversos ejemplos, la mayoría bélicos, de los que destaca las “fotos de soldados muertos, inteligibles hasta la brutalidad”, que según la autora permiten ser consciente del horror de la guerra (Sontag, 2004: 25). Pese a que Sontag focaliza su atención en el uso de la cámara para plasmar la violenta realidad, hay otros medios que también permiten acceder y ser partícipe de ella, como las grabaciones o vídeos, los testimonios escritos o la publicación de alguna novela o libro donde se recojan los sucesos que tuvieron lugar en algún momento determinado. Aun así, es cierto que la cámara, ya sea a través de fotografías o vídeos, permite embalsamar una imagen para siempre; permite una recreación más directa y verosímil de lo que sucedió. En *Nefando* (2016), la cruda realidad de los hermanos Terán llega al público a través de la publicación del videojuego, que a su vez recoge diversos vídeos de las violaciones que sufrieron por parte de su padre.

Por otra parte, Sontag habla de la hipocresía inherente en el ser humano, que admite violencia y sadismo en películas y televisión pero que se siente incomoda ante cierto grado de brutalidad:

Como todos han advertido, hay un creciente grado de violencia y sadismo admitidos en la cultura de masas: en las películas, la televisión, las historietas, los juegos de ordenador. Las imágenes que habrían tenido a los espectadores encogidos y apartándose de

repugnancia hace cuarenta años, las ven sin pestañear siquiera todos los adolescentes en los multicines. En efecto, la mutilación es más entretenida que sobrecogedora para muchas personas en la mayoría de las culturas modernas. Pero no toda la violencia se mira con el mismo desapego. A efectos irónicos, algunos desastres son mejores temas que otros (Sontag, 2004: 44).

Esto, en parte, es debido a la manipulación que sufrimos como sociedad por parte del gobierno, que controla los medios de comunicación y, en consecuencia, determina lo que el público debería ver. Sontag afirma que el poder estadounidense, por ejemplo, decidió en su momento no mostrar “ninguna de las horrendas fotos de los muertos hechas en el solar del World Trade Center durante los días inmediatos a los atentados del 11 de septiembre de 2001” porque atentaba contra los “límites del buen gusto” (31).

En síntesis, tanto Parrini (2011) como Sontag (2004) coinciden en la necesidad de representar la violencia y la brutalidad humanas para que la sociedad sea consciente de que existe. Evitar y obviar este tipo de sucesos no contribuye a que desaparezcan, sino que únicamente fomenta que las víctimas se sientan incomprendidas y que no puedan compartir su trauma.

Después de este breve recorrido teórico, surgen una serie de reflexiones en torno a Mónica Ojeda y a su obra *Nefando* (2016), motivo por el que se hará un análisis posterior de cómo se enfrentan los distintos personajes de la novela a sus traumas del pasado, ya sea a través de las imágenes, el cuerpo o la palabra. Asimismo, se analizará el papel de la sociedad ante la publicación del videojuego de los hermanos Terán, una sociedad que apostará por la censura y se mostrará, por tanto, indiferente ante el dolor de Irene, Emilio y Cecilia. Finalmente, se hablarán de las distintas manifestaciones del dolor, sobre todo presentes en el personaje de Iván.

3. El tratamiento de la violencia en *Nefando* (2016)

3.1. Argumento de *Nefando*

Para dar inicio al desarrollo del marco empírico, que se centrará en el tratamiento que Mónica Ojeda hace de la violencia en *Nefando* (2016), se ha considerado indispensable hacer un breve resumen del argumento de la obra, de tal forma que el lector pueda ser partícipe del análisis que se desarrollará posteriormente.

Nefando (2016) se centra en la vida de seis jóvenes que comparten piso en Barcelona: Irene, Emilio y Cecilia Terán, tres hermanos ecuatorianos que estudian en la ciudad; Kiki Ortega, una mexicana, que está escribiendo una novela pornoerótica; Iván Herrera, un mexicano que estudia un Máster de Creación Literaria; y El Cuco Martínez, un hacker madrileño. Sin embargo, sobre todo, se centra en la publicación del polémico videojuego *Nefando*, que recoge vídeos de las violaciones que sufrieron los hermanos Terán durante su infancia por parte de su padre. El videojuego se publica en la *deep web*, pero se censura por incluir contenido inapropiado que hiere la sensibilidad de aquellos que juegan.

El libro presenta una estructura coral, ya que está compuesto por distintos narradores. Principalmente se combinan las narraciones de El Cuco, un madrileño que vive en Barcelona, y de Kiki e Iván, dos mexicanos. Se recogen entrevistas donde se les pregunta acerca del videojuego *Nefando* y acerca de sus impresiones sobre los hermanos Terán. También se incluyen fragmentos de la novela pornoerótica que está escribiendo Kiki y de episodios traumáticos de su infancia; se narra la actividad delictiva de El Cuco y de su trabajo como *hacker*, además de su complicada relación con su madre, quien sufre un trastorno obsesivo compulsivo; y, finalmente, se ponen de manifiesto los demonios que persiguen a Iván, estudiante del Máster de Creación Literaria, quien siente que no es dueño de su cuerpo ni de su sexo.

A lo largo de la novela únicamente aparece una intervención de Irene Terán, que recoge sus pensamientos a los 8 años. Se narra el momento en el que el padre la lanza a la piscina para obligarla a aprender a nadar. Ella, cansada, decide no patear y se va hundiendo poco a poco. Mientras tanto, piensa en las filmaciones del padre y en el papel que desempeñan ella y sus hermanos en las grabaciones. También hay una intervención de Emilio Terán, donde se exponen sus recuerdos a los 17 años. Emilio narra explícitamente las violaciones que sufrieron los tres hermanos por parte de su padre y la actitud pasiva de su madre, que aun siendo conocedora de lo que pasaba, no hizo nunca nada para evitarlo. Finalmente, aparece un fragmento donde se recogen los dibujos de Cecilia Terán a los 14 años. Esos dibujos son una exhibición de sus ruinas.

Todos los acontecimientos, recuerdos y pensamientos se explican desde la habitación de cada narrador, lo que permite al lector adentrarse en la más absoluta intimidad del personaje. Únicamente se altera esto cuando se plasman fragmentos de las entrevistas a Kiki, Iván y El Cuco, realizadas por un entrevistador anónimo.

3.2. La memoria vs. el olvido en *Nefando*

En primer lugar, se hablará de la dicotomía memoria vs. olvido en la obra de Ojeda, prestando especial atención al enfrentamiento de los distintos personajes a los traumas del pasado. La actitud más significativa será la de los hermanos Terán, que decidirán hacerle frente al recuerdo de las violaciones de su padre, Fabricio Terán, a través de la publicación de un controvertido videojuego. En contraposición a esta exposición del dolor se encontrará la indiferencia de la sociedad, que decide censurar el videojuego por herir la sensibilidad del consumidor. Otros personajes como Kiki, escritora de una novela pornoerótica, también tendrán su particular manera de enfrentarse a sus demonios. En su caso, la figura que contribuye al olvido y que entorpece la expresión de su dolor es su madre, que, junto con los profesores de su infancia, intenta prohibir que Kiki siga escribiendo historias con contenido erótico.

3.2.1. ¿Cómo enfrentarse a los traumas del pasado?

El principal hilo conductor de la novela es la publicación del videojuego *Nefando. Viaje a las entrañas de una habitación*, donde se recogen vídeos de las violaciones que sufrieron los hermanos Terán durante su infancia. Con la difusión de estas grabaciones, Irene, Emilio y Cecilia se enfrentan al dolor vivido durante su infancia y, de alguna manera, se liberan del trauma que han ido arrastrando a lo largo de su vida. En otras palabras, la publicación de las grabaciones en el videojuego se puede entender como “una investidura simbólica de liberación, en el sentido de estar en capacidad de un doloroso e incomprensible poder decir/poder contar, un precario ordenamiento del caos” (Ortega Caicedo, 2017: 56). En la novela, es el personaje de El Cuco el que habla de esa sensación de liberación que aparece tras ser consciente y conocedor de los propios traumas y miedos. Defiende la memoria por encima del olvido: “Te digo una cosa, y esto lo aprendí con los Terán, siempre es mejor cavar la tierra. No es el camino fácil. Es doloroso, sí, pero todo conocimiento es una astilla encarnada e imposible de extirpar” (Ojeda, 2016: 121). Luego añade: “Los hermanos se sabían. Ellos sabían su arena movediza y eso ya es muchísimo” (122).

Los tres compañeros de piso de los hermanos Terán, Kiki, Iván y El Cuco, apoyarán la decisión de los hermanos de publicar el videojuego. Todos ellos coinciden en que les parece un tanto extraña la manera de canalizar el dolor que tienen Irene, Emilio y Cecilia, y destacan la particular relación que tienen como hermanos. También les

sorprende la relación con su padre, Fabricio Terán, de quien reciben dinero. Sin embargo, respetan la actitud de los Terán y critican la censura a la que los sometió la sociedad. El Cuco, por ejemplo, critica la actitud hipócrita de la gente que se escandaliza de determinado tipo de violencia pero que disfruta, a su vez, del morbo que le provoca asistir a la contemplación de lo horroroso: “Todos los problemas sociales de nuestro mundo existen en la red [...]. La única diferencia es que en el ciber mundo todos nos atrevemos, al menos una vez, a ser criminales o moralmente incorrectos” (Ojeda, 2016: 70). Más adelante, El Cuco vuelve a decir: “Lo que no voy a poder comprender nunca es que se haya armado tremendo follón por un videojuego, por una representación de la mierda que nos rodea todos los días, un simple poner en escena lo que está ahí donde es imposible clavar los ojos: en nuestras propias nuca” (89). Esta misma idea la desarrolla Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás* (2004), donde habla precisamente de la violencia y el sadismo que se admiten en películas, televisión o juegos de ordenador, en contraposición con otro tipo de violencia como la pederastia o las violaciones, condenadas socialmente, pero, a su vez, retiradas del ojo público.

Por su parte, Iván Herrera, otro compañero de piso de los hermanos Terán, también expresa en una de las múltiples entrevistas que concede a un entrevistador anónimo su opinión acerca de Irene, Emilio y Cecilia Terán. Admite que en un principio pensó que estaban enfermos, pero luego se dio cuenta de que simplemente tenían una manera particular de enfrentarse a su trauma del pasado:

He visto muchas cosas en mi vida, pero no a tres personas dispuestas a mostrar, con verdadero entusiasmo, las imágenes de sus propias violaciones. [...] Pensé que estaban locos y enfermos, muy enfermos, pero ahora creo que aprendieron a lidiar con el pasado de una forma peculiar y que no se consideraban víctimas (135).

Sin embargo, lo más sorprendente de la declaración de Iván es su visión de los hermanos como victimarios y no como víctimas:

Hay dos formas elementales de encarar este tipo de situaciones: la primera es asumiendo el papel de víctima, [...] y la segunda es asumiendo el papel de victimario, es decir, del que se encarga de chingar a los demás. Me parece que ellos escogieron el segundo rol. No sentían pena de sí mismos. [...] Tampoco les daba vergüenza contarle a quien quisiera escucharlos o estuviera dispuesto a hacerlo. [...] Quizás aceptaron su pasado porque al final les trajo cosas buenas. Su relación, por ejemplo (135).

A pesar de que en *Nefando* (2016) encontramos a personajes que condenan la censura del videojuego y que defienden la libertad de exponer material pornográfico, reflejo del trauma infantil de los hermanos Terán, la propia autora de la novela, Mónica Ojeda, no tiene claro qué posición adoptaría si se encontrase en una situación similar a la que viven Kiki, Iván y El Cuco. En la entrevista personal, Ojeda opina, por ejemplo, que la actitud de El Cuco habría sido radicalmente distinta si los Terán hubiesen mostrado vídeos de otras personas. El Cuco, Iván y Kiki rechazan la censura porque quienes aparecen en los vídeos son las propias víctimas, los hermanos Terán, y consideran que deben ser ellos los que decidan cómo gestionarlo. Consideran la publicación de las grabaciones algo ético. Por otra parte, pese a no tener claro si se comportaría igual que los personajes de la novela, Mónica Ojeda sí que considera que la literatura no debería tener límites, motivo por el que la utiliza, precisamente, para hablar de temas tan crudos como el abuso infantil o la pornografía. La literatura permite ahondar en la violencia, e incluso te puede herir, pero nunca de manera irreparable como sí te puede herir alguien en la vida real. Ojeda afirma que “el arte, para que sea arte, tiene esta cuestión de ser capaz de trastocarte de tal modo que te puedas reconstruir, no de un modo en el que te deje inerme” (Mónica Ojeda, entrevista personal, 2019).

En *Nefando* (2016), los hermanos Terán no son los únicos personajes que conviven con un trauma del pasado. El Cuco, por ejemplo, vive condicionado por el trauma infantil que le provocó la enfermedad mental de su madre, que sufría trastorno obsesivo compulsivo y que, a su vez, fue responsable de que él decidiese marcharse de Madrid a Barcelona. Pese a que no tenía contacto con su madre, El Cuco, en un viaje a Madrid, pasó por la Puerta del Sol y la vio, pero “no se acercó porque no estaba dispuesto a sacrificarse. Quería ser feliz” (Ojeda, 2016: 105). En la novela, únicamente porque es animado por Irene Terán, aquel habla del peor recuerdo de su infancia, el intento de su madre de tirarlo por un puente: “Le conté a Irene un episodio de mi infancia que había olvidado o, por lo menos, relegado con la intención de olvidar. Contarlo fue irlo recordando, ir rompiendo mi propio silencio” (199). Después añade que “hay pequeñas primeras devastaciones que te configuran”, poniendo de manifiesto hasta qué punto considera que los recuerdos de su infancia han condicionado su existencia. Su venganza reside en el abandono; castiga a su madre no viéndola nunca más porque considera que así puede evitar que siga causándole dolor.

Finalmente, es significativo el enfrentamiento al trauma por parte de Kiki Ortega, una mexicana que reside en Barcelona y que reflexiona sobre sus miedos a través de la escritura de su novela pornoerótica. En esta *pornovela hype*, como la denomina Kiki, se nos presenta a Diego y Eduardo, dos jóvenes que estudian en un internado y que llevan a cabo prácticas eróticas homosexuales que rozan el sadismo. Estos dos personajes “apuestan por la adquisición de conocimiento en torno a la dimensión erótica” (Pazmiño Torres, 2017: 29). Esta dimensión erótica, a su vez, les permite acercarse a la muerte. En *El erotismo* (1997), Georges Bataille también relaciona lo erótico con la muerte: “¿qué significa el erotismo de los cuerpos sino una violación del ser de los que toman parte en él? ¿Una violación que confina con la muerte?” (Bataille, 1997: 12). En *Nefando*, precisamente, el acercamiento al terreno de lo erótico conlleva un acercamiento a “la muerte del ser discontinuo” (Pazmiño Torres, 2017: 31). El propio Eduardo, por ejemplo, en el segundo capítulo de la *pornovela hype*, dice: “No quiero nada que me aleje de la vida, [...] pero lo que me acerca a ella es lo que me arrastra hacia la muerte” (Ojeda, 2016: 116). Otro de los personajes de la novela de Kiki será Nella, quien, en palabras de la propia Kiki, “entendería el amor físico a través del dolor y de la muerte” (8).

En resumen, Kiki escribirá esta obra para “explorar lo inquietante; decir lo que no podía decirse” (14). Con las actitudes obscenas de sus personajes, Kiki en realidad está explorando su propia sexualidad y los límites de esta. De hecho, en el epílogo de la novela dice “aquí pongo fin a la palabra yo, la escritora: el único personaje”, lo que demuestra que el comportamiento de Eduardo, Diego y Nella es simplemente un reflejo de sus miedos, de su dolor, de su sexualidad y de su deseo. Kiki lucha contra su dolor y se enfrenta al trauma a través de las palabras, que le permiten explorar todo aquello que no se atreve a decir en voz alta y a compartir con los demás. Sin embargo, la propia autora afirma que, para Kiki, la creación de esta novela no es únicamente un ejercicio escritural donde ella explora los límites del erotismo, sino que también es un reflejo de sus miedos, traumas y deseos sexuales, ficcionalizados en su *pornovela hype* (Mónica Ojeda, entrevista personal, 2019).

3.2.2. La indiferencia del otro frente al dolor; la contribución al olvido

Anteriormente se han comentado las reflexiones de Rodrigo Parrini y Susan Sontag acerca de la necesidad de ser testigos del dolor y el trauma del otro y de evitar, por tanto, mirar hacia otro lado e ignorar ese sufrimiento. En “Memorias del cuerpo. Cuerpo, memoria y olvido” (2011), Parrini demuestra ser consciente de la incomodidad que

provoca tener acceso a la memoria de aquellos que han sufrido; sin embargo, también es perfectamente consciente de lo necesario que es ser partícipe de ese sufrimiento. Este mismo planteamiento es defendido por Sontag (2004), que se posiciona a favor de mostrar la crueldad y la brutalidad humanas. La autora cree firmemente que dejar constancia de esa violencia y, en consecuencia, hacerle frente al dolor que están sufriendo los demás, contribuye a la superación del trauma. En *Nefando* (2016), los hermanos Terán son víctimas de la indiferencia de la sociedad ante su dolor, ya que se prioriza la censura del videojuego a la comprensión del trauma. Como se ha explicado en el apartado anterior, a esta censura se oponen tanto los hermanos como sus compañeros de piso, Iván, Kiki y El Cuco, que en todo momento defienden la publicación del videojuego. Son especialmente significativas las palabras de Irene Terán al final del libro, cuando afirma que ellos fueron víctimas de la brutalidad humana, y no de un monstruo:

Una vez le dije a Irene que lo que ese señor les había hecho era una monstruosidad y ella me miró como a un crío. “Él es un hombre, no un monstruo”, me dijo [...]. Ellos no fueron víctimas de una monstruosidad, sino de una humanidad; una humanidad abyecta que todos padecemos en nuestra carne y mente, con variaciones, claro, pero al final estamos conectados por esa misma naturaleza oscura, caótica, de carácter mítico (Ojeda, 2016: 205).

Aquí se hace tangible el deseo de Ojeda de explorar “una monstruosidad esencialmente humana” (Espluga, 2018), una brutalidad ejercida no por algún monstruo o fuerza desconocida, sino por un ser humano cruel que convive con nosotros y que forma parte de nuestra sociedad. Esta misma idea la defiende Sontag, que cree fundamental hablar de “cuánto sufrimiento a causa de la perversidad humana hay en un mundo compartido con los demás” (2004: 50), precisamente porque es una violencia que nos afecta a todos, motivo por el que no deberíamos obviar su existencia.

Sin embargo, Mónica Ojeda no reflexiona sobre la indiferencia de los demás únicamente a partir de la publicación del videojuego de los hermanos Terán, sino que también habla de ello a través de un noviazgo de juventud de El Cuco y una anécdota de la infancia de Kiki. En el caso de El Cuco, él mismo confiesa que mira hacia otro lado cuando se da cuenta de que su novia, Lola, podría haber sufrido abusos sexuales por parte de su padre: “Una vez me lancé y le pregunté: ¿tu padre abusó de ti? Y ella me sonrió [...] pero yo vi que las manos le temblaban y supe que algo podrido había allí” (20-21). Aun así, confiesa que “lo único que yo hice fue atisbar el cadáver bajo la mesa y luego

irme, sin más, y desentenderme del asunto” (21). La actitud que mantuvo con su novia atormenta a El Cuco varios años después. De hecho, probablemente sea ese sentimiento de culpa el que, en parte, lo lleve a ayudar a los hermanos Terán a publicar el videojuego, y es que El Cuco, pese a no haberle hecho frente al posible sufrimiento de su novia Lola, es consciente de que haber indagado en el tema y haber hablado con Lola de ello la habrían ayudado a superar ese dolor: “Si la hubiera escuchado con más atención, [...] quizás su dolor [...] me habría resultado tangible, y entonces podría haber hecho algo para aliviarlo” (22).

Por otra parte, Kiki recuerda un episodio de su infancia que tuvo lugar en el circo y que es un claro ejemplo de la indiferencia de la sociedad ante el dolor de alguien. Habla de un acróbata que se cayó de la cuerda floja y se fracturó el hueso de la pierna, saliéndose de la malla y salpicando el suelo de rojo. El espanto inicial de los espectadores desapareció en el momento en que entraron unos elefantes, que siguieron con el espectáculo. Kiki afirma que la gente se olvidó rápidamente del acróbata; únicamente ella parecía recordar el sufrimiento de este al romperse un hueso de la pierna. A Kiki esta indiferencia le parece horrible y de una insensibilidad preocupante, por lo que concluye que “*The show must go on* era, en realidad, un lema de vida espantoso” (11).

Para contrarrestar esa recurrente indiferencia de los demás, se crea *Nefando* (2016), que en palabras de la propia autora “es una forma necesaria y verdadera de encontrar un lenguaje que desafíe el silencio que queda frente a lo abominable” (Reche, 2016).

3.3. La expresión del dolor

En *Nefando* (2016), el dolor se manifiesta de maneras muy distintas. A veces, como en el caso de Cecilia Terán, el lenguaje parece insuficiente para expresar ese sufrimiento. Cecilia tiene una particular forma de expresar su trauma: a través de dibujos. A diferencia de sus hermanos Emilio e Irene, Cecilia no rememora episodios de su infancia a través de la narración de estos, sino que hace una exhibición de sus ruinas, donde dibuja su desgarramiento, su voz, su infancia y su paisaje (Ojeda, 2016: 189-195). Emilio, en cambio, ya desde pequeño, es consciente de que para sanar esa herida debe escribir sobre ella: “es mi deber decir todo lo que puedo. Por eso Irene dice “escribe todo lo que ves”. Por eso Cecilia dice “escribe lo único”. Escribo, a veces, muchas cosas que no he visto hasta que no las pongo en un papel” (130). Es, en parte, el mismo recurso que utiliza Kiki

Ortega al plasmar sus miedos y sus dudas en su *pornovela hype*. Ella misma afirma que existe un léxico para describir la experiencia de haber vivido algo doloroso, a pesar de que considera el dolor “intransferible e incommunicable” (80)

Irene Terán también escribe sobre los recuerdos traumáticos de su infancia. Sin embargo, destaca la fragilidad de esta etapa, que “tenía una voz baja y un vocabulario impreciso” (77). Pese a que de mayor consigue compartir su dolor a través de las palabras, a diferencia de Cecilia, que nunca parece acabar de conseguirlo, de niña se siente incapaz de “nombrarlo con las palabras adecuadas, hacer una verdad convincente, darle cierto sentido al caos” (77). Esto refuerza la convicción de Ojeda de que la infancia es “el lugar del horror” y no “el paraíso perdido”, ya que considera que es una época en la que estamos expuestos a múltiples violencias. Además, relacionado con la incapacidad de Irene o de Cecilia de encontrar las palabras adecuadas para describir su sufrimiento, Ojeda dice que “la infancia es el territorio de lo innombrable” porque se carece de lenguaje (Pazmiño, 2016). Esta visión concreta de la infancia también se encuentra en Agamben, que simboliza a la infancia como lo inefable. Añade, además, que “infancia, verdad y lenguaje se limitan y se constituyen unos a otros en una relación original e histórico-trascendental”, lo que significa que la verdad no está dentro del lenguaje, pero tampoco fuera de este (Agamben, 2007: 71). Rechaza, por tanto, la idea de que la infancia sea una etapa pre-lingüística y defiende que “infancia y lenguaje parecen así remitir una al otro” porque la infancia es el origen del lenguaje y el lenguaje es el origen de la infancia (66). Rompe con la idea de logos y niega que exista una lógica del lenguaje, ya que asegura que la experiencia no precede cronológicamente al lenguaje ni es algo que deja de existir para convertirse en palabra, sino que coexiste juntamente con el lenguaje (66). Todo esto se puede ver reflejado, sobre todo, en el personaje de Cecilia, que como se ha mencionado, se inclina por el dibujo, en vez de por la palabra, para compartir su experiencia traumática durante la infancia.

Por último, cabe destacar la manera en que Iván Herrera canaliza su trauma sexual. El joven mexicano se autoagrede con prácticas masoquistas, automutilándose su pene, consiguiendo así experimentar dolor y placer al mismo tiempo. Él mismo reflexiona en segunda persona, lo que refuerza su desfiguración de identidad, acerca de las diferencias entre Kiki y él: “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”

(31). Iván canaliza su dolor no a través de las palabras, sino a través de la autolesión. Además, su desdoblamiento de identidad se verá claramente cuando se refiera a sí mismo y, concretamente, a su miembro viril, como Quetzalcoált, que en nahuatl significa, literalmente, serpiente emplumada (157). En el siguiente apartado me referiré al simbolismo que emana de esta referencia a una deidad precolombina.

3.3.1. Manifestaciones físicas del dolor en el cuerpo

Como se ha mencionado anteriormente, uno de los personajes más sorprendentes es Iván Herrera, puesto que, pese a no haber sufrido una infancia traumática, ni haber sufrido abusos por parte de los padres o profesores, como sí lo sufrieron los hermanos Terán, no comprende su cuerpo, su sexo, ni sexualidad. Él mismo expresa en cierta ocasión que vive el “deseo en el cuerpo equivocado” (158). Iván considera que únicamente puede ser libre si desfigura su identidad y reconstruye otra. Por eso, decide dirigirse a su cuerpo en segunda persona, y hace alusión – como dijimos arriba – a su pene como Quetzalcoált, que significa serpiente emplumada (157). Otras veces, Iván también se refiere a sí mismo como Tezcatlipoca, que significa “espejo negro humeante del cielo” (158).

La mitología azteca describió a la serpiente emplumada, Quetzalcoált, como la representación de lo terrenal, del cuerpo, y a Tezcatlipoca como representación de lo trascendente. De ahí que se haya hablado del enfrentamiento de los dos dioses como el enfrentamiento entre espejo, símbolo de trascendencia, y cuerpo, símbolo de inmanencia. Tezcatlipoca pretende arrebatarse el trono a Quetzalcoált, y para conseguirlo le da de beber pulque haciéndole creer que se trata de una medicina, hasta que Quetzalcoált queda ebrio. Quetzalcoált pierde la cordura y abandona su forma de vida espiritual, basada en la penitencia y la abstinencia (Johansson, 1993: 179-199). En *Nefando* (2016), Iván expresa su identidad dual a partir de esta simbología mitológica. Su pene, al que llama serpiente emplumada o Quetzalcoál, es atacada por Tezcatlipoca, al que se refiere como “su némesis”, su enemigo (Ojeda, 2016: 24). Esta lucha aparece de manera recurrente en los sueños de Iván. En ellos, Tezcatlipoca le arranca el pene a Quetzalcoál, lo que le permite liberarse y sentirse purificado: “tú sonreías, ahora eras sólo plumas, ahora podías volar” (24).

Además, para conseguir esa desconfiguración de la identidad, Iván practicará actividades masoquistas como la autocastración: “Tu pene ya se había escondido bajo sus pliegues, pero seguías hincándolo por si acaso se le ocurría volver a levantarse [...] La

punta del lápiz era una lanza contra tu carne flácida” (28-29). Con este intento de autocastración, el joven consigue canalizar su dolor y su incomprendida sexualidad, además de sentir placer. El origen tanto del sufrimiento como del gozo es precisamente, el cuerpo, y es que Mónica Ojeda, en *Nefando* (2016), retrata un exceso ligado al cuerpo y al dolor. Kiki sugiere que “nunca nuestro cuerpo es más nuestro que cuando nos duele” (81). Es precisamente lo que le sucede a Iván, que únicamente siente que controla la situación cuando se autolesiona y domina su serpiente emplumada. De hecho, la propia Mónica Ojeda aclara que Iván sufre lo que se conoce como disforia de sexo, puesto que no se identifica con el cuerpo con el que ha nacido, lo que le lleva a vivir una experiencia de guerra con su propio cuerpo (Mónica Ojeda, entrevista personal, 2019). Un momento clave donde se aprecia esta disforia de sexo es cuando se imagina que tiene senos fantasmas, lo que le provoca un hormigueo de placer. El propio Iván se dice a sí mismo que su cuerpo está lleno de prótesis imaginarias (25).

Esta misma idea del cuerpo como fuente de placer y de dolor al mismo tiempo la desarrolla Fernández Guerrero en “Pensar con el cuerpo, pensar desde el cuerpo” (2012), donde afirma que la experiencia corporal no es únicamente “potencia y fuerza” sino también “dolor y sufrimiento” (367). Por otra parte, el deseo de autolesionarse pone de manifiesto que el cuerpo de Iván es “un cuerpo sin órganos”, un concepto empleado por el filósofo Deleuze que consiste en la “desapropiación del organismo” (Pazmiño Torres, 2017: 30). Iván conseguirá esa desconfiguración de la identidad gracias a la violencia que ejercerá sobre su propio cuerpo, que le permitirá sobrellevar su trauma y, a la vez, sentir placer, aunque siempre ligado al dolor.

La manifestación física del dolor en el cuerpo no solo estará presente a través del personaje de Iván, también se verá en Diego y Eduardo, personajes de la *pornovela hype* de Kiki. Sin embargo, en el caso de estos jóvenes, el cuerpo será origen tanto del dolor como del placer. Para conocer las posibilidades eróticas del cuerpo, se someten a diversas prácticas sádicas homosexuales. Tanto Diego y Eduardo narran su experiencia a través de lo que exploran con su cuerpo. En parte, este es uno de los motivos por los que se sienten atraídos por Nella, otro de los personajes de la novela erótica. Nella también realiza prácticas abyectas con su cuerpo, en su caso incorporando la participación de animales muertos. Aquí vuelve a ganar protagonismo la muerte, que como se ha explicado anteriormente, es a menudo relacionada con el placer, el erotismo y el conocimiento del propio cuerpo. El propio Bataille defiende esta idea en *El erotismo* (1997).

Después de este análisis del tratamiento de la violencia en *Nefando* (2016), donde se engloba la manera como los distintos personajes se enfrentan a sus traumas del pasado, las manifestaciones del dolor, ya sean a través de la palabra, de imágenes o del cuerpo, y la indiferencia del otro frente al dolor, hecho que contribuye al olvido, se pasará a las conclusiones finales, donde se recogerán las ideas principales desarrolladas a lo largo de este trabajo.

4. Conclusión

En América Latina, existen numerosas obras literarias que tratan el tema de la violencia. Como se ha explicado anteriormente, ya desde el siglo XIX se trató en el cuento *El matadero* (1838-1839) de Esteban Echevarría, y en el siglo XX en novelas como *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo. Sin embargo, no fue hasta el siglo XXI que empezó a ganar mayor popularidad y el tema de la violencia empezó a aparecer también en cine y televisión. En literatura, concretamente, uno de los temas principales fue la violencia política y el narcotráfico, sobre todo a causa de la situación social y política que se estaba viviendo en los distintos países latinoamericanos. Sin embargo, Mónica Ojeda, en sus obras no se centra en este tipo de violencia, sino que apuesta por una violencia mucho más cotidiana y familiar, relacionada con la infancia, el sexo y la monstruosidad del ser humano, capaz de herir en lo más profundo a sus más allegados. En *Nefando* (2016), por ejemplo, la historia gira en torno a la publicación de un videojuego por parte de los hermanos Terán, donde se recogen las violaciones y los abusos que sufrieron por parte de su padre. Esta violencia más humana se puede encontrar también en otros autores como Roberto Bolaño, autor de *2666* (2004), o Fernanda Melchor, autora de *Tiempo de huracanes* (2017).

El tipo de violencia que trata Ojeda en su obra *Nefando* (2016) recibe la clara influencia de conceptos teóricos propuestos por escritores como Julia Kristeva, quien define aquello que es abyecto, concepto estrechamente relacionado con el título de la novela, por ejemplo. De Georges Bataille, por su parte, será fundamental la representación del Mal Puro, presente en la obra de Ojeda en el personaje de Fabricio Terán, un padre que es capaz de abusar física y psicológicamente de sus hijos con el único objetivo de conseguir su propio goce. Además, en *Nefando* (2016) es especialmente interesante la manera como los diversos personajes se enfrentan a sus traumas pasados, la mayoría de ellos relacionado con algún episodio violento o sexual durante su infancia.

Los hermanos Terán, por su parte, son los que presentan un trauma más marcado y evidente, que se pondrá de manifiesto a través de la publicación del videojuego donde aparezcan grabaciones de las violaciones que sufrieron de niños. Aun así, los demás compañeros de piso (Kiki, Iván y El Cuco) también esconden sus pequeños demonios. Por ejemplo, Kiki Ortega vive marcada por la represión de su sexualidad que vivió en su infancia por parte de su madre y de sus profesores, que no la dejaban expresarse ni experimentar con su cuerpo libremente. Para canalizar este trauma, la joven decide escribir una novela pornoerótica que le permita explorar los límites del sexo. El Cuco, por otra parte, vive marcado por la mala relación con su madre, una mujer enferma que, cuando él era pequeño, intentó tirarlo por un puente, hecho que marcó al madrileño para siempre. El Cuco evita hablar siempre de ese tema, aunque al final de la novela se confesará con Irene Terán. Finalmente, Iván es un personaje marcado, no por ningún abuso por parte de un familiar ni por ninguna relación tóxica con sus padres, sino más bien por un sentimiento de vivir en el cuerpo equivocado. Iván se autolesiona el miembro viril porque rechaza ese pene que le ha sido asignado y ansia otro tipo de cuerpo.

Cada uno de estos personajes canaliza su dolor de manera completamente distinta. Algunos de ellos, como es el caso de Kiki, lo hacen a través de la palabra. Kiki, como se ha mencionado anteriormente, escribe una *pornovela hype* donde aparecen personajes como Diego, Eduardo y Nella, tres jóvenes que llevan a cabo prácticas eróticas sádicas. A través de estos, Kiki explora su propia sexualidad y los límites de esta. Por otra parte, Iván manifiesta su dolor en el cuerpo, ya que se autocastra para castigar a su miembro, al que él considera sucio y culpable de que él se sienta así. En cuanto a los hermanos Terán, es significativo destacar que, mientras que Emilio e Irene escogen la palabra para recordar los episodios traumáticos de su infancia, Cecilia recurre a los dibujos. Ella es incapaz de enfrentarse a los recuerdos dolorosos a través de la narración de estos; por eso, decide hacer una exhibición de sus ruinas con garabatos. Todas estas distintas vías de enfrentarse al dolor demuestran que no hay ninguna manera correcta ni eficaz; depende completamente de cada individuo. Sin embargo, sí que demuestran que probablemente sea mejor ser consciente de esos traumas y no ocultarlos, para así evitar contribuir al olvido. Esto se opone, pues, a la indiferencia de los demás ante el dolor de uno mismo, desarrollado extensamente por Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás* (2004) y muy presente en la obra de Ojeda. En *Nefando* (2016), se reflexiona acerca de la censura del videojuego de los hermanos Terán y todos los personajes se posicionan en contra, puesto

que opinan que mirar hacia otro lado no hace que desaparezca el trauma, únicamente fomenta que la víctima se sienta incomprendida. Se debe vencer, por tanto, ese rechazo inicial que sentimos cuando se nos habla de algo que nos incomoda para contribuir a que las víctimas puedan expresar sus traumas libremente.

5. Bibliografía

- Agamben, G. (2007). *Infancia e historia: Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Aguiar, P. (2015). Violencia y literatura en América Latina a partir de 2666 de Roberto Bolaño. En T. Basile (coord.), *Literatura y violencia en la literatura latinoamericana reciente* (pp. 172-194). Recuperado de: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.378/pm.378.pdf>
- Bataille, G. (2000). La literatura y el mal. *Animalario.tv* Recuperado de: <http://animalario.tv/PorcoArchivo/Biblioteca/18.%20Georges%20Bataille%20-%20La%20literatura%20y%20el%20mal.pdf>
- Bataille, G. (1997). *El erotismo*. Recuperado de: <http://www.pensamientopenal.com.ar/doctrina/31464-erotismo>
- Espluga, E. (15 marzo 2018). La obscenidad incommunicable de Mónica Ojeda. *Playground*. Recuperado de: <https://www.playgroundmag.net/lit/Los-acrobatas-muertos-de-Monica-Ojeda-28132997.html>
- Fernández Guerrero, O. (2012). Pensar con el cuerpo, pensar desde el cuerpo. *Thémata. Revista de Filosofía*, (46), 361-368.
- Johansson, P. (1993). Tezcatlipoca o Quetzalcóatl: Una disyuntiva mítico-existencial precolombina. *Estudios de cultura Náhuatl*, (23), 179-199.
- Kohan, M. (2018). Prólogo. En E. Echeverría, *La Cautiva / El Matadero*. Recuperado de: <https://books.google.es/books?isbn=9873952438>
- Kristeva, J. (2006). *Poderes de la perversión*. Madrid: Siglo XXI editores s.a.
- Lespada, G. (2015). Violencia y literatura / Violencia en la literatura. En T. Basile (coord.), *Literatura y violencia en la literatura latinoamericana reciente* (pp. 35-56). Recuperado de: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.378/pm.378.pdf>
- Marinone, M. (2015). El culto de la violencia empieza por el lenguaje. En T. Basile (coord.), *Literatura y violencia en la literatura latinoamericana reciente* (pp. 144-152). Recuperado de:

- <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.378/pm.378.pdf>
- Moyano, P. M. (2015). Trauma y Relato: Conceptos para Estudios Histórico-Sociales y Clínica Psicoanalítica del Trauma. *Anuario de Investigaciones de la Facultad de Psicología*, 2 (1), 259-270.
- Ojeda, M. (2016). *Nefando*. Barcelona: Editorial Candaya.
- Ojeda, M. (22 marzo 2019). Entrevista personal.
- Ortega Caicedo, A. (2017). La novela ecuatoriana del siglo XXI. Nuevos proyectos de escritura II Filiaciones literarias, conexiones, reescrituras. (Informe de Investigación). Universidad Andina Simón Bolívar. Recuperado de:
<http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/5815>
- Parrini, R. (2011). Memorias del cuerpo. Cuerpo, memoria y olvido. En L. Rayas & L. Maceira (eds.), *Subversiones. Memoria social y género. Ataduras y reflexiones*. (pp. 323-344). Recuperado de:
<https://www.enah.edu.mx/publicaciones/documentos/104.pdf>
- Pazmiño, A. (23 noviembre 2016). Mónica Ojeda: “La infancia es el lugar del horror”. *Metavilela, Gente de letras*. Recuperado de:
<http://www.metavilela.com/2016/11/monica-ojeda-la-infancia-es-el-lugar.html>
- Pazmiño Torres, A. P. (2017). Cuerpos que exportan: la configuración y desfiguración del eros cognoscente en *Nefando* de Mónica Ojeda y *2666* de Roberto Bolaño (Trabajo final de Grado). Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. Recuperado de:
https://www.academia.edu/37845721/Cuerpos_que_exportan_la_configuraci%C3%B3n_y_desfiguraci%C3%B3n_del_eros_cognoscente_en_Nefando_de_M%C3%B3nica_Ojeda_y_2666_de_Roberto_Bola%C3%B1o
- Quijano, M. & Vizcarra, H. F. (coords.). (2015). *Crimen y ficción: Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*. Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores.
- Reche, E. (08 octubre 2016). Mónica Ojeda: “*Nefando* trata de comprender el dolor del otro”. *eldiario.es* Recuperado de: https://www.eldiario.es/murcia/cultura/Monica-Ojeda-Nefando-comprender-dolor_0_567293609.html
- Rodríguez Varela, R. (2018). Trauma y testimonio: la experiencia de Jorge Semprún. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 33 (1), 85-97.
- Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Suma de Letras.

Sotelo, A. (2004). Testimonio, cuerpo, memoria y olvido. *Desde el jardín de Freud: revista de psicoanálisis*, (4), 122-135.

Treviño, L. (2018). Temporada de Huracanes, Fernanda Melchor. *Revista de la Universidad de México*, (841), 157-161.

6. Anexos

Anexo 1: Entrevista personal a Mónica Ojeda (22 de marzo de 2019)

1. Muchos autores latinoamericanos han apostado por una literatura que refleje la violencia política que ha sufrido el continente o que está sufriendo actualmente. Sin embargo, tus obras, y en concreto *Nefando*, se centran en una violencia mucho más humana, que explora la parte oscura del ser humano y que profundiza en sus traumas. ¿Hay algún motivo en particular por el que te hayas decantado por este tipo de literatura? ¿Qué quieres aportar con este género literario?

Yo creo que hay violencia soterradas en el ámbito de las relaciones personales, en los ambientes más cerrados y privados, que pasan desapercibidas. No son las violencias de las bombas ni de los disparos, ni de las violaciones en un callejón oscuro, sino microviolencias que están anidadas en aquello que consideramos normal y, además, que volvemos cotidiano. Es ese tipo de agresiones y ese tipo de golpes, que son más psicológicos que nada y que habitan en la palabra y no el maltrato físico, las que a mí me interesan. Me interesa más este tipo de violencia, que creo que no es privativa ni de Latinoamérica, ni de Europa, ni de Asia, ni de ningún continente, porque es un tipo de violencia que está en cada casa, en cada rincón del mundo. Me interesa porque pasa desapercibida, precisamente. El hecho de que pase desapercibida me obliga a mirar de una forma mucho más aguda y detallada, me implica un reto intelectual y emocional.

2. ¿Ha habido algún escritor hispanoamericano que te haya marcado en especial?

Creo que sobre todo me han marcado poetas latinoamericanos. Por supuesto que hay muchos narradores que me fascinan como Clarice Lispector, Armonía Somers... pero, en realidad, yo siento que mi tradición literaria está más en el ámbito de la poesía que de la narrativa. Entonces, te diría que Eielson, te diría que Varela, Zurita, Verástegui, Montalbetti, Marosa di Giorgio, Amanda Berenguer.

3. En tus obras hablas del placer y del dolor. ¿Hay influencia por parte de Georges Bataille o u otros autores que traten estos temas?

Sí, sin duda Georges Bataille ha sido uno de mis pilares fundamentales en cuanto al abordaje del sexo, de la sexualidad, del deseo. Creo que es un gran filósofo del *eros* y me he nutrido mucho de su pensamiento en torno a este tema. Creo que ha abordado en su literatura el tema de los tabúes sociales y cómo estos tabúes anidan, en el fondo, en el sexo, el tema del incesto, el tema de qué prácticas sexuales son parafílicas, qué prácticas sexuales son consideradas sanas. Y todo esto termina definiendo la forma en la que nos relacionamos y la forma en la que entendemos el amor y las relaciones afectivas. Entonces, yo creo que cuando yo abordo el placer vinculado al dolor no estoy revelando nada original, sino incluso tocando una obviedad, la obviedad de que el placer, el disfrute y el goce tienen un componente sadomaso que está siempre allí vigente y que es la razón por la cual el deseo es complejo, profundo y se bifurca.

4. En *Nefando*, el videojuego que publican los hermanos Terán es censurado por contener material que hiere la sensibilidad del espectador. Sin embargo, tanto Kiki como Iván y El Cuco se posicionan en contra de esta censura. ¿Quieres transmitir algún mensaje a la sociedad acerca de lo que debería o no ser censurado?

En realidad, yo no tengo ningún interés de dar ningún mensaje cuando escribo porque no tengo mensajes, tengo más que nada inquietudes e intereses de indagación. De hecho, ni siquiera yo tengo claro si es que la posición de Kiki, Iván y El Cuco es una posición que yo adoptaría. En el caso de *Nefando*, ellos no estaban a favor de censurar los vídeos con contenido de pornografía infantil porque quienes aparecían en esos vídeos eran los hermanos Terán. Creo que habría sido diferente, por ejemplo, para El Cuco, si los Terán hubiesen mostrado vídeos de otras personas. Pero los Terán eran dueños de esos vídeos, en tanto que ellos estaban allí filmados. Son las víctimas del abuso y eran ellos mismos los que estaban publicando esos vídeos. Querían mostrar su daño y en ese sentido se volvía algo ético a los ojos del Cuco. Yo creo que si estuviera en la situación del Cuco no tendría claro qué hacer. En el caso de estos vídeos con contenido de pornografía infantil, el tema de la censura se aplica de una manera distinta porque son cuerpos dañados y porque se debe preservar, lo que se pueda, a la víctima.

5. ¿Consideras que la literatura tiene límites?

Es una pregunta difícil. Yo quiero creer que la literatura no tiene que tener límites, porque quiero creer que la literatura es incapaz de lastimar a alguien. Es decir, mi forma de ver la literatura es como una zona de expresión en donde puedes salir trastocado, que no herido físicamente ni de forma irreparable. Un buen libro, un buen poema, te puede golpear, pero nunca de la forma tan tangible que alguien te golpea en la vida real. El componente de violencia que tiene la literatura es un componente que anida en la palabra, en una palabra impersonal, ya que no te lo dice alguien que está frente a ti, sino alguien que te propone una forma de imaginar. A veces las propuestas imaginativas pueden ser violentas y agresivas, por supuesto, pero creo que se distancian mucho de lo que es la violencia en la vida real. Creo que el arte, para que sea arte, tiene esta cuestión de ser capaz de trastocarte de tal modo que te puedas reconstruir, no de un modo en el que te deje inerte. Mi ética de escritura es abordar cosas que pueden dejarme manchada y estoy dispuesta a mancharme en la literatura porque creo que no es una mancha que es indeleble. En ese sentido, pienso que la literatura no tiene límites y no debería tenerlos. Ahora, si yo estuviese equivocada y la literatura fuese capaz de dañar un cuerpo y de dañar a una persona de forma irremediable, entonces diría que el límite está allí.

6. ¿Es la novela de Kiki un reflejo de sus propios miedos o traumas sexuales? ¿O simplemente escribe porque le sirve para explorar los límites de la sexualidad?

Creo que la novela de Kiki, y esto traté de reflejarlo a través de los capítulos de la habitación con Kiki, representa por supuesto los miedos, los traumas, los deseos sexuales de Kiki, que están ficcionalizados en esa novela. Pero también es un ejercicio escritural en donde ella explora todos los aspectos que ha descubierto a través de lo que conoce como literatura erótica. Entonces diría que son las dos cosas, es una vinculación de ambas, una exploración de los límites del conocimiento en torno a la pornografía y el erotismo y una exploración hacia el fondo de su conciencia. Esto tiene que ver con esa escena en donde Kiki recuerda cómo escribía cuando era niña relatos eróticos y su madre la encerraba en un baúl como castigo, tiene que ver con lo prohibido y con escenificar lo prohibido, aunque esté prohibido.

7. Todos los personajes de tu novela están marcados por algún trauma, a menudo relacionado con la infancia o el sexo. ¿Por qué?

Porque todos los seres humanos estamos marcados por traumas y esos traumas o vinculados a la infancia o vinculados al sexo, de una u otra manera. Entonces, mis personajes lo que son es eso, un reflejo de lo que nos pasa a todos.

8. El personaje de Iván vive atormentado por su miembro viril y por el sexo, llegando incluso a autolesionarse. Sin embargo, no parece tener ningún motivo objetivo, ningún trauma pasado, que hayan podido propiciar esta actitud.

Sí es verdad. Lo que tiene Iván es una disforia de sexo. Lo vemos, por ejemplo, cuando va en el bus de camino a la universidad y empieza a imaginarse que tiene senos fantasmas rebotando sobre su pecho porque desea esos senos y no el pene que tiene; lo castiga precisamente por eso. Entonces, esa disforia de sexo, en donde Iván no se identifica con el cuerpo con el que ha nacido, lo hace tener esa experiencia de guerra contra su propia carne. Eso no tiene que ver con un trauma de la infancia donde alguien le haya hecho algo, porque no siempre estas cuestiones vienen a partir de que alguien te haya hecho algo cuando tú eras niño. No tiene nada que ver con una experiencia traumática de la infancia, tiene que ver con una experiencia de la guerra y del dolor y de la desubicación en el ahora con tu propio cuerpo. Iván es un personaje que se ve motivado no por situaciones de agresión del pasado. Él es su propio agresor y la violencia que recibe tiene que ver con la guerra que está batallando contra su cuerpo.

9. ¿Crees que la indiferencia del otro frente al dolor de alguien contribuye a que nunca se supere el trauma? ¿Contribuye al olvido?

Sí, creo que la indiferencia y la incapacidad de escuchar la palabra de la persona que ha sufrido daño es lo que nos hace indolentes y lo que nos hace crueles. Muchos de nosotros, cuando estamos frente a un cuerpo dañado, a una persona que ha sufrido una violencia, y esa persona tiene la voluntad y la necesidad de ponerle palabras a esa experiencia, nosotros, en muchos casos, no estamos dispuestos a escuchar porque es incómodo, es triste, es doloroso. Aunque nunca tan doloroso como haber sido la víctima real. Entonces, nos sentimos incómodos y no queremos que nos arruinen el día, no queremos escuchar lo que es terrible. Y creo que lo único que podemos hacer por aquellas personas que han sufrido el horror es escuchar, poner los oídos, aunque duela. Nos convertimos en personas crueles e indolentes cuando decidimos no escuchar, cuando no queremos dejar que la víctima nos cuente lo que le ha pasado.

10. ¿Consideras que el trauma debe rememorarse, ya sea a través de las palabras, de las imágenes o del cuerpo?

Es que en realidad el trauma habita el cuerpo, es el cuerpo el que lo recuerda. No hay que hacer un esfuerzo para revivir el trauma, el trauma está allí siempre y nunca nos deja. Lo que podemos hacer es aprender a sobrellevarlo y a vivir con ese trauma, pero el trauma se convierte en una parte más del cuerpo. Nos compone como seres humanos, compone nuestro carácter, nuestra forma de mirar las cosas, la personalidad. No estamos determinados por ese trauma, pero estamos contruidos a partir de él.

11. En *Nefando*, la sexualidad a menudo se relaciona con prácticas sádicas, como en el caso de Diego, Eduardo y Nella (personajes de la novela de Kiki), o con lesiones físicas (las autocastraciones de Iván). ¿Quieres transmitir la idea de que la sexualidad no necesariamente es sinónimo de placer, sino también de dolor?

Sí, a mí lo que me interesaba era explorar como el dolor puede llegar a ser erótico, como el erotismo y la sensualidad no solamente están en las zonas de confort, sino también en las zonas de la incorrección, de lo prohibido, de lo que duele, de lo que no queremos ver de nosotros mismos. Esas zonas son zonas del placer también.

Grau: Grau combinat d'anglès i espanyol

Curs acadèmic: 18-19

L'estudiant MARTA MENDOZA NAVARRO amb NIF 53838858K

Lliura el seu TFG: El dolor y el sexo más abyectos: Tratamiento de la violencia en

Nefando (2016) de Mónica Ojeda

Declaro que el Treball de Fi de Grau que presento és fruit de la meva feina personal, que no copio ni faig servir idees, formulacions, cites integrals o il·lustracions diverses, extrems de cap obra, article, memòria, etc. (en versió impresa o electrònica), sense esmentar-ne de forma clara i estricta l'origen, tant en el cos del treball com a la bibliografia.

Sóc plenament conscient que el fet de no respectar aquests termes implica sancions universitàries i/o d'un altre ordre legal.



Bellaterra, 17 de juny de 2019