

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Escuela de Posgrado



Tela de araña sobre tela de araña

Dinámicas siniestras entre madres e hijas en dos novelas latinoamericanas contemporáneas:

Mandíbula (2018) de Mónica Ojeda y *La débil mental* (2014) de Ariana Harwicz

Tesis para obtener el grado académico de Maestra en Literatura Hispanoamericana que
presenta:

Diana Carolina Hidalgo Delgado

Asesor:

Daniella Wurst Cavassa

Lima, 2024

Informe de Similitud

Yo,Daniella Wurst Cavassa.....,
 docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú,
 asesora de la tesis/el trabajo de
 investigación titulado

.....Tela de araña sobre tela de araña. Dinámicas siniestras entre madres e hijas
 en dos novelas latinoamericanas contemporáneas: *Mandíbula* (2018) de Mónica
 Ojeda y *La débil mental* (2014) de Arianna
 Harwicz....., de la autora

.....Diana Carolina Hidalgo Delgado
 dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 5%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 05/02/2024.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

.....Lima, 05 de febrero

2024.....

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: Wurst Cavassa, Daniella	
DNI: 44636886	Firma 
ORCID: 0000-0002-9757-2544	



Agradecimientos

A Daniella Wurst, por iluminarme en este camino terrorífico.

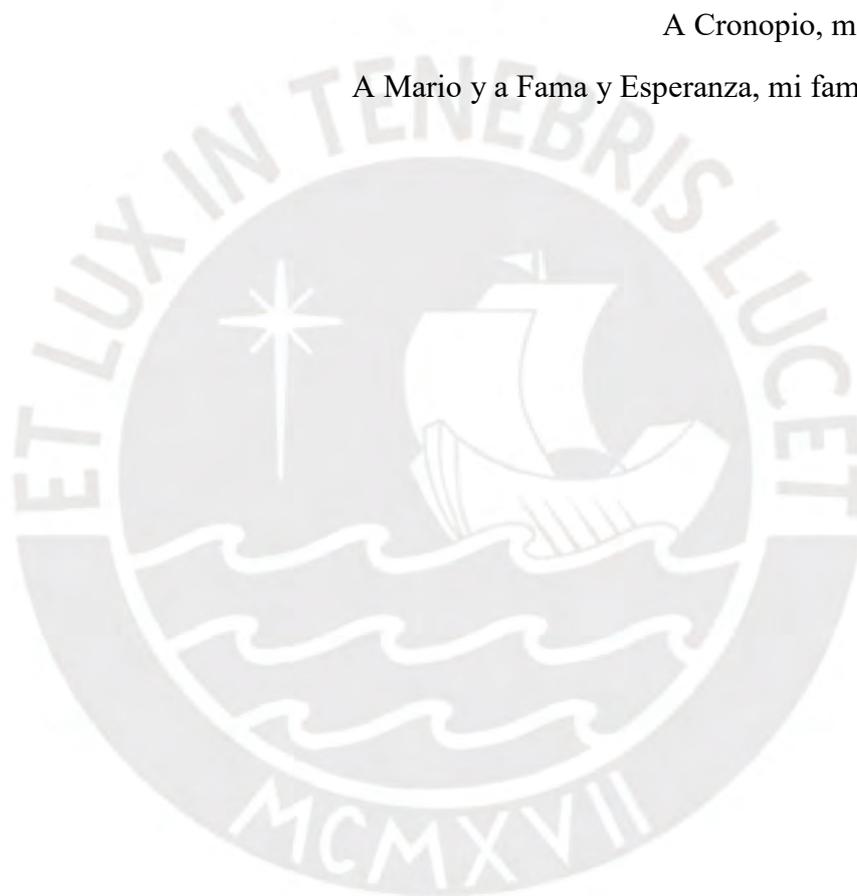
A Susana Reisz, por ser la primera en creer y confiar en este proyecto.

A mi mamá, por enseñarme a superar mis miedos.

A mi papá, por preguntar sobre este trabajo.

A Cronopio, mi primera hija.

A Mario y a Fama y Esperanza, mi familia; por estar.



Resumen

La presente investigación aborda el modo en el que las propuestas narrativas contemporáneas de las escritoras latinoamericanas Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988) y Ariana Harwicz (Buenos Aires, 1977) —en sus novelas *Mandíbula* (2018) y *La débil mental* (2014), respectivamente— construyen y representan universos femeninos siniestros (Freud, 1919) en los que la relación de dos mujeres: la madre y la hija, eje central de este trabajo, se convierte en la expresión más pura del horror y la abyección (Kristeva, 1989). Según mi propuesta, en estos dos relatos se presentan historias ominosas en las que emerge la existencia de una *motherhood* [maternidad] and *daughterhood* [condición de ser hija] (Hirsch, 1989) que es universal y esencialmente oscura y asfixiante. Allí, el miedo, la violencia y la abyección, operan como motivos centrales en un devenir fluido (de ida y vuelta), en el que tanto las madres se convierten en la fuente de miedo de sus hijas, como las hijas de sus madres. Mi hipótesis es que en las dos novelas, ambas mujeres, como arañas siniestras, se dañan y destruyen mutuamente, envueltas y atrapadas en sus propias telarañas que son dos hilos del horror tejidos por ellas mismas de los que no pueden escapar: el primero, una relación especular o de espejo(s) en las que ambas se reflejan terroríficamente en el que influyen sobre la imposibilidad de separación y diferenciación que marca la relación entre ambas, el estrago materno (Lacan, 1958) y la matrofobia; el segundo es el deseo que está en permanente torsión con su otra cara (la repulsión) que emerge del motivo del cuerpo femenino y la sexualidad. En ambos relatos, según propongo, este vínculo y dinámica siniestra se materializa y proyecta en el espacio de la casa-nido que ambas habitan: donde el hogar deja de ser un espacio seguro, cálido y protegido, para convertirse en el lugar del miedo y el reino de lo abyecto. Es así que ambas autoras, a través de su construcción y representación de los espacios de la casa que habitan las madres y las hijas, renuevan e innovan desde el gótico, en el conocido tópico de las *haunted houses* [casas embrujadas] a través de la creación de nuevos espacios del miedo en los que no es lo sobrenatural lo que aterriza, sino un horror realista que proviene de la psique perturbada de las madres y las hijas y sus acciones, en las que ambas abren la puerta a lo siniestro al desfamiliarizarse la una ante la otra. En ambas novelas, además, desde el punto de vista de los roles de género, es posible advertir la dimensión compleja y terrorífica de la maternidad teniendo en cuenta el postulado de la maternidad como una institución que amenaza y afecta la identidad de las mujeres (Rich, 2019). Para este trabajo, utilizaré planteamientos teóricos provenientes de la teoría literaria, los estudios de género y el psicoanálisis.

ÍNDICE

Índice	5
Resumen	4
Introducción	6
Capítulo 1. Las telarañas: los dos hilos del horror que las unen	28
1.1- Espejo(s) siniestros: imposibilidad de diferenciación/separación, estrago materno y matrofobia	29
1.1.1- “Una gota de sangre sobre otra gota de sangre” en <i>Mandíbula</i>	31
1.1.2- “Una sola gota de agua” en <i>La débil mental</i>	52
1.2- Entre el deseo y la repulsión: afuera y adentro del cuarto de la madre	58
1.3- Conclusiones	75
Capítulo 2. La casa-nido: espacio de proyección del horror que las habita	79
2.1- La casa es una pesadilla cálida en <i>La débil mental</i>	88
2.2- La casa es una <i>Mandíbula</i>	101
2.3- Conclusiones	116
Conclusiones	120
Referencias bibliográficas	124

Introducción

“Madre e hija es una antinomia con patas y pelos de tarántula en una jaula vacía”

(Mónica Ojeda, *Historia de la leche*)

En la última década, ha surgido dentro de la literatura latinoamericana, un prominente grupo de mujeres escritoras que, desde la crítica cultural y literaria, han sido consideradas como una nueva generación de autoras que ha renovado las letras latinoamericanas con sus propuestas narrativas y potencia creativa.¹ De esa nueva constelación de mujeres narradoras, ha llamado la atención, a su vez, que de ese grupo, varias han inscrito su obra dentro de lo que se ha denominado como un nuevo terror latinoamericano o un nuevo gótico latinoamericano en el que, en su mayoría, estas autoras han centrado sus relatos en los horrores cotidianos o reales, resignificando el terror a través nuevos motivos y espacios que tienen que ver con lo social, la violencia humana, la familia, lo político; y también con la condición de la mujer en una sociedad patriarcal, a través de las exploración de temas como la maternidad, desde su perspectiva más ominosa. Es el caso de Mariana Enríquez, Samantha Scheweblin, María Fernanda Ampuero, Agustina Bazterrica, Giovanna Rivero, Dolores Reyes, Solange Rodríguez; así como las autoras que analizaré en este trabajo: Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988)

¹ Al menos desde el año 2017, críticas literarias y culturales como Paula Corroto y Fabiana Scherer, han publicado artículos en medios de difusión (*El País* de España y *La Nación* de Argentina) en los que advierten la existencia de un nuevo “boom latinoamericano” conformado, únicamente por mujeres escritoras, a diferencia del boom de los años sesenta y setenta en el que solo se consideraron a autores hombres, dejando deliberadamente a las escritoras de lado. En ese grupo de autoras, las mencionadas críticas han considerado a escritoras como Mariana Enríquez, Fernanda Melchor, María Fernanda Ampuero, Guadalupe Nettel, Samantha Scheweblin, Brenda Lozano, Paulina Flores, Liliana Colanzi, Dolores Reyes, Camila Sosa Villada, Ariana Harwicz y Mónica Ojeda, entre otras. De hecho, esta propuesta, en los últimos años, se ha trasladado a la discusión y el debate público, en el que algunas de las escritoras consideradas dentro de este grupo se han mostrado reticentes a ser colocadas en una categorización como esa (Corroto, 2017; Scherer, 2021).

y Ariana Harwicz (Buenos Aires, 1977).² En ese sentido, las mencionadas autoras presentan propuestas literarias en las que ahondan en los abismos humanos, en las zonas más oscuras, violentas y desoladas de la humanidad —sobre todo, además, desde la perspectiva de personajes femeninos—, en la fealdad, el dolor, las violencias y, en definitiva, el horror del mundo real que las rodea. En ese sentido, estas autoras se alejan del gótico clásico y sus tropos o motivos por excelencia (castillos embrujados, fantasmas, cementerios, espectros, etc.)³, para escribir un realismo siniestro contemporáneo, aunque tomando elementos y raíces en lo gótico con sus propias miradas y resignificaciones.

La ecuatoriana Mónica Ojeda se caracteriza por una obra literaria transgresora y arriesgada, así como una experimentación con la forma y el lenguaje desde el lirismo, dado su interés y exploración artística a partir de la poesía. En su literatura ha explorado desde distintas perspectivas a lo monstruoso femenino, sobre todo, desde el motivo de la maternidad, el cuerpo femenino y la sexualidad. Entre sus obras destacan el poemario *Historia de la leche* (Candaya, 2020), el libro de cuentos *Las voladoras* (Páginas de espuma, 2020) y las novelas *Nefando* (Candaya, 2016) y *Mandíbula* (Candaya, 2018). Desde su primera publicación hasta la actualidad, su novela *Mandíbula*, ha sido reeditada seis veces por la editorial española Candaya, dada su excelente recepción por la crítica y los lectores en diversas partes del mundo. Por esta novela Ojeda ganó el premio Next Generation Prince Claus en el año 2019 y en el 2021 fue seleccionada en la segunda lista de la prestigiosa revista *Granta* como una de las

² En 2021, el diario *La Vanguardia* publicó un artículo titulado “Gótico latinoamericano”, en el que menciona la emergencia de una nueva generación de autoras latinoamericanas que ha renovado el gótico entre las que menciona a varias de las narradoras mencionadas. Allí, señala que:

Hoy vemos en la literatura gótica de América Latina a las lectoras de este canon femenino. Pero, aunque herederas de una tradición, siguen resignificando y refrescando las posibilidades de lo gótico. Son escrituras rebeldes que transcurren en, y hablan sobre, un territorio enigmático que ya nada tiene que ver con pináculos y arcos ojivales, sino con montañas, pueblos, ciudades y naturaleza. Los Andes contrastados con las grandes y violentas metrópolis de América. Relatos que cuestionan los modos de habitar el presente y explorar el pasado, y que comprenden que la retrospectiva femenina es diferente de cualquier otra. (Cruz Sotomayor, 2021)

³ Sobre lo gótico, se ahondará en el segundo capítulo de este trabajo.

mejores narradoras jóvenes en español.⁴ *Mandíbula*, además, se colocó en el puesto 12 de los 50 mejores libros publicados en el año 2018 en una lista elaborada por el suplemento *Babelia* de *El País*; y, en el 2022 estuvo en la lista de las 25 obras finalistas en el National Book Awards, unos de los premios literarios más prestigiosos de Estados Unidos.⁵

Por su parte, la argentina Ariana Harwicz se caracteriza por una obra literaria visceral y provocadora en la que a su vez experimenta con el lenguaje en toda su potencia creadora y poética. Entre sus obras destacan las novelas cortas *Matate, amor* (2012), opera prima de la autora, *La débil mental* (2014⁶) y *Precoz* (2015), las cuales, posteriormente, en el año 2022, se publicaron juntas con el título *Trilogía de la pasión* bajo el sello editorial Anagrama. La obra de Harwicz está atravesada por la maternidad desde su lado más oscuro y tabú. En los últimos años, las tres obras de la *Trilogía de la pasión* han sido adaptadas al teatro en países como Argentina, España e Israel. Asimismo, gracias a su buena recepción e interés fueron traducidas al hebreo, inglés, alemán, italiano, francés, portugués, árabe, turco, rumano, griego, polaco, croata, holandés, finlandés, georgiano, ucraniano y serbio. Además de ello, durante el año 2023 se anunció que el reconocido cineasta Martin Scorsese trabaja en una adaptación cinematográfica de la novela *Matate, amor* de Harwicz, la misma que será protagonizada por la actriz Jennifer Lawrence. En 2017, Harwicz fue nominada para el Primer Premio del Libro en la Federación Europea e Internacional de Libreros (EIBF) e integró la *short list* [lista de preselección] del premio República de la Conciencia en el año 2018; asimismo, en 2018 fue nominada para el premio internacional *Man Booker* de la *Booker Prize Foundation* por *Die, My Love*, traducción al inglés de su ópera prima realizada por la editorial independiente Charco Press, basada en Edimburgo.

⁴ Para mayor información, ver la lista en el siguiente enlace: <https://www.granta.com.es/2021/03/los-mejores-narradores-jovenes-en-espanol-2/>

⁵ La obra de Ojeda apareció como *Jawbone* en inglés (traducida del español por Sarah Booker, Coffee House Press); publicada originalmente en español como *Mandíbula* (Candaya, 2018).

⁶ Para este trabajo se utilizará la edición del 2016, consignada en las referencias bibliográficas.

Es así que ambas autoras, consideradas de las más destacadas de su generación, han concentrado buena parte de su obra en explorar el lado terrorífico y violento de la maternidad. En el caso de *Mandíbula* y *La débil mental*, obras elegidas para este estudio, las mencionadas autoras no solo profundizan sobre la maternidad desde el punto de vista de las madres, sino que lo hacen también desde la perspectiva de las hijas: esas mujeres que, nacidas de entre las piernas de otras mujeres (sus madres), han querido reiteradamente y de formas distintas, regresar a ellas, volver a poseerlas y ser poseídas de nuevo por ellas, “encontrar la confirmación mutua de otra mujer, con otra mujer, que hijas y madres se desean, luchan por separarse y son posibles e imposibles” (Rich, 2019, p. 291). En ese sentido, en las mencionadas obras literarias —a diferencia de la mayoría de literatura que ha abordado la maternidad fundamentalmente desde el punto de vista de las madres— es posible acceder a la subjetividad tanto de las madres como de sus hijas, lo cual resulta innovador en cuanto al enfoque de este estudio.

Tomando en cuenta lo anterior, en esta tesis argumentaré que, en las dos novelas, ambas mujeres (las madres y las hijas) se dañan y destruyen mutuamente, envueltas y atrapadas en dos hilos del horror tejidos por ellas mismas de los que no pueden escapar: el primero, una relación especular o de espejo(s) en las que ambas se reflejan terroríficamente en el que influyen sobre la imposibilidad de separación y diferenciación que marca la relación entre ambas, el estrago materno y la matrofobia; el segundo es el deseo que está en permanente torsión con su otra cara (la repulsión) que emerge del motivo del cuerpo femenino y la sexualidad. En segunda instancia, argumentaré cómo en ambos relatos, este vínculo y dinámica siniestra se materializa y proyecta en el espacio de la casa-nido que ambas habitan: donde el hogar deja de ser un espacio seguro, cálido y protegido, para convertirse en el lugar del miedo y el reino de lo abyecto.

Es así que según mi propuesta, ambas autoras, a través de su construcción y representación de los espacios de la casa que habitan las madres y las hijas, renuevan e innovan

desde el gótico, en el conocido tópico de las *haunted houses* a través de la creación de nuevos espacios del miedo en los que no es lo sobrenatural lo que aterra, sino un horror realista que proviene de la psique perturbada de las madres y las hijas y sus acciones, en las que ambas abren la puerta a lo siniestro al desfamiliarizarse la una ante la otra. Según mi propuesta, entonces, en estos dos relatos se presentan historias ominosas en las que emerge la existencia de una *motherhood and daughterhood* (Hirsch, 1989), que es universal y esencialmente oscura y asfixiante. Allí, el miedo, la violencia y la abyección, operan como motivos centrales en un devenir fluido (de ida y vuelta), en el que tanto las madres se convierten en la fuente de miedo de sus hijas, como las hijas de sus madres.

Para comprobar la hipótesis propuesta, analizaré ambas novelas empleando el método del *close reading* para cumplir con los dos objetivos generales de esta investigación: el primero, analizar la representación y construcción de las relaciones materno-filiales entre madres e hijas en las dos mencionadas obras literarias; y, el segundo, analizar de qué manera Mónica Ojeda y Ariana Harwicz construyen los espacios del hogar o familiares en *Mandíbula* y *La débil mental* y, a su vez, explicar cómo el vínculo entre madres e hijas se proyecta y materializa en el espacio de la casa que ambas habitan. En ese sentido, esta tesis se articulará en estos dos capítulos en los que se realizará una lectura comparada de ambas obras literarias. Para el mencionado análisis, utilizaré planteamientos teóricos provenientes de la teoría literaria, los estudios de género y el psicoanálisis.

En el primer capítulo, me enfocaré en analizar de qué manera Mónica Ojeda y Ariana Harwicz construyen y representan las relaciones entre madres e hijas en sus novelas *Mandíbula* y *La débil mental*. De acuerdo a mi propuesta, se trata de una relación y un vínculo siniestro (Freud) basado en el horror, donde el miedo y la abyección (Kristeva) operan como motivos centrales; y en la que la violencia y el daño terminan destruyendo la psique de ambas mujeres. En ese sentido, propongo que en ambas novelas se despliegan dos grandes hilos de horror que

unen peligrosamente a las madres y sus hijas. El primero responde a la existencia de una relación especular o de espejo(s) en las que ambas se reflejan terroríficamente, en donde no queda espacio para la individualidad y del que no será posible escapar; y el segundo responde al componente del deseo/repulsión en este vínculo materno-filial en el que emerge el motivo del cuerpo femenino a través de lo innombrable y la transgresión total de la norma: un deseo sexual de las hijas hacia sus madres, así como de las madres hacia sus hijas; el cual en una de las novelas se reprime y en la otra se consume. Para realizar este análisis y sustentar mi argumento, me apoyaré en las teorías psicoanalíticas de Melanie Klein (2009) y Nancy Chodorow (1989) respecto al vínculo materno entre madres e hijas que abona a la imposibilidad de separación y diferenciación que marca la relación entre ambas mujeres; asimismo, utilizaré el concepto psicoanalítico lacaniano (1958) del estrago materno o *ravage* y de la matrofobia de Adrienne Rich (2019).

Por su parte, en el segundo capítulo me concentraré en analizar de qué manera Mónica Ojeda y Ariana Harwicz construyen los espacios del hogar o familiares en *Mandíbula* y *La débil mental*, así como en explicar cómo este vínculo ominoso entre madres e hijas se proyecta y materializa en el espacio de la casa o el hogar que ambas habitan. Según mi propuesta, la casa se mimetiza con sus psiques perturbadas, con la dimensión anímica de ambas mujeres y el horror que las vincula. Es así que se configuran como espacios amenazantes y *unheimlich* [siniestro] (Freud); lugares que, por sus características, atmósfera y estética, contribuyen a perpetuar y potenciar el horror de las mentes de las protagonistas. De este modo, según mi propuesta, ambas autoras renuevan e innovan desde el gótico, en el conocido tópico de las *haunted houses* a través de la creación de nuevos espacios del miedo. Para realizar este análisis y sustentar mi argumento, en primer lugar, retomaré todo lo visto en el primer capítulo, para ponerlo en diálogo con lo que planteo en el segundo; y, en segundo lugar, me apoyaré en el estudio de Andrew Hooek Soon (2015) sobre la mujer en el espacio doméstico en narrativas

góticas contemporáneas así como en los trabajos de Antony Vidler (1992) sobre las arquitecturas *uncanny*, Steven Mariconda (2007) sobre las *haunted houses*; así como el estudio de Gastón Bachelard (2002) sobre la poética del espacio.

Es preciso señalar que dentro del marco teórico de esta tesis se contemplarán, además, aspectos relacionados a los estudios de género que tienen que ver con los roles genéricos en la sociedad y la familia; y los mandatos de maternidad (Rich, 2019; De Beauvoir, 1949; Chodorow, 1989; Mannarelli, 2018; Hirsch, 1989) que, desde una sociedad patriarcal y heteronormativa, han aplastado, agobiado y oprimido a las mujeres de una manera terrorífica, desde hace siglos y hasta hoy. Aquello es mandatorio para comprender por qué hay horror en la maternidad. O, dicho de otro modo, por qué la maternidad puede ser la más pura expresión del horror para muchas mujeres. En ese sentido, en este trabajo se verá cómo en ambas novelas, desde ese punto de vista, se representa la dimensión compleja y terrorífica de la maternidad expresada en la pesadumbre y malestar de las madres protagonistas ante la circunstancia de su maternidad en una sociedad patriarcal que no solo ha aplastado a las mujeres con los mandatos de ser madre, exigencias y expectativas, sino que ha hecho de la maternidad una institución que amenaza y afecta la identidad de las mujeres.

El concepto de horror que voy a utilizar como marco teórico para comprender las dos novelas elegidas para este trabajo no se ubica en el orden de lo sobrenatural o lo fantástico como categoría estética, sino más bien es un horror sustancial o realista (Diamantino, 2022, p. 17). Un horror que, en ambas novelas, se gesta en el seno del hogar, de la familia, y más específicamente, en el seno de la madre y la relación con su hija. Un horror, entonces, que viene de la psique femenina de ambas mujeres y sus acciones dentro la dinámica materno-filial. Es, pues, el horror de la maternidad: de ser una madre y también de ser una hija. En este terreno del horror realista, como apunta Jesús Diamantino: “la amenaza se configura en un escenario completamente mimético, reconocible para los receptores según los parámetros de

la lógica” (2022, p. 18). En el caso de las novelas analizadas, veremos cómo la amenaza y desestabilización de los personajes se da únicamente a partir de la interacción entre madres e hijas y ocurre, además, en el hogar que comparten; el escenario del horror. En determinados pasajes de las novelas, tanto madres como hijas sentirán su existencia en peligro debido a las acciones e interacción de la una con la otra.

Al respecto, en una entrevista muy reciente, le preguntaron a Ariana Harwicz si su escritura estaba marcada más bien “por un horror más de la tierra”, comparándola, además, con la obra de Mónica Ojeda. Harwicz respondió de manera categórica:

Mis textos lindan, se acercan a una zona del terror, de lo terrorífico, del pavor, del pánico, solo que, con lenguajes distintos, con códigos distintos; sin entrar a una literatura de género, pero sí con destellos y momentos sumamente perturbadores y terroríficos⁷.

Por su parte, en otra, Mónica Ojeda, dijo “el horror y el miedo de verdad, que vivimos a diario, tienen que ver con la crueldad, con la violencia que ejercemos los unos sobre los otros” (Ojendi, 2021), refiriéndose luego a ese horror que se gesta en la familia, el cual ha abordado ampliamente en su escritura ya que, tal como ha dicho, le interesa “lo increíblemente contradictorio que me parece: ser dañado por la gente que más quieres” (Letras Libres, 2021). Desde esa impronta y bajo esos sentidos, ambas han centrado gran parte de su obra en tratar el horror de/en la maternidad y, más en específico, el horror que se gesta en el vínculo filial entre las madres y sus hijas —convirtiéndose en uno esencialmente siniestro y abyecto en el que el miedo y el deseo las atormentan por igual—, como es el caso de las dos obras literarias que se analizarán en este trabajo. Tal como señala Andrea Carretero Sanguino:

El género de terror, desde su consideración como literatura menor, ha tomado un papel en la narrativa latinoamericana desde el último tercio del siglo XX que provoca su

⁷ Fecha de emisión: 25 de abril del 2023. Episodio de podcast disponible en Spotify.

entrada en una categoría que podemos relacionar con nuevas formas del realismo. La realidad de las sociedades latinoamericanas se ha vuelto el peor relato de terror y supone un campo de cultivo perfecto para las temáticas vinculadas con la violencia física y sexual. Queda suprimida la presencia de elementos ajenos a nuestro mundo en favor de una narración de la vida, desde lo físico y lo mental, que supone la representación de las mayores violencias; no existe ya lo monstruoso *otro*, sino que aquello que calificaríamos como terrorífico se ha vuelto rasgo ineludible del hombre en su más pura humanidad. La violencia más descarnada no está fuera, se encuentra en nuestro grupo de amigos y nuestra familia, en nuestra mente y nuestra carne. (2018, p. 4)

En ese sentido, Diamantino señala que, si bien el campo de lo fantástico ha sido el terreno de acción más común y propicio para el horror, “el terror, desde un punto de vista estético, es transversal a todos los planos de representación ficcional” (Diamantino, 2022, p. 17). Y al hablar de horror y terror, debo referirme inmediatamente a la emoción que este suscita en el ser humano, lo que provoca en la psique: el miedo. Ya lo decía H.P. Lovecraft en *El terror en la literatura*: “La emoción más antigua y poderosa de la humanidad es el miedo, y la clase de miedo más antigua y poderosa es el miedo a lo desconocido” (2017, p. 19). De otro lado, Julia Kristeva en *Poderes de la perversión* (1989) también define la palabra miedo, aunque quizá de una manera más abstracta, como “bruma fluida, viscosidad inasible” que cuando acontece “se deshace como espejismo e impregna de inexistencia, de resplandor alucinatorio y fantasmático todas las palabras del lenguaje” (p. 14).

En este trabajo, la emoción primitiva del miedo a lo desconocido, no se va a producir en los relatos en cuestión debido a la irrupción de un elemento ajeno sobrenatural, sino más bien cuando lo conocido, lo familiar, o lo que se ha mantenido reprimido, revela una cara oculta. Cuando lo conocido se vuelve desconocido o cuando lo familiar se desfamiliariza: allí

se abre la puerta para la emergencia de lo siniestro (Freud, 1929); lo cual marca el tono de las dinámicas de madres e hijas en las dos novelas analizadas. En ambas, tanto las madres se desfamiliarizan desde el punto de vista y subjetividad de las hijas, como las hijas se desfamiliarizan desde el punto de vista y subjetividad de las madres. De ese modo, según propongo, las madres se vuelven la fuente de miedo de sus hijas, así como las hijas se vuelven la fuente de miedo de sus madres; en un ciclo del horror que será imposible de quebrar, como un bucle infinito.

Sigmund Freud en su conocido ensayo *Lo siniestro* (1929), describió la experiencia humana o la sensación de espanto que se produce cuando lo cotidiano, familiar, cercano, conocido u hogareño puede provocar o convertirse en la más pura expresión del horror cuando muestra su cara oculta. En otras palabras, cuando lo conocido o familiar se vuelve desconocido y a su vez amenazante, “cuando lo familiar se manifiesta de forma sobrecogedora y violenta” (Santamaria, 2020, p. 154). Así, pues, el terror creado por lo *unheimlich* supone el resurgimiento de lo rechazado y “viene desde adentro y rodeado siempre de violencia” (Zavala, 1995, p. 126). Según Freud:

Lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo. ¿Cómo es posible que lo familiar devenga ominoso, terrorífico, y en qué condiciones ocurre? [...] La palabra alemana «unheimlich» es, evidentemente, lo opuesto de «heimlich» {«íntimo»}, «heimisch» {«doméstico»}, «vertraut» {«familiar»}; y puede inferirse que es algo terrorífico justamente porque no es consabido {«bekkant»} ni familiar. (1992, p. 220)

Para Freud, los términos *heimlich* y *unheimlich* no son esencialmente opuestos, sino que lo *heimlich* deviene en *unheimlich*, he ahí su potencia perturbadora. Por su parte, según Eugenio Trías, el problema que Freud plantea tiene que ver con bajo qué condiciones las cosas familiares pueden tornarse siniestras. Dice Trías que lo siniestro es algo inquietante que

provoca un terror atroz y que: “es siniestro aquello, *heimlich* o *unheimlich*, que habiendo de permanecer oculto, se ha revelado” (1982, p. 82). Se trata pues, de algo que acaso fue familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito. Algo que, al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser, o precisamente por ser, en realidad, en profundidad, muy familiar, lo más propiamente familiar, íntimo y reconocible (Trías, 1982, p. 29-30). ¿Qué más propiamente familiar e íntimo y reconocible que una madre para su hija, y que una hija para su madre? He allí la potencia siniestra que atraviesa a ambas novelas.

Trías agrega a su interpretación de lo siniestro que se ubica en el intersticio del “deseo y el temor” que viene del inconsciente, en lo que se relaciona con el concepto de abyección planteado por Julia Kristeva (1989). Allí veremos que el cuerpo de la madre será fuente primigenia y primordial de deseo y temor para sus hijas; allí donde se abrirá la puerta para lo siniestro. A fin de cuentas, tal como plantea María Lourdes Santamaría: “el psicoanálisis reconvierte a lo siniestro freudiano en una categoría estética que permite analizar la parte más perturbadora del arte: lo monstruoso, lo abyecto, lo grotesco, lo informe, lo obsceno, lo ominoso, lo espeluznante, etc.” (2020, p. 155). La misma Mónica Ojeda dijo en una entrevista en setiembre de 2021, que en toda su escritura “hay una existencia orgánica entre el miedo y el deseo” (Ojendi). Lo veremos en *Mandíbula* y en *La débil mental* en todo el sentido de lo que aquello puede significar: lo abyecto y lo siniestro envolviendo y atrapando a las madres y sus hijas ad infinitum. En ambas obras, tanto el miedo como el deseo atraen a sus protagonistas y las atrapan en las telarañas del horror, tejidas por ellas mismas.

Es preciso mencionar, además, la distinción que hace David Roas (2018) sobre el miedo. Roas plantea la existencia del “miedo metafísico”⁸ y el “miedo natural”. El segundo “surge como producto de la amenaza física, la muerte y lo materialmente espantoso” y que

⁸ Según Roas, es propio y exclusivo del terreno de lo fantástico “cuando se produce la irrupción de lo imposible en un mundo que funciona como el nuestro”. Ese solo nos interesa por simple mención y distinción.

“consigue atemorizar al lector por medios naturales” es el que nos es útil para poner en contexto las obras literarias escogidas (Roas, 2018, p. 11). Pues en ellas, el horror y el miedo surgen de la propia familia, que se vuelve amenazante, apremiante y espantosa. Sobre el “miedo natural”, Roas pormenoriza en que:

Se trata de una impresión experimentada por los personajes al ver en peligro su integridad física que también se comunica —emocionalmente— al lector o espectador, pero que nada tiene que ver con el efecto de lo fantástico al producirse por vías naturales, esto es, posibles. (Roas, 2011, pp. 94-107)

Estamos pues, ante una existencia de un horror que viene de adentro: del cuerpo, del alma, de lo más oscuro de la psique femenina. De un miedo como potencia primitiva que bien define Ojeda en *Mandíbula* como “un criovolcán paralizando cada una de las vértebras de mi madre, una casa por dónde camina lo que no se puede ver” (2018, p. 281). No hay nada en los relatos, fuera de la madre y de la hija, del vínculo que las une, y de la casa que comparten que produzcan horror en las mujeres que los conforman. Tal como plantea Ojeda en *Mandíbula*: “No se puede vencer el miedo que alimenta al pánico con leche fresca de mamá” (2018, p. 284). El miedo en la obra de Ojeda tiene un color y es el blanco: blanco leche de madre. O en *La débil mental*, en donde la casa familiar funciona como una pesadilla cálida y la voz de la hija en la narración exclama: “Tengo miedo cuando vuelvo a mirar, pero algo tiene que haber. Tengo miedo de decir mamá, cuando se despierte de un saque en medio de la noche. Miedo de escuchar hija, en su voz convulsa” (Harwicz, 2016, pp. 28-29). En ambas novelas, como veremos en este trabajo, las hijas se vuelven la fuente de miedo de las madres, así como las madres de las hijas.

Es importante agregar una subcategorización del terror que propone Jesús Diamantino (2022) en un reciente ensayo sobre el horror y lo monstruoso en la narrativa chilena que es útil para este trabajo. Diamantino plantea que el terror se despliega a través de tres subcategorías

que operan según la forma en que se manifiesta la amenaza:⁹ la transgresión cronotópica,¹⁰ la transgresión del cuerpo,¹¹ y la transgresión de los paradigmas sociales.¹² La tercera, tal como la define Diamantino:

Formalmente se aleja del efectismo fantástico, pero que de igual manera plantea la eventualidad de lo imposible a través de la inexplicabilidad de la violencia, es decir, la imposibilidad de otorgar racionalidad a ciertos actos humanos inconcebibles, siendo el eje articulador la maldad y lo abyecto. (2022, p. 19)

Sobre lo abyecto, Julia Kristeva en su trabajo *Poderes de la perversión* (1980), más allá de presentar una teorización y fenomenología extensa sobre la abyección,¹³ lo que propone Kristeva —y es crucial para el análisis de este trabajo— es que su teoría sobre lo abyecto se fundamenta en lo materno, más en específico en el cuerpo de la madre —señala Kristeva— fuente misma de deseo (o atracción) y repulsión al mismo tiempo, “como aquella entidad fronteriza que amenaza la integridad y la conformación misma del yo como cuerpo independiente” (González Dinamarca, 2018, p. 265); es decir, Kristeva argumenta que todos

⁹ Según el autor, esta propuesta de análisis “nos permite examinar la arquitectura conceptual de la obra y su composición figurativa y, al mismo tiempo, diferenciarla de otras formas ficcionales” (Diamantino, 2022, p.18).

¹⁰ Esta, perteneciente necesariamente al género fantástico, tiene que ver con las alteraciones del tiempo y el espacio y en definitiva de la realidad. Como, por ejemplo, la existencia de multiversos que desestabilicen las vidas de los personajes.

¹¹ Esta, también perteneciente al género fantástico se proyecta:

El principio de la desproporción y el desequilibrio del sujeto, recayendo en él la connotación primitiva, animalesca e imposible [...] encarna metafóricamente la dualidad y las pulsiones destructivas del ser humano, las cuales afloran como un reflejo de los miedos ante el desarraigo de la armonía, la interrupción del ciclo de la naturaleza o ante la amenaza de entidades exteriores inconcebibles. (Diamantino, 2022, p. 19)

Según especifica Diamantino, esta transgresión se asocia intrínsecamente a criaturas monstruosas que escapan de lo humano, como *Frankenstein* de Mary Shelley o *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* de Robert Louis Stevenson; y, además, que se inscriben dentro del género fantástico. Son personajes que están hechos de carne muerta o en descomposición, o de residuos químicos, o están asociados a los parásitos, la enfermedad o cosas rastreras. Un marco de representación que no tiene que ver con esta tesis, pero que es necesario mencionar para la diferenciación con las otras dos subcategorías propuestas.

¹² La misma que es útil para comprender las obras literarias analizadas.

¹³ Situándola en función de los deshechos corporales, y la suciedad, haciendo del asco y la repugnancia su signo.

experimentamos lo abyecto en nuestros primeros intentos por separarnos de la madre (Creed, 2016, p. 5). Kristeva, sin duda y como lo hace explícito en dicho texto, se basa en conceptos psicoanalíticos sobre todo de Freud, pero también de Lacan para elaborar esta teoría de lo abyecto, que versa sobre la formación de la psique humana (o del Yo, según Freud), pero también como un diagnóstico de la cultura y más en específico de la literatura contemporánea.¹⁴ Para Kristeva, finalmente, lo abyecto es “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta límites, lugares, reglas” y que representa o se sitúa en una frontera borrosa y problemática entre lo que causa tanto deseo como repulsión (1989, p. 11-12). Desde el punto de vista psicoanalítico, la abyección, según Kristeva se sitúa en el límite “con lo arcaico, pre-edípico, pre-objetal, pre-simbólico” (Gonzales, 2013, p. 131). En ese sentido, Kristeva sostiene, que lo abyecto no es ni sujeto ni objeto, sino anterior al establecimiento de ambos, y la abyección es el movimiento de expulsión y rechazo que marca los límites del universo humano y se relaciona con el “arcaísmo de la relación pre-objetal, de la violencia inmemorial con la que un cuerpo se separa de otro para ser” (Kristeva, 1989, p. 18). Es así que lo abyecto para Kristeva es todo aquello de lo que hay que desprenderse (el cuerpo materno) para ser un Yo.

Así, tal como desarrolla Barbara Creed en un ensayo sobre el horror y el monstruo femenino en las películas de terror contemporáneas, Kristeva emplea la teoría del “(a) borde y (b) la relación madre-hijo” en el que:

Ve la relación madre-hijo/a como una marcada por el conflicto: mientras el niño/a lucha para apartarse, la madre se resiste a dejarlo/a ir. Dada la inestabilidad de la función simbólica en esta etapa crucial, Kristeva señala que el cuerpo maternal se torna un sitio de deseos conflictivos. (Creed, 2016, p. 5)

Creed agrega que este conflicto se vuelve amenazante y terrorífico pues:

¹⁴ El libro de la autora analiza el trabajo literario del escritor francés Louis-Ferdinand Céline.

Por una parte, envuelto en el dichoso deseo de mantenerse resguardado por el vínculo materno, y por otra parte, aterrado por la amenaza de su separación, para el niño/a es fácil sucumbir ante el placer reconfortante de la relación diádica. (Creed, 2016, p. 5)

En su análisis sobre películas de terror como *Psicosis* y *Carrie*, Creed señala que es en el momento del conflicto de la separación madre-hijo / madre-hija, donde aparece el monstruo femenino o la monstruo madre o la madre monstruosa. “Al negarse ceder su vínculo con el hijo/a, la madre previene que el infante pueda aceptar su lugar en el orden simbólico de manera apropiada” (Creed, 2016, p. 5), al momento en que el infante busca desvincularse de ella. Ese tira y afloja perpetuo se convierte no solo en una perpetuación de la abyección en la relación entre madres e hijas que se prolonga hacia la adultez de la cría, sino en un círculo vicioso siniestro del que no se puede escapar. En las obras literarias analizadas, veremos cómo el vínculo entre las madres e hijas protagonistas está marcado por esta imposibilidad de desvinculamiento y más bien, un apego feroz y dañino que terminará por destruir sus vidas e identidades propias. Creed agrega que:

Resulta evidente que la definición del monstruo, construida desde el texto moderno de terror, se apoya en antiguas nociones históricas del abyecto, particularmente en relación a las siguientes ‘abominaciones’ religiosas: inmoralidad sexual y perversión; alteración corporal; decaimiento y muerte; sacrificio humano; asesinato; el cadáver; desechos corporales; el cuerpo femenino y el incesto. (2016, p. 2)

Consideremos que la figura de la madre ha sido representada desde un punto de vista patriarcal como un deber ser sacro y sagrado, pero a su vez ha funcionado históricamente como la base de la construcción del monstruo femenino, fuente simultánea de horror y deseo (Kristeva, 1980). Tal como dice Creed: “todas las sociedades humanas tienen una concepción del monstruo femenino, de aquello sobre la mujer que resulta escandalizante, horroroso, temible, abyecto” (Creed, 2016, p. 1). Creed agrega que “la mitología clásica también ha

estado poblada por monstruos sexuados, muchos de ellos mujeres. La Medusa, por ejemplo, con su ojo maligno, cabellos de serpientes y lengua movediza sería considerada la reina en el Panteón de los monstruos femeninos” (2016, p. 1). Tal como también anotó Rich:

En la mitología patriarcal, en el simbolismo onírico, en la teología y en el lenguaje hay dos ideas que, fluyen juntas: la primera señala que el cuerpo de la mujer es impuro, corrupto, receptáculo de descargas y hemorragias peligrosas para la masculinidad, fuente de contaminación física y espiritual, “instrumento del demonio”. En segundo lugar, la madre como mujer es benéfica, sagrada, pura, asexual, y nutricia, y la potencialidad física de la maternidad —el mismo cuerpo con sus hemorragias y sus misterios— es su único destino y la única justificación de su vida. (2019, p. 79)

La amenaza y los elementos desestabilizantes que irrumpen en las dos obras literarias propuestas provienen solo y únicamente de acciones humanas, en este caso femeninas: las de las madres y las de las hijas. Según mi propuesta, justamente lo que aterra y produce el efecto emocional y siniestro del miedo —tanto en los personajes de los relatos como en los receptores de la obra— es tomar consciencia de que estos discursos y actos los generan las madres y las hijas y nadie más que ambas. Son ellas las que se dañan mutuamente a través de múltiples violencias en las que se hallan atrapadas, a su vez dentro de sus hogares, convertidos en espacios de miedo y perversión; donde justamente todos los paradigmas sociales de maternidad dulce y cálida se quiebran y transfiguran. He ahí el horror más grande: que el horror venga de la madre y de su hija y del hogar que comparten. Lo anterior resulta mayoritariamente inconcebible e inexplicable de acuerdo a la norma y allí radica su potencia desestabilizante y su efecto no solo terrorífico, sino siniestro. Al respecto, Mónica Ojeda respondió en una entrevista sobre su escritura:

[...] mis libros siempre terminan impregnados de tejidos simbólicos que tienen que ver con lo femenino monstruoso: eso que emerge cuando se rompe el marco normativo de

lo que se espera que sea una madre o una mujer. Cuando escribo mujeres me interesa explorar esa línea de arquetipos que nos emparentan con lo reptiliano y lo ctónico, que remiten a Medusa o a las ninfas peligrosas. En mi narrativa llevo a mis mujeres a zonas liminales, peligrosamente tensas, en donde brota esa animalidad de la que estábamos hablando. Y cuando eso brota, saca cosas que casi nunca son agradables. Por eso mis personajes femeninos se convierten en una suerte de monstruos. [...] Y es que es fácil devenir monstruo si eres mujer: si no sigues ciertas reglas, inmediatamente te construyen como monstruo. Ahí están las imágenes dominantes de las *femmes fatales* o las brujas o las sirenas. La madre es uno de esos lugares míticos. [...] No visto desde la versión judeocristiana, que es la madre-santa o la madre-virgen, sino desde lo pagano y sus ritos, la madre es un lugar de peligro. Como las cuevas o los cocodrilos. (Sánchez Villareal, 2021)

Y agregó, sobre la maternidad:

Me gusta pensar la maternidad también desde su realidad más física. Hay una carnalidad en la maternidad que no existe en la paternidad. Hay algo impresionante en eso de botar a alguien al mundo a través de tus genitales, después mirarlo, mirarte, y saber que es alguien independiente de ti, pero que entre él y tú hay un cordón umbilical colgando que los vincula y que, así se corte, permanecerá durante el tiempo conectándolos de forma fantasmal. Hay mucha potencia escritural en el mito de la madre, con todos sus arquetipos paganos, brujiles y medusianos, con toda esa carnalidad intrínseca que hay en la relación entre madres e hijas. Por eso mi narrativa está impregnada de eso. (Sánchez Villareal, 2021)

Tanto en *Mandíbula* de Ojeda como en *La débil mental* de Harwicz, es posible vislumbrar ese ser femenino monstruoso que menciona Ojeda en la entrevista citada líneas arriba, como “eso que emerge cuando se rompe el marco normativo de lo que se espera que

sea una madre o una mujer” (Sánchez Villareal, 2021). En ambas obras, las madres y las hijas son todo lo contrario a lo que se espera de ellas como mujeres desde una sociedad patriarcal y más bien se ubican en lo liminal, animal, monstruoso, donde no hay ley del padre (Lacan) al margen. Asimismo, siguiendo lo mencionado por Ojeda, en ambas obras se representa a la maternidad y la relación madre e hija desde su potencialidad más física y carnal, en el extremo del deseo y la repulsión hacia los cuerpos de la una y de la otra.

Por su parte, en una reciente entrevista a Ariana Harwicz para el podcast “Maternidades (Im)perfectas”,¹⁵ que me he permitido transcribir, dijo que la maternidad es autocondenatoria y que las mujeres, por el hecho de ser madres están todo el tiempo en el banquillo de acusados, primero por si quieren o no quieren ser madres y luego por cómo cuidan y crían a sus hijos: “somos juzgadas por las propias mujeres, por los hombres, por la sociedad [...] es atroz”, dijo. Harwicz reveló que toda su literatura está atravesada por la maternidad, la cual se le revela como un pozo negro insondable que no termina de asir. Harwicz menciona:

Cada vez me parece más misteriosa la maternidad [...] mujeres que están presionadas a tener hijos y no quieren. Mujeres que se arrepienten de tener hijos. O la cantidad de mujeres que se suicidan después de parir. Es un tabú. Da mucho miedo y yo lo entiendo. Es muy perturbador. Pero es la realidad [...] una mamá que acababa de parir arrojó a su bebé a un tacho de basura, vi el otro día en las noticias. Es real. Mejor hay que decirlo. El rechazo de una madre a un hijo existe en todas las culturas y en todos los estratos sociales. Madres que no reconocen a sus hijos cuando nacen. No hablo de gente psiquiátrica o drogadictos, hablo de personas normales.

Lo anterior me remite a lo planteado por la escritora chilena Lina Meruane en su libro *Contra los hijos* (2018), cuando analiza acerca de las madres que se arrepienten de haber

¹⁵ El episodio en mención el número 100 del mencionado podcast, titulado “Desmitificando la maternidad”. Fue emitido en mayo de 2022.

parido y lo reconocen como un error “indecible”. Algo que como mencionaba Harwicz es un tema completamente tabú, que produce miedo y del que nadie quiere hablar, escribir y mucho menos discutir:

Ninguna menciona haberse arrepentido como sí lo hacen un montón de madres menores y mayores cuyos testimonios fueron recogidos —anónimamente, por decisión de las entrevistadas— por la socióloga israelí Orna Donath, otra que nunca quiso tener hijos y tuvo que aguantar la cantinela social del arrepentimiento. Te vas a arrepentir de no haberlos tenido, le advirtieron, pero ella encontró docenas de mujeres que le hablaron de un arrepentimiento contrario: el de haber parido. Hablan de haber cometido un error indecible. Hablan de ataduras. De desear poder retroceder en el tiempo. Más que hablar se desahogan por primera vez ante la socióloga. (Meruane, 2018, pp. 42-43)

Esas ataduras de las que habla Meruane se conectan con lo planteado en esta tesis en tanto lazos inescapables que pueden devenir en hilos del horror, como se desarrollará en esta tesis. En ese mismo sentido, Ariana Harwicz dijo en una entrevista en 2016 que:

No hay un vínculo más siniestro y a la vez más hermoso que el que existe entre una madre y un hijo o una hija. Es una relación en la que está prohibido casi todo, empezando por la atracción sexual. Es curioso que una relación tan física como es la maternidad esté atravesada por el tabú más grande, lo que evidencia una tensión primigenia. (Díaz de Quijano, 2016)

Más adelante, este año 2021, en una entrevista para la *Revista Ñ*, del diario argentino el *Clarín*, contó sobre cómo trata el concepto de familia y maternidad en su obra desde la transgresión:

Podría hacerse la historia de cómo fue cambiando la forma de ver la maternidad, la paternidad, los hijos, la familia. [...] Lo que quise retratar es la maternidad como un estado salvaje, fuera de la civilización, en una periferia donde los personajes se van, se corren de las leyes y arman las propias. [...] De ahí surgen las escenas de incesto, los

momentos de violencia, los de amor y perversión, porque madre e hijo, si vos los dejás solos, pueden hacer cualquier cosa y eso es lo que me gusta de los vínculos filiales, pensar que no hay límites. (Pavón, 2021).

Tal como menciona Harwicz en las entrevistas citadas líneas arriba, tanto en su novela como en la de Ojeda, analizadas en este trabajo, ambas autoras representan y despliegan uno de los mayores tabúes respecto a la maternidad y, más en específico, en tanto las relaciones de madres e hijas: el deseo sexual/repulsión entre ambas mujeres desde su lado físico. En ambas obras, como he adelantado, aunque de distintas maneras, se presenta a la maternidad y a este vínculo filial entre dos mujeres desde su lado más salvaje, monstruoso, fuera de todo límite; fuera de la ley del padre (Lacan). Como una transgresión total a la norma.

A fin de cuentas, como preámbulo de este trabajo, es necesario mencionar que para nosotras las mujeres, la maternidad ha sido mucho más que eso. “La maternidad es todo”¹⁶, como también ha dicho Ariana Harwicz —a propósito de su obra—, quien añadió que la maternidad atraviesa políticamente a todas las mujeres, aunque no seamos madres. ¿Y, por qué? Porque, por el simple hecho de nuestro género y capacidad de procrear vida, desde el constructo social, se nos ha impuesto el mandato heteropatriarcal de ser madres. Desde que somos niñas, en nuestra educación (la escuela), la familia, se nos implantó la idea de que casarnos y ser madres era la realización última de nuestras vidas. Luego, se nos condicionó con la idea de ser la madre perfecta y, por ende, de que solo hay una forma de ser madre o desempeñar la maternidad: renunciando a ser mujer (Rich, 2019). Tal como sostiene Alcalá García: “la madre debe pensar en el futuro niño o niña, nunca en su propio placer, ello la convertirá en una ‘mala madre’. La mujer está en función del futuro bebé” (Alcalá, 2015, p.65). Lo anterior estuvo acompañado de una visión idealizada y edulcorada de la maternidad: todo

¹⁶ Entrevista en episodio de podcast. El episodio en mención el número 100 del mencionado podcast, titulado “Desmitificando la maternidad”. Fue emitido en mayo de 2022.

es hermoso, tierno, pacífico y perfecto. Nada más alejado de la realidad que viven y vivieron millones de madres a lo largo del tiempo. Como mujeres, aunque no seamos madres, hemos tenido que crecer y lidiar con todo aquello. En ambas novelas, es importante señalar, que tanto las madres y las hijas protagonistas se alejan, en mayor o menor medida, de estos imperativos impuestos y se colocan, por oposición, en lugares liminares o puntos extremos en función de estas lógicas opresivas; allí donde arman sus propias normas y tejen los hilos del horror que las atrapan.

Dicho todo esto, un análisis detallado de la representación siniestra de las relaciones entre madres e hijas y de cómo y bajo qué motivos este vínculo se proyecta en el espacio de la casa que ambas habitan en un contexto contemporáneo, permitirá extraer conclusiones valiosas acerca de la relevancia de la narrativa latinoamericana contemporánea escrita por mujeres — considerada dentro del horror realista y/o el gótico—, como medio de expresión del malestar, angustias y ansiedades de las mujeres ante la maternidad, en una sociedad patriarcal que la ha reducido a una institución, una imposición o a una visión edulcorada e irreal. Del mismo modo, se presentarán reflexiones pertinentes sobre cómo ese agobio de las madres ha afectado directamente a la crianza y el desarrollo de sus hijas —otras mujeres, igual que ellas— marcando su identidad y su destino sin ninguna posibilidad de escapatoria. Finalmente, lo que voy a argumentar en este trabajo es cómo y bajo qué motivos estas madres y estas hijas en las dos novelas analizadas, tejen, cual arañas, los hilos del horror que terminan no solo por envolverlas, sino atraparlas hasta la asfixia y desesperación, sin ninguna posibilidad de escapatoria. El valor de estas novelas, además de todo lo expuesto en este acápite, es que en ambas historias es posible acceder a la subjetividad de las hijas y no solo de las madres, como se ha abordado ampliamente desde múltiples expresiones artísticas en las últimas décadas. Recordemos la famosa escultura *Mamam* (mamá en español) de la artista francesa Louise Bourgeois: una araña negra gigante de acero de 22 toneladas con unas patas larguísimas que

crean una especie de jaula con arcos góticos bajo su vientre;¹⁷ la misma que es una metáfora de la figura de la madre como protectora, pero a la vez temible y asfixiante. En las dos narrativas que contempla este trabajo, no es solo la madre una araña temible, sino lo son también sus propias hijas, arañas tejedoras de hilos del horror que las atraparán, a imagen y semejanza de sus progenitoras.



¹⁷ Expuesta por primera vez en el año 1999.

Capítulo 1. Las telarañas: los dos hilos del horror que las unen

En el presente capítulo me enfocaré en analizar de qué manera Mónica Ojeda y Ariana Harwicz construyen y representan las relaciones entre madres e hijas en sus novelas *Mandíbula* y *La débil mental*. De acuerdo a mi propuesta, se trata de una relación y un vínculo siniestro (Freud) basado en el horror, donde el miedo y la abyección (Kristeva, 1989) operan como motivos centrales; y en la que la violencia y el daño terminan destruyendo la psique de ambas mujeres. En ese sentido, propongo que en ambas novelas se despliegan dos grandes hilos de horror o telarañas, tejidos por ellas mismas, que unen peligrosamente a las madres y sus hijas y las atrapan.

El primero responde a la existencia de una relación especular o de espejo(s) en las que ambas se reflejan terroríficamente, en donde no queda espacio para la individualidad y del que no será posible escapar. Dentro de este primer hilo del horror, es posible advertir tres motivos que analizaré en la primera parte de este capítulo: la imposibilidad de separación y diferenciación que marca la relación entre ambas (Klein, 2009; Chodorow, 1989; Kristeva, 1989), el estrago materno (Lacan, 1958) y la matrofobia (Rich, 2019). Por su parte, el segundo hilo del horror responde al componente del deseo en este vínculo materno-filial. En este segundo hilo, el mismo que analizaré en la segunda parte de este capítulo, emerge el motivo del cuerpo femenino a través de lo innombrable y la transgresión total de la norma: un deseo sexual de las hijas hacia sus madres, así como de las madres hacia sus hijas. Se trata de un deseo que está en permanente lucha y torsión con su otra cara: la repulsión, también según la teoría de la abyección de Kristeva.

Tal como se analizará en este capítulo, en *Mandíbula*, entre madre e hija (Elena y Clara) se gestará una relación de espejos que parte de la identificación total e imposibilidad de diferenciación entre ambas llevadas al extremo siniestro de la imitación total y absoluta que

hace Clara de su madre Elena, hasta el punto de tragársela simbólicamente. Se traga su identidad y, al mismo tiempo, se diluye la suya propia como “una gota de sangre diluy ndose sobre otra gota de sangre” (Ojeda, 2018, p. 35). En el vínculo entre Clara y Elena opera, además, el concepto lacaniano del estrago materno como una huella maldita que ha dejado el deseo de la madre durante la crianza de la hija ante la ausencia de la intervención del padre. Entre Clara y Elena opera, también, la abyección y la matrofobia, en tanto Clara desarrolla una imitación enfermiza de su madre, atraída a su vez por la repulsión y amor que siente hacia ella o hacia ser (convertirse) en ella. Clara, de adulta, replicará toda esta dinámica siniestra en su rol de maestra/madre de su alumna/hija Fernanda.

Por su parte, en *La débil mental* se presentará una unión mortífera y dependencia entre la madre y la hija, una mimetización tal que las lleva a percibirse como *una sola gota de agua*. En un vínculo, en esencia abyecto e igualmente marcado por el estrago materno. Entre ambas mujeres hay una conciencia muy arraigada, desde el género (la corporalidad y la psique), de ser iguales, casi la misma persona. Asimismo, la novela de Harwicz concentra un carácter sexual y corporal en donde el cuerpo femenino para ambas se convierte en un motivo abyecto de transgresión a la norma en el que, a pesar de la repulsión (la otra cara del deseo), las dos mujeres protagonizan diversas escenas sexuales en varias etapas de sus vidas. Mientras en la novela de Ojeda, la hija es condenada por la madre a quedarse fuera de su cuarto para impedir lo indecible: que se consume el deseo de la hija hacia su madre; en la novela de Harwicz, la hija casi siempre está dentro del cuarto de la madre, dentro de su cama, donde ocurre lo innombrable: la consumación de ese deseo físico entre ambas.

1.1- Espejo(s) siniestros: imposibilidad de diferenciación/separación, estrago materno, y matrofobia

Según propongo, uno de los hilos del horror que se gesta en esta relación especular y siniestra

entre las madres e hijas en *Mandíbula* y *La débil mental*, tiene su génesis en la imposibilidad de diferenciación y separación que marca a las hijas respecto a sus madres y, finalmente, define y condiciona su identidad, generando una dependencia enfermiza —física y emocional— entre ambas mujeres; la misma que puede llegar al extremo de la matrofobia (Rich, 2019), que no solo es el miedo de la hija a ser o convertirse en la propia madre, sino el pavor a ser una madre, a la maternidad en sí, a ser una mujer que tiene la capacidad física y biológica de ser una madre. Entonces, propongo que en las obras literarias analizadas se gesta entre la madre y la hija, una relación de espejo(s) y —desde el punto de vista de las hijas— una visión de sí mismas que no deja espacio para la individualidad, del que no será posible escapar.

Asimismo, según mi propuesta, esta relación ominosa entre madres e hijas se da de manera circular y no vertical u horizontal. Es decir, es un devenir fluido en el que la violencia, el horror y el miedo emergen de ida y de vuelta entre ambas mujeres. Se trata, entonces, de la existencia de una *motherhood and daughterhood* que es universal y esencialmente oscura (Hirsch, 1989, p. 8): siniestra, violenta, horrorosa, imposible. En ambas novelas, las hijas son la fuente de miedo de sus madres y las madres son la fuente de miedo de sus hijas. Ello se manifiesta, además, en las mismas obras literarias analizadas en las que la enunciación proviene tanto desde la subjetividad de las hijas como de las madres. Asimismo, propongo que, en ambas novelas, esta relación ominosa entre ambas mujeres se ve potenciada gracias al estrago materno o *ravage* (Lacan, 1958), como consecuencia de la ausencia total de los padres en la crianza y vida de sus hijas. Tal como señala Berenice Romano Hurtado en un reciente estudio sobre *Mandíbula*: “El estrago materno surge de esa tensión original en la relación entre la madre y la hija [...] El daño original que carga esta fractura queda representado en la novela en distintas posibilidades de relaciones entre madres e hijas” (2023, p. 137).

Según lo planteado, emergen dos motivos que serán útiles para el análisis de la representación de las relaciones madre-hija en las obras literarias propuestas. El primero tiene

que ver con esta relación de dependencia que tiende a gestarse en la hija con la madre; y, el segundo, con la dificultad para la diferenciación de la hija con la madre y viceversa, que trae como consecuencia una relación de espejo(s) y una visión de sí mismas que no deja espacio para la individualidad, del que no será posible escapar. Ello también se relaciona con el hecho de que la madre deposita en la hija todas sus inseguridades, frustraciones y deseos como mujer, al verse reflejada en su hija. Estos motivos serán gatillos o motores para el desarrollo de relaciones madre-hija no solamente marcadas por el conflicto propio de la naturaleza de este binomio, sino por el daño, la violencia, el horror y el miedo.

1.1.1- “Una gota de sangre sobre otra gota de sangre” en *Mandíbula*

Mandíbula trata del miedo —de entrar en el miedo (Ojeda, 2018, p. 282)— de ser madre y ser hija, de ser mujer en una sociedad patriarcal, religiosa y conservadora. En la novela de Ojeda, las madres protagonistas del relato son la fuente de horror de sus hijas y las hijas lo son de sus madres, en mayor o menor medida.¹⁸ La historia se desarrolla en tercera persona y con una narración omnisciente, siguiendo las vivencias de Clara López Valverde, como nueva maestra de Lengua y Literatura de un colegio bilingüe de élite del Opus Dei solo para chicas: *Delta High School for Girls*, ubicado en Guayaquil (Ecuador). Allí, se vincula principalmente con seis adolescentes de quince años (sus alumnas del quinto año de secundaria),¹⁹ fanáticas del

¹⁸ Tal como mencionó la propia Mónica Ojeda en un reciente podcast: “En la novela tenía ganas de trabajar desde diversas perspectivas el terror madre e hija, no solo desde la perspectiva de la hija hacia la madre como subrepticamente está en la novela de principio a fin, pero también el miedo de la madre hacia la hija. Extracto del podcast “Un abismo innombrable”. Conversación entre Mónica Ojeda y Michelle Garza Cervera. Mubi Podcast (12 de septiembre de 2023).

¹⁹ En la novela, la presencia de este grupo de chicas, liderado por Fernanda Montero, aparecerá en algunas partes del relato en las que estas se reúnen para contarse creepypastas; también cuando se unen para molestar a la maestra Clara. Sin embargo, en este trabajo, debido al enfoque de mi estudio, me enfoco en los personajes de Clara y su madre Elena y Clara y su alumna-hija Fernanda.

horror y las *creepypastas*;²⁰ sobre todo, con Fernanda Montero y Anelisse Van Ishcott, que a su vez son mejores amigas y líderes de ese grupo de muchachas. Advertimos en las primeras páginas la presencia de otra de las protagonistas de la historia: Elena Valverde, madre de Clara, quien en vida fuera, también, maestra de Lengua y Literatura en un colegio secundario. Clara, desde su adolescencia, desarrolla una imitación enfermiza de su mamá —una mujer severa, corregidora, controladora y conservadora—: vestirse igual, hablar igual, dedicarse a lo mismo, ir al baño las mismas veces que ella, romperse la columna para tener la misma enfermedad que ella; la cual perturbaba tremendamente a propios y ajenos —empezando por la propia Elena, que lloraba y gritaba ante tal panorama siniestro, hasta el día de su muerte—, pues había cruzado todo límite. Clara, finalmente, decide convertirse en su madre —más aún, después de muerta—, luego de pasar una infancia y adolescencia junto a ella, en la que su madre la repele y reprende fuertemente debido a que para Elena todo lo que hace Clara está mal o nunca es lo suficientemente bueno, además debido a los deseos sexuales que siente su hija hacia ella. Por su parte, las adolescentes Fernanda y Anelisse, tienen a su vez vínculos ominosos con sus madres: Fernanda atosiga y desea a su madre (quien la rechaza), mientras que Anelisse es agredida física y psicológicamente por la suya, una mujer altamente conservadora y religiosa.

De este modo, tras varios episodios en los que las alumnas de Clara —sobre todo, Fernanda, la líder del grupo—, la acosan obsesivamente,²¹ la maestra decide actuar para reprenderlas y castigarlas. Clara, que comienza a actuar con Fernanda y Anelisse como una madre (con todo el horror que eso conlleva en este contexto siniestro); y, en realidad, tal como

²⁰ La palabra “creepypasta” es un acrónimo de *creepy* [espeluznante/aterrador en inglés] y *copy-paste* (copiar y pegar), haciendo referencia a que son historias que se comparten en las redes sociales, foros, videos de Youtube y blogs; y se hacen virales o se vuelven leyendas urbanas. Se trata de historias cortas de terror recogidas y compartidas a través de internet, con la intención de asustar o inquietar al lector y cuyos límites entre realidad y ficción permanecen difusos. Una de las más conocidas en la red es *Slenderman*, un personaje extraño, de una delgadez y altura inusual, que causó mucha conmoción en la internet, a punto de ser llevado a un videojuego.

²¹ Se burlan de ella por su trastorno de ansiedad generalizado y porque descubren que imita a su madre, la espían, entran a su casa a desordenarle las cosas, la atormentan con discursos y acciones.

su propia madre actuó con ella, finalmente, harta del pavor que toda esta situación le provoca, secuestra a Fernanda y la lleva a un lugar inhóspito “desconocido y arácnido”²² a las afueras de la ciudad (Ojeda, 2018, p. 8). Allí, la amarra de manos y pies y le dice que ahora sí la va a escuchar,²³ que le va a enseñar lo que es el miedo, el horror, el terror, el pánico. Cabe señalar que Clara no es madre biológica, sin embargo, dentro de la novela y en la lógica de la misma, cumple y desempeña el rol de madre/maestra o maestra/madre con Fernanda, tal como su madre le enseñó: la educó a ser una hija y una madre a partir del miedo; y ella lo reproduce con su alumna Fernanda: “tú eres como mi hija porque eres mi alumna”, le dice a Fernanda durante su secuestro. Es así que, durante el mencionado secuestro, Clara le cuenta a Fernanda la historia de ella y su madre; que es, en realidad, la historia de todas las madres y todas las hijas en el universo femenino siniestro de la novela. Esta parte de la novela se presenta como un monólogo en primera persona en el que la maestra/madre Clara se dirige a su alumna/hija Fernanda:

Mi madre no dejaba que nadie entrara en su mandíbula, solo yo entraba, su becerra de lodo. **Y resbalé por su garganta. Y rasqué su estómago. Una hija nunca se da cuenta de que algún día le tocará ser la madre de la mandíbula.** Pero tú eres como mi hija porque eres mi alumna. **Me hago responsable de todo el daño que causas.** (Ojeda, 2018, pp. 284-285)

Allí se refleja todo el horror de lo que Mónica Ojeda escribe en el epígrafe de esta novela: “Estar dentro de la boca de un cocodrilo, eso es la madre”, cita atribuida a Lacan. De hecho, la cita completa de Lacan versa sobre el estrago materno, en el que el deseo de la madre (complejo

²² Lo “arácnido” remite a la metáfora de la madre como araña siniestra: protectora, pero temible y asfixiante, tejedora de los hilos del horror que nombré en la introducción de este trabajo. En esta tesis, tanto las madres como las hijas son arañas.

²³ Para Clara, lo que la lleva a tomar finalmente esta decisión es la confesión que le hace Anelisse de dos asuntos: primero, le cuenta que Fernanda la ha sometido sexualmente, obligándola a morderla y ser mordida y realizar juegos sexuales peligrosos; segundo, le confiesa que Fernanda es la que se ha estado metiendo a su casa a revolverle las cosas (y las cosas de su madre), para asustarla y volverla loca, haciéndole creer que su madre muerta deambula por la casa.

de Edipo):

Siempre produce estragos. Es estar dentro de la boca de un cocodrilo, eso es la madre.

No se sabe qué mosca puede llegar a picarle de repente y va y cierra la boca. Eso es el

deseo de la madre. (Lacan, 1970, p. 118)

De este modo, Lacan expone su teoría del estrago materno (*ravage*), tal como señala Megdy Zawady en su tesis doctoral sobre el estrago materno como concepto psicoanalítico; en este postulado, Lacan:

Equipara el deseo de la madre a las fauces abiertas de un cocodrilo que pueden cerrarse intempestivamente sobre el niño si es que no interviene el padre como punto de detención, esto es, una suerte de palo que impide que dicha boca se cierre, prohibiendo a la madre reintegrar su producto. Introduce entonces el término “estrago” (*ravage*) para referirse a las consecuencias de la relación primordial con el deseo del Otro materno en la constitución del sujeto. (2016, p. 5)

El estrago, en ese sentido, implica devastación, destrucción, ruina y daño. Se trata del huracán devastador que deja en el individuo (hombre o mujer) el deseo de su madre —durante su crianza—, y que será determinante para el desarrollo definitivo de su personalidad. Según Lacan, en la relación madre-hija este estrago tiene una complejidad mayor debido al asunto de género. Según Lacan, tal como sostiene Zawady:

Las madres tienen en general un carácter mortífero, especialmente en la relación con la hija, vinculando la función materna a un costado que presentifica un deseo de muerte más allá de la sexuación en juego, pero haciendo hincapié en la tenacidad del fenómeno entre mujeres y el estrago materno en sujetos femeninos, encuentra las incidencias censuradoras del superyó materno en el acceso a la sexualidad femenina, y la subjetivación de una hostilidad inconsciente de la madre en la cual se sostiene el encono y la ambivalencia que caracteriza a los reproches en la relación madre-hija. (2016,

p.247)

Se trata pues, de una huella maldita que han dejado las madres en la crianza de sus hijas. En el caso de Clara en parte del monólogo mencionado líneas arriba, es posible advertir cómo este *ravage* se aprecia en su ser mujer adulta y maestra/madre como una consecuencia de la crianza/educación que su madre desempeñó con ella en exclusividad, ante la inexistencia del padre; una crianza, además, basada en el miedo y marcada por pulsiones y tensiones contradictorias. De este modo, este estrago marca la relación que gesta Clara como maestra/madre con sus alumnas; igualmente, una fundamentada y cimentada en el horror. Tal como señala Berenice Romano Hurtado en un reciente estudio sobre *Mandíbula*: “El estrago materno surge de esa tensión original en la relación entre la madre y la hija [...] El daño original que carga esta fractura queda representado en la novela en distintas posibilidades de relaciones entre madres e hijas” (2023, p. 137).

Cabe mencionar nuevamente que en *Mandíbula* al igual que en *La débil mental*, los padres no existen o están ausentes o anulados por el poder de las madres; que, al igual que las hijas, lo son y lo ocupan todo.²⁴ Lo cual no es un detalle menor considerando el concepto de *ravage* planteado por Lacan, sino todo lo contrario. Es revelador porque, en su mayoría, son padres que han abandonado el hogar y la familia —o que viven una vida muy alejada y ajena a los asuntos de la casa, como el cuidado y la crianza de sus hijas—, ejerciendo esa violencia patriarcal que también ha causado un daño mayor: el de las madres y las hijas cocodrilas, las madres y las hijas monstruas, las mujeres errantes en el horror y el deseo.

Tal como he venido exponiendo, en la novela *Mandíbula*, las madres y las hijas lo atraviesan todo. Sin embargo, hay una madre y una hija que, según mi propuesta, funcionan como el hilo conductor de la historia de todas las otras madres e hijas del relato. Me refiero a

²⁴ En *Mandíbula* se menciona que Fernanda y Anelisse tienen padre, pero no se explora en ningún momento la relación con sus hijas. Más bien se plantea que ambos ignoran por completo la relación ominosa que existe entre sus hijas y sus esposas.

la relación madre-hija / hija-madre de la profesora Clara López Valverde y su madre, la también maestra, Elena Valverde. En la novela, Clara López Valverde o *Miss Clara* aparece como personaje principal desde el comienzo de la historia; y en la parte III, apenas en las primeras páginas del texto, hace aparición su madre, como un recuerdo en *loop* infinito que la atormenta y del que no puede desligarse ni mucho menos, escapar, a pesar de que —como se señala rápidamente en la historia— la madre está muerta en el tiempo en el que transcurre la novela. Sin embargo, durante toda la obra, desde la subjetividad de la hija Clara, vemos que la madre Elena está presente como si fuese un espectro que acecha sus pensamientos y quehaceres diarios; está *haunting her*. Vemos, además, que todos los pasos que da Clara en la vida — incluyendo su devenir madre de sus alumnas— estarán guiados por la voz de Elena que tiene clavada en su psique; lo cual también se podría entender como una consecuencia del *ravage*, en tanto una huella indeleble de la que no es posible escapar. Hay una pérdida de control en ambas (la madre y la hija) que se ven, finalmente, atrapadas en los hilos del horror de la tela de araña que las dos han tejido.

Según se narra en la novela, la madre, Elena, se erige como una mujer severa, dura, que busca corregir a la hija hasta la perfección y así funda en ella una obsesión por la excelencia, la misma que, en la vida adulta de la hija, le generará múltiples estados ansiosos y desesperación. Es así que “en el proceso de construcción de la identidad de este personaje, entra en juego esa opresión por parte de la figura de autoridad, la madre, también profesora, sobre la hija” (Carretero Sanguino, 2018, p. 6). Cuando Clara, a sus treinta años,²⁵ en la sala de espera del colegio Bilingüe *Delta, High-School-for-Girls* —lugar donde se está postulando para ser maestra de Lengua y Literatura y debe ser entrevistada y al que, finalmente, ingresa

²⁵ Una edad que para las mujeres es crucial, compleja y dura, pues es un momento en el que, según las expectativas, exigencias y mandatos de una sociedad patriarcal, una mujer debe estar casada y debe ser madre, sino “se le pasa el tren”; por lo que suele ser un momento de mucho malestar. En el caso de Clara, no está casada ni es madre biológica.

como flamante maestra de ese curso— comienza a recordar y pensar en su madre. En ese momento, se va presentando en la historia, una relación madre-hija marcada por la desaprobación, incomodidad, rechazo y agobio que siente Elena por su hija Clara. Se lee así desde la narración omnisciente de la novela y la focalización en Clara:

Las **sentencias maternas** —recordó mientras se cambiaba de asiento para esquivar el chorro de aire acondicionado que le empujaba tres pelos sueltos sobre la nariz— tenían, usualmente, la intención de desanimarla. **Después de todo, eso era lo mejor que le salía a su madre del papel de madre, además de sacar a relucir —siempre en tono condescendiente— lo incómoda que se sentía con el 90% de las decisiones que tomaba su hija-becerra** [...] Elena Valverde [...] fue profesora de EGB durante treinta años hasta que el estado de su escoliosis neuromuscular le impidió continuar con la profesión que, a regañadientes —**porque qué iba a saber su hija lo que era realmente enseñar si era una mocosa egoísta, poco creativa y enferma de la cabeza— le tuvo que ceder a Clara, la muchacha más agobiante del universo** —así se lo dijo poco antes de morir: **“Eres la muchacha más agobiante del universo”**—. También le dijo en otro momento, cuando **todavía creía que era posible convencerla de dejar de usurparle la vida**, que la enseñanza no había sido pensada para nihilistas tropicales. (Ojeda, 2018, pp. 28-29)

Sin embargo, es al final de la cita cuando se va revelando el motivo siniestro que definirá la relación entre ambas y marcará a toda la novela: no es que Clara le “usurpe la vida” a su madre en sentido figurado, sino que Clara, literalmente y en todo el sentido de la palabra, a partir de una violencia taimada —como ella misma reconoce, según la voz narradora, desde la focalización de Clara— se va convirtiendo poco a poco —planificadamente y a propósito— (Ojeda, 2018, p. 30), en una réplica exacta de su madre:

Su madre [...] **solía reprocharle a menudo el haber elegido una profesión que**

consideraba propia, marchitándose con su columna en forma de S apenas corregida por un corsé dorsolumbar que había bautizado con el nombre de “Frida Kahlo” —**de todas las cosas que la hija le arrebató de su identidad— era esa, la profesión perdida, la que consolidó su resentimiento filial.** (Ojeda, 2018, p. 29)

No solo porque eligió la misma profesión: la de maestra y posteriormente maestra/madre igual que su madre Elena, sino que comenzó a vestirse, hablar y gesticular exactamente como ella:

[...] Le traía recuerdos de **cuando su madre le reprochaba su nula visión pedagógica para no tener que reprocharle otros asuntos (como haber escogido su profesión y vestirse y hablar exactamente igual que ella, pero con veintiocho años menos y sin una Frida Kahlo abrazándole la columna vertebral).** (Ojeda, 2018, p. 31)

Esa imitación-réplica, extremo terrible del espejo que las une en una condena, fue lo que terminó por sellar el abismo entre ambas. Se lee así desde la narración omnisciente de la novela y la focalización en Clara:

[...] Cuándo había empezado **su obsesión por convertirse en una réplica exacta de su madre. Esa imitación imperfecta, sin embargo, había escindido la tierra entre ambas hasta el final...** [...] —Clara era capaz de reconocer **en su actitud una violencia taimada que impuso, de forma inconsciente, pero prolongada, sobre alguien —la madre— a quien no le había quedado otra opción que irse muriendo mientras ella —la hija—, crecía como un árbol encima de su muerte—...** [...] Ser una hija, **entendió en su momento, la había convertido en la muerte de su madre —todos engendraban a sus asesinos, pensó, pero solo las mujeres los daban a luz—.** (Ojeda, 2018, p. 30)

Aquello de la muerte de la madre absorbida por la hija, tiene que ver con la idea —llevada al límite en esta historia— de que, en general, en la maternidad, muchas mujeres experimentan la muerte de su identidad como mujeres, tragadas y tapizadas por las exigencias,

mandatos y expectativas que la sociedad patriarcal impone sobre la maternidad y lo maternal; y a su vez, desbordadas por la crianza de sus hijas e hijos. “Todos engendraban a sus asesinos, pensó, pero solo las mujeres los daban a luz”. Esa cita concentra de forma poderosa y terrorífica el carácter ominoso de ser una mujer que tiene la capacidad biológica y física de dar a luz, de dar vida, pero, ¿a qué precio? La cita sugiere —al igual que toda la historia de Clara y Elena en la novela— que el dar vida viene acompañado de la muerte de la identidad como mujer: que la identidad de una mujer y su ser mujer empiezan a morir desde el día que alumbra. Ello tiene que ver, también, con la maquinaria patriarcal, violenta y sistemática de la institución de la maternidad que propuso Adrienne Rich. En *Of woman born. Motherhood as experience and institution* (1976)²⁶, Rich postula que en una sociedad patriarcal como en la que vivimos, la maternidad no solo es una experiencia individual que puede ser feliz y placentera, sino que es una institución social y cultural que presiona, impone roles, exigencias y expectativas a las mujeres y a las madres; afectando tanto su identidad, independencia y libertad como mujeres; como la crianza y relación con sus hijos (Rich, 2019). Desde ese mandato de la maternidad como institución hay solo una forma de ser madre: renunciando a ser mujer; es decir, renunciando a la propia identidad, a una identidad propia. En la novela, la pérdida de identidad e individualidad también se da de parte de la hija que quiere ser la madre y se convierte en ella, se diluye, “como una gota de sangre sobre otra gota de sangre” (Ojeda, 2018, p. 35). Toda esa dimensión compleja de la maternidad que puede llegar a ser terrorífica —como se propone en *Mandibula*— se expresa en la mencionada cita; en el contexto de una historia de una madre y una hija —Elena y Clara— en la que ambas experimentan desde sus perspectivas y subjetividades el horror de ser mujer: de ser una madre y de ser una hija: “Ser una hija, entendió en su momento, la había convertido en la muerte de su madre” (Ojeda, 2018, p.30). Elena ve

²⁶ Para este trabajo se utiliza la versión del año 2019, traducida al español, consignada en las referencias bibliográficas.

absorbida su identidad a manos de su hija y Clara, a su vez, pierde su identidad propia para asumir la de su madre. Es así que, como espejo(s) siniestros ambas están absorbidas y tragadas por este círculo del horror de ida y vuelta.

De hecho, Elena no solo muere simbólicamente en la novela, sino que realmente muere — como ya he señalado— producto de las enfermedades que padecía, pero también por la desesperación y pánico que toda esta situación le causaba. Desde la subjetividad de Elena, aquello constituye un punto de quiebre en el que se abre la puerta para lo siniestro en tanto su hija se desfamiliariza ante sus ojos, como un *reflejo dañado* de ella misma pero que ya no es del todo su hija, produciéndole miedo y pavor. Así lo vemos en el siguiente pasaje, desde la focalización de Elena y la narración omnisciente:

Todo esto irritaba a **Elena Valverde, quien lloraba, gritaba y se halaba de los cabellos** pero nunca se atrevió a hablar con su hija del tema; nunca le preguntó “**¿Por qué eres mi siniestra?**”, ni le confesó que **estaba asustada de verse en otra como en un reflejo dañado o un *doppelganger*, a punto de desaparecer para que su doble existiera.** (Ojeda, 2018, pp. 35-36)

Pero ni el llanto, ni la desesperación, ni el miedo de su madre ante tal situación hizo que Clara dejara de convertirse en su madre. Porque ella lo entendía de esta manera siniestra:

Clara entendió que detrás de la ira materna había un horror arcano y un rechazo indisimulable hacia una imitación que, quizás había sido percibida desde siempre como un desafío o una burla, y no lo que en realidad era: un acto de amor. (Ojeda, 2018, p. 36)

Es preciso anotar que, como se ha adelantado líneas arriba, durante el tiempo en el que transcurre la novela *Mandíbula*, Elena ya está muerta. Sin embargo, aparece en todo el relato, desde la voz narradora omnisciente, como una reminiscencia, recuerdo o memoria que persigue a Clara durante su día a día. Como si no estuviera muerta. Es así que para Clara la relación

entre ambas es inmortal e ineludible o *inescapable*: trasciende la muerte de Elena; a pesar de la muerte de su madre ella nunca de ser hija. De hecho, en las primeras páginas de la novela, la voz narradora dice de todo esto: “la madre que habitaba en su mente” (Ojeda, 2018, pp. 44-45). Clara todo el tiempo la piensa y la recuerda, obsesivamente: desde pasajes de la infancia, adolescencia y adultez, hasta la muerte de Elena. Pero, sobre todo, piensa en ella cuando está ejerciendo sus labores de maestra de Lengua y Literatura; es allí cuando Clara se esfuerza por recordar vívidamente todas las enseñanzas que le dio su madre para la vida; y, sobre todo, para la vida de maestra (que también es la vida de madre, según la novela). Esos recuerdos que ella trae a su presente no hacen otra cosa que atormentarla. Recuerda toda la oscuridad, el daño, la violencia, el deseo que marcó la vida de ambas. Todo siempre al mismo tiempo. “Tu cerebro es un nido de cucarachas” (Ojeda, 2018, p. 43), le decía su madre; y también “las niñas que imaginan demasiado terminan enfermas de la mente” (Ojeda, 2018, p. 42). Y, finalmente, Clara, aunque ya muerta su madre, sigue viviendo como si fuera ella, Elena,²⁷ hasta el extremo de usar todas sus cosas, incluso su misma ropa interior:

[...] **Cuando Elena Valverde murió, Clara adoptó todas sus cosas, incluso su ropa interior** (que ahora usaba para dormir porque, lamentablemente, le quedaba demasiado grande para llevarla durante el día bajo sus faldas de talle alto y **sus blusas satinados estilo-materno-de-los-noventa**). (Ojeda, 2018, p. 34)

Es posible advertir, entonces, que entre Clara y Elena se gesta esta dinámica especular en la que se disuelven sus identidades propias. Clara se percibe como su madre, se mira como su madre y lleva esa identificación al extremo siniestro de imitarla y ser su espejo, aunque con un *reflejo dañado* (Ojeda, 2018, pp. 35-36). Elena, por su parte, quien ha proyectado sus angustias, miedos e inseguridades como mujer en su hija al verse reflejada ella misma en su

²⁷ Y, aunque no tiene hijos ni hijas biológicas, termina, finalmente, comportándose con sus alumnas adolescentes (sobre todo, con Fernanda), tal como su madre se comportaba con ella: con la impronta de corregirlas (“enseñarles” la vida), hasta la asfixia y el horror.

criatura, percibe con pavor a Clara, de una vez por todas, convertida en ella, en una mujer condenada a vivir las mismas tribulaciones y horrores de ser mujer en una sociedad patriarcal. Tal como señaló Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949), acerca de la problemática de género en la maternidad:

Algunas mujeres perciben su feminidad como una maldición absoluta: desean o reciben a una hija con el amargo placer de reencontrarse en otra víctima, y al mismo tiempo, se sienten culpables por haberlas dado a luz; sus remordimientos y la piedad que experimentan por sí mismas a través de su hija, se traducen en infinitas ansiedades. (p. 315).

Es necesario señalar que en esta dinámica especular de madre e hija influye el motivo desde el psicoanálisis, que tiene que ver con la identificación y posterior imposibilidad de separación y diferenciación entre madres e hijas que marca a Clara y Elena en la novela. Nancy Chodorow (1989) sostiene que hay una marcada diferencia sistemática entre la relación madre-hijo y madre-hija desde muy temprana edad y que ello va a marcar para siempre el desarrollo de la psique de la hija mujer, que además va a tender a permanecer ligada a su madre debido a una serie de aspectos genéricos y de crianza. Tal como lo recogen Constantino y Amiconi (2015) en una revisión teórica del feminismo psicoanalítico norteamericano, Chodorow afirma que el apego de la niña con la madre pareciera ser más intenso y prolongado que el realizado con el niño, del mismo modo la salida del complejo de Edipo es más abrupta en el varón, por lo que la niña permanece estrechamente ligada a la madre (2015, p. 87). Debido a ello, se comienza a gestar entre ambas, desde muy temprana edad (la infancia de la hija) una relación problemática, en la medida que, tal como señala Lora De Gautier De Saint-Paulet analizando los postulados de Chodorow,²⁸ la hija mujer:

²⁸ Carmen Lora De Gautier De Saint-Paulet obtuvo el grado de Magíster en Estudios Teóricos en Psicoanálisis en el 2007 con su tesis "Identidad de rol genérico en tres poetas peruanas" en la que, desde una perspectiva

Tendrá una mayor certeza de su feminidad en la medida en que confirma la identificación primaria con la madre en la identificación secundaria, y se apoya en ella, estableciéndose una cierta continuidad, pero a la vez esta continuidad no favorece un proceso más neto de diferenciación, promoviendo una dependencia con respecto a las relaciones afectivas. (Lora De Gautier De Saint-Paulet, 2007, p. 32)

Y, por lo tanto:

El proceso de diferenciación con respecto a la madre tiene en la niña una mayor dificultad por la propia identificación que la madre hace con su hija mujer, a quien percibe como igual a ella. (Lora De Gautier De Saint-Paulet, 2007, p. 70).

Según Melanie Klein existe una relación de ambivalencia hacia el cuerpo materno: ira y envidia, por un lado y, gratitud, por el otro (por el hecho del alumbramiento y la alimentación). Esta ambivalencia, en el caso de las hijas mujeres se volverá más compleja y violenta pues el cuerpo materno será para la hija un espejo en tanto biológico (cuerpo femenino), frente al cual siente fuertes deseos opuestos que refracta en su propia identidad femenina. Además, que la relación con la madre jugará un papel primordial en la constitución de la identidad del rol de género. Klein en su trabajo *Envidia y gratitud* (1975)²⁹ atribuye una:

Importancia fundamental a la primera relación del niño pequeño —la relación con el pecho y con la madre. [...] Esta íntima unión física y mental con el pecho gratificador restaura en cierta medida [...] la perdida unidad prenatal con la madre. (p. 184)

En definitiva, Klein plantea que esta relación de unión física y mental ambivalente con la madre produce una relación con la madre marcada por el disturbio,³⁰ sobre todo cuando se

psicoanalítica y de estudios de género, analiza la poesía de Blanca Varela, Carmen Ollé y Doris Moromisato, en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

²⁹ Para esta tesis se trabaja con la edición del año 2009 de la editorial Paidós.

³⁰ Klein apunta que:

El primer objeto envidiado es el pecho nutricional. El bebé siente que aquel posee todo lo que él desea y además un fluir ilimitado de leche y amor, que es retenido para su propia gratificación. Este sentimiento

trata de las hijas mujeres.³¹ Según Klein —en lo que coincidirá posteriormente Nancy Chodorow— esto ocurre debido a que la madre ejerce la crianza de sus hijos en exclusividad, según la configuración social de los roles de género. Además, tal como ya he venido señalando, en *Mandíbula*, en efecto, no hay padre que intervenga en la crianza de Clara, sino que es Elena llevando toda esa responsabilidad sola. Desde el punto de vista de género, en su trabajo *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (1978),³² Nancy Chodorow sostiene que las hijas, al estar completamente identificadas con sus madres, internalizan y reproducen comportamientos maternos (*mothering*) que aseguran el funcionamiento de la familia en el marco de una sociedad patriarcal:

Women's mothering as an institutionalized feature of family life and of the sexual division of labor reproduces itself cyclically. In the process, it contributes to the reproduction of those aspects of the sexual sociology of adult life which grow out of and relate to the fact that women mother³³. (pp. 38-39).

En *Mandíbula*, esta identificación llevada al extremo, vista desde esa óptica de los roles de género, lleva incluso a Clara a realmente comportarse como una madre en su rol de maestra. De hecho, no conocemos a Clara (sus deseos, preferencias y anhelos propios), más allá de la obsesión llevada a un extremo siniestro de convertirse en su madre; la misma que la lleva a ser una madre, tal como la suya, que educa a sus hijas/alumnas en el miedo. Tal como sostienen

se suma a la sensación de agravio y odio, y da como resultado disturbios en la relación con la madre. (2009, p.188)

³¹ Cabe señalar que los postulados de Klein se inscriben dentro de la aparición de una escuela psicoanalítica británica denominada “relaciones objetales”. Esta visión ha resultado fundamental para el estudio de la relación madre-hija en la crítica feminista, asunto que nos ocupa en este trabajo.

³²En *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Chodorow explica la consolidación de la identidad del rol genérico en los individuos como resultado de la exclusiva crianza materna producto de la división sexual del trabajo.

³³ Los comportamientos maternos de las mujeres como característica institucionalizada de la vida familiar y de la división sexual del trabajo se reproduce cíclicamente. En el proceso, contribuye a la reproducción de aquellos aspectos de la sociología sexual de la vida adulta que surgen del hecho de que las mujeres son madres y se relacionan con ellos (traducción propia al español de la cita mencionada).

Melanie Klein y Nancy Chodorow, entre madres e hijas existe no solo apego, sino imposibilidad de separación y diferenciación entre ambas (que se perciben como iguales: espejos y especulares), así como una identificación peligrosa que ocurre porque en las mujeres, la separación con la madre luego del primer estadio de vida, nunca termina de concluirse. O la “osmosis psíquica”,³⁴ que analiza Adrienne Rich en *Of woman born. Motherhood as experience and institution* (1976). Si pensamos en esta ósmosis psíquica, en *Mandíbula* incluso Clara modifica sus propios huesos, dañándoselos para que se sean iguales a los de su madre que padecía de escoliosis. Hay en esta idea una metáfora de la herencia, de estar unidas hasta los huesos o se iguales hasta “en los huesos”, como este caso. Esta situación especular entre madres e hijas y esta identificación total con la madre por parte de la hija, es llevada a un extremo siniestro en la historia de Clara y Elena:

Clara había aprendido que, por, alguna razón del todo incomprensible para ella, **los demás encontraban obscena la imitación que hacía de la apariencia física de su madre, como si en su mimesis amorosa hubiese algo abyecto que obligara a los demás a encoger sus rostros y a dedicarle miradas de desconfianza [...] un abierto desprecio a causa de la incomodidad que sentían cuando ella no solo fingía ser su madre, sino que llegaba a serlo (en esas ocasiones en la que su interpretación alcanzaba su cenit, Clara se veía a sí misma diluyéndose en el personaje materno como una gota de sangre sobre otra gota de sangre)**. Pellizcarse la delicada piel de entre los dedos de la mano izquierda, por ejemplo, era algo que le salía de forma natural cuando estaba ansiosa, **pero que le había tomado casi siete meses adoptar de la gestualidad de su madre —dos años le había tomado sudar como ella; un año y**

³⁴ Como describe Aurelia Plath, la relación entre ella y su hija, la poeta y escritora Sylvia Plath. La cita completa que coloca Rich es: “Entre Sylvia y yo existió —como entre mi madre y yo— una especie de ósmosis psíquica que, por momentos, era bella y reconfortante, pero otras veces constituía una desagradable invasión de la intimidad” (2019, p. 304).

medio ir al baño las mismas veces al día que ella—. (Ojeda, 2018, p. 35)

De este modo, vemos cómo opera la matrofobia en la relación madre e hija de Clara y Elena. Según Rich, en la matrofobia hay una ambivalencia y una contradicción en este propio rechazo de la hija hacia la madre o miedo a convertirse en su propia madre, pues en este rechazo se esconde una fuerza de atracción: “en un odio a la madre que llegue al extremo de la matrofobia, puede subyacer una fuerza de atracción hacia ella, un terror de que si se baja la guardia, se produzca la identificación completa con ella” (Rich, 2019, p. 310). Ello tiene su parte de abyecto, en los términos de Julia Kristeva, como esa fuerza de deseo y a la vez repulsión hacia el cuerpo de la madre. Además, en la abyección pues, tal como plantea Kristeva, la separación absoluta del sujeto (en esta investigación, la hija) con relación al sujeto abyecto (la madre y su cuerpo-el objeto) será imposible por más que el sujeto intente separarse de su poder tan “tranquilizador como asfixiante” (Kristeva, 1989, p. 22), tenderá a recaer en la dependencia al mismo. Tal como lo indica Rodrigo González Dinamarca sobre lo propuesto por Kristeva en un ensayo sobre la abyección del cuerpo materno y lo monstruoso femenino en dos películas de terror actuales:

La separación absoluta con relación al abyecto es imposible: por ello es que no se trata de un objeto ni de un sujeto, no está afuera ni adentro, sino que se constituye justo en la frontera del yo, al que invade constantemente y amenaza con tragarlo. Lo abyecto designa aquello que, si bien repugna y aterroriza al yo, también lo constituye como tal, puesto que, para mantener su estatuto, el yo busca definirse por oposición a aquella entidad fronteriza. (González Dinamarca, 2018, p. 265)

En la novela, Clara desarrolla una imitación enfermiza de su madre, atraída violenta y ferozmente por la repulsión y amor que a su vez siente hacia ella o hacia ser (convertirse) en ella. Y en esta imitación enfermiza, inquietante, absurda y hasta teatral, Clara pierde por completo toda identidad propia posible y solo existe en tanto sujeto femenino, para ser una

copia de su madre: “Clara se veía a sí misma diluyéndose en el personaje materno como una gota de sangre sobre otra gota de sangre” (Ojeda, 2018, p. 35); en esa cita también se expresa a su vez el lazo doliente y hasta sacrificial que las une desde lo físico, corporal y femenino. Así, termina por comerse a su madre como una cocodrila: se traga la identidad de su madre para hacerla suya. Tal como señala Carretero Sanguino:

[...] La matrofobia entra en juego en este caso como oposición al discurso materno y reivindicación de una identidad; no obstante, Clara Valverde no alcanza esa liberación y diferenciación que podrían esperarse, sino que -siguiendo la imagen de la mandíbula de cocodrilo- la devora desde dentro; asume por completo su identidad, su profesión, su estética, incluso sus miedos y sus conflictos individuales, pero lejos de ser un acto de humillación, la situación es el reflejo de un acto de profundo amor. (2018, p. 7)

En el capítulo “La condición de madre y la de hija”, Adrienne Rich recoge la conceptualización de la matrofobia o matro-phobia de un trabajo previo (1973) de la poeta neoyorquina Lynn Sukenick —a quien se atribuye ser la primera en utilizar este término— sobre la narrativa de Doris Lessing:

La «matrofobia», como la ha denominado la poeta Lynn Sukenick, no es solo el miedo a la propia madre o a la maternidad, sino a convertirse en la propia madre. Miles de hijas consideran que sus madres, que les han dado el ejemplo de un compromiso y un desprecio hacia sí mismas, están luchando por su propia liberación a través de esas madres, transmisoras forzosas de las restricciones y degradaciones características de la existencia femenina. (Rich, 2019, pp. 309-310)

Para Rich, la matrofobia se puede considerar como la escisión femenina del yo con respecto a la madre. Rosario Arias Doblas agrega que es “el miedo a repetir el comportamiento de la madre, el miedo a tener una vida encorsetada en un papel asignado previamente sin posibilidad

de escape” (2000, p. 62). Según lo planteado por Rich, hay una ambivalencia y una contradicción en este propio rechazo de la hija hacia la madre o miedo a convertirse en su propia madre, pues en este rechazo se esconde una fuerza de atracción: “en un odio a la madre que llegue al extremo de la matrofobia, puede subyacer una fuerza de atracción hacia ella, un terror de que, si se baja la guardia, se produzca la identificación completa con ella” (1976, p. 310). Ello está íntimamente ligado al concepto de lo abyecto de Julia Kristeva, como una fuerza que perturba una identidad, un sistema, un orden (1988, p. 11). El caso más extremo de la representación literaria de una relación entre madre e hija marcada por la imposibilidad de diferenciación, dependencia y la matrofobia, es el de *Mandíbula*, donde Clara López Valverde, la hija, desarrolla una imitación enfermiza de su madre, Elena Valverde, atraída violenta y ferozmente por la repulsión que a su vez siente hacia ella o hacia ser ella; y, finalmente, hacia ser una madre; pero que, a su vez, replica de adulta con Fernanda, su alumna-hija.

En la novela, sin embargo, a pesar de la matrofobia, Clara se convierte no solo en Elena en tanto mujer y maestra, sino que se convierte en una madre, aunque no biológica. De hecho, la novela empieza y termina con los momentos en los que Clara desempeña su rol de maestra/madre con Fernanda, su alumna/hija en todo su esplendor terrorífico. *Mandíbula* empieza y termina con la escena en la que Clara ha secuestrado a Fernanda y la tiene atada de manos y piernas en un lugar abandonado a las afueras de la ciudad. Lo ha hecho para “corregirla” y “enseñarle lo que es el miedo”, luego de una serie de episodios en el colegio y en su casa, en las que Fernanda había acosado y molestado a su maestra, hasta el borde del pavor y la desesperación —al igual que lo hacía en su hogar, con su propia madre biológica, que temía a su hija y huía de ella—. La novela acaba con un monólogo extenso en el que Clara le dice a Fernanda que ahora sí la va a escuchar: “—Escucha, sí, escucha. [...] Eres una muchachita enferma [...] yo voy a enseñarte lo que a las muchachas enfermas como tú hay que enseñarles” (Ojeda, 2018, p. 280); (al igual que le repetía su madre Elena hasta el cansancio:

“eres una muchacha enferma”). Y más adelante, le dice:

Una bala que sale y luego regresa para darte en el corazón: eso es una hija. En cambio, dicen que una madre es una mandíbula apresando a sus crías para protegerlas. Podría morderlas, podría comérselas. Quiere hacerlo. Pero **una cría también puede dañar la boca de la madre y eso nadie lo dice.** Una cría puede morder desde adentro, resbalar por la garganta hasta el estómago: desnacerse. (Ojeda, 2018, p. 281)

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. Tiene que enseñarle a no resbalar por la garganta, a no morder, y enseñarse a sí misma a no tragarse a la guagüita que reposa en su mandíbula. **Dicen que es sabrosa la vida de la hija, pero nadie dice lo exquisita que es la vida de la madre. Cuesta lo mismo aguantar las ganas de destruir lo que se crea que destruir a quien te hace, ¿no ratona? Es una cosa femenina.** Es una cosa de la sangre. Pero **alguien tiene que hacerse cargo de semejante violencia.** Y si nadie puede hacerse cargo entonces **lo único que queda es entrar en el miedo.** (Ojeda, 2018, p. 282)

En las dos citas anteriores vemos reflejada la dinámica maestra-madre / alumna-hija, que marca a Clara y Fernanda —la misma que marcó a Clara y Elena— y que la propia Clara verbaliza, nombra, le otorga el lenguaje y las palabras exactas. Sin embargo, esta parte final del libro también expresa de manera muy clara el tono de toda la novela acerca de la relación ominosa entre todas las madres e hijas del relato, las mismas que se dañan mutuamente, de ida y vuelta, en un *loop* infinito y terrorífico. Así pues, las madres se pueden comer a las hijas, pero las hijas se pueden devorar a sus madres: “Cuesta lo mismo aguantar las ganas de destruir lo que se crea que destruir a quien te hace” (Ojeda, 2018, p. 282). Y, en este daño y en esta violencia que es *una cosa femenina* (Ojeda, 2018, p. 282), madres e hijas ven tapiadas sus identidades propias, individuales. No hay espacio, más bien, para la individualidad propia,

cuando las dos se absorben y se fagocitan. En el caso de Clara, en el acto violento de comerse la identidad de su madre, finalmente termina por sepultar lo poco que podía haber de ella como un ser individual, para convertirse en Elena, su madre; y, como hemos visto, termina también por comportarse del mismo modo que su madre lo hacía con ella, cuando es adulta, en su papel de maestra/madre de hijas adolescentes en el colegio en el que trabaja como maestra de Lengua y Literatura, tal cual era su madre.

En *Mandíbula*, a la historia de Clara y Elena, la complementan las historias de madres e hijas de las otras dos protagonistas del relato: Fernanda y Anelisse, dos adolescentes mejores amigas que son las alumnas de Clara. Ellas, al igual que Clara, tienen vínculos siniestros con sus madres biológicas, aunque de distintos modos: a Anelisse, su madre la violenta y humilla física y psicológicamente, al mismo tiempo que ella busca desesperadamente su amor, atención y aceptación; mientras que Fernanda agrede y acosa a su madre, quien la rechaza, no la soporta y escapa de ella todo lo que puede. Casi al final de la novela, justo antes del monólogo de Clara hacia Fernanda, aparece este diálogo entre Fernanda y Annelisse:

A: ¿Cuál es el único animal que nace de su hija y alumbra a su madre?

F: La mujer.

A: ¿Nosotras somos mujeres?

F: No, puaj. Nosotras somos siamesas.

[...]

A: Pero, ¿sabes? algún día seremos mujeres.

F: ¿No te da miedo?

A: Algún día seremos como mamá.

F: ¿No te da mucho miedo? (Ojeda, 2018, p. 279)

La cita anterior también se relaciona con la matrofobia, en tanto, según el diálogo de estas muchachas, este miedo a ser madre o ser “la madre” (ser como la propia madre) tiene

que ver en primer lugar con la determinante condición femenina especular entre madres e hijas (“la mujer nace de su hija y alumbra a su madre”, como se lee en la cita); y en segundo lugar, con el miedo que les tienen ambas a sus madres por sus historias particulares; y, por tanto, a ser y actuar como como ellas, a quienes temen. Sobre todo, Annelisse, a quien su madre le pega violentamente, la insulta y la humilla, delante de sus amigas. En otra conversación entre ambas, Annelisse le dice a Fernanda: “Al menos tu madre finge que te quiere. En cambio, la mía me humilla, la mía me subestima” (Ojeda, 2018, p. 185).

Para concluir este subcapítulo, en *Mandibula* es posible advertir la existencia de un universo enteramente femenino, monstruoso e ineludible, un cosmos femenino siniestro en el que todo el horror y la perturbación no viene de fuera ni de personas extrañas ni lugares lejanos, sino de lo familiar —que se desfamiliariza—, de lo enteramente cercano: la madre, la hija, la maestra/madre, la alumna/hija. Tal como se ha analizado, en la novela de Ojeda, la relación madre/hija – hija/madre de Clara y Elena es la que marca el carácter siniestro de toda la obra y es la que se replica en las demás madres e hijas del relato. Sobre todo, en el vínculo entre Clara (maestra/madre) y Fernanda (alumna/hija). En el vínculo entre Clara y Elena opera el estrago materno como una huella maldita que ha dejado el deseo de la madre durante la crianza de la hija —rol llevado a cabo en exclusividad como imposición de rol de género— ante la ausencia de la intervención del padre. Entre Clara y Elena se gesta una relación especular que parte de la identificación total e imposibilidad de diferenciación entre ambas llevadas al extremo siniestro de la imitación total y absoluta que hace Clara de su madre Elena, hasta el punto de tragársela simbólicamente. Se traga su identidad y, al mismo tiempo, se diluye la suya propia como “una gota de sangre diluy ndose sobre otra gota de sangre”. Es así que, en la novela, debe morir la madre para darle paso a la hija; lo cual expresa bastante bien la dimensión compleja y terrorífica de la maternidad que se representa en esta historia: el malestar de la mujer ante la maternidad en una sociedad patriarcal que ha hecho de la

maternidad una institución que amenaza y afecta la identidad de las mujeres. Es así que, en la novela, ambas mujeres, la madre y la hija experimentan el horror de ser mujer: de ser una madre y de ser una hija (que se convertirá en madre).

Además de ello, en este vínculo entre Clara y Elena opera la abyección y la matrofobia, en tanto Clara desarrolla una imitación enfermiza de su madre, atraída a su vez por la repulsión y amor que siente hacia ella o hacia ser (convertirse) en ella. Finalmente, por el terror que siente hacia su madre y hacia ser una madre, en definitiva. Sin embargo, a pesar de ello Clara se convierte en Elena en toda su dimensión: maestra y madre. Clara se convierte en una maestra y en una madre, aunque no biológica, en su rol de maestra/madre de su alumna/hija Fernanda, con quien, de hecho, actúa tal como su madre lo hizo con ella, educándola en el miedo. Todo lo cual refleja la dinámica siniestra entre madres e hijas representada en la novela, una de la que no hay posibilidad de escapatoria. Como se ha visto, ni con la muerte de Elena, Clara se ve librada de su madre y, al contrario, continua no solo atormentada por ella desde su psique, sino que vive siendo ella producto de esa imitación enfermiza en la que ambas mujeres diluyeron sus identidades propias, como *una gota de sangre sobre otra*; de ese modo, ambas están amarradas y atrapadas por las telas de araña o por los hilos del horror que ellas mismas tejieron, como todas las madres y todas las hijas de esta novela.

1.1.2.- “Una sola gota de agua” en *La débil mental*

La débil mental de Ariana Harwicz transcurre en una cabaña agreste, se entiende en el medio de un bosque, lejos de toda ciudad; y en un lugar y tiempo indeterminado. Allí, una madre y una hija adultas que viven juntas, se odian, se aman, se funden en escenas salvajes en las que el miedo y el deseo se unen para atormentarlas y aliviarlas por igual. *La débil mental*, entonces, es la historia de una hija y una madre, sin nombre, que viven alejadas del mundo. Con el solo hecho del detalle perturbador de que ninguna de las dos tenga un nombre propio y sean

simplemente una madre y una hija se revela el carácter universal que la *motherhood* and *daughterhood* adquiere en la novela desde una perspectiva ominosa. La historia está marcada por el deseo, la violencia y la abyección. Es así que la novela está escrita en una primera persona en la que, en muchos momentos de la historia, se entremezclan las voces de la madre y la hija. La historia de ambas está fuertemente marcada por la corporalidad, el deseo sexual y la abyección. Desde la niñez de la hija, ambas protagonizarán momentos sexuales incestuosos en los que ambas se desean y repelen a la vez. Cabe resaltar que, al igual *Mandíbula*, la hija tampoco tiene un padre que intervino en su crianza, quien se narra, ha abandonado el hogar. Aquello se sobreentiende desde el inicio de la novela, pero se revela casi al final, cuando la hija le cuenta a su madre sobre uno de sus amantes: “Él se interesa en mi pasado, en ese hoyo inmundo sin papá... [...]” (Harwicz, 2016, p. 72).

Sin embargo, a diferencia de *Mandíbula*, en la novela de Harwicz sí hay hombres, aunque solo existen en tanto objetos del deseo sexual frenético y desenfrenado de la hija y de la madre. Hay varios pasajes de la historia en los que tanto la madre como la hija, disfrutan de escenas sexuales con sus amantes de turno, a quienes llevan a esa casa que comparten juntas para tener sexo. Sin embargo, hay un hombre que marca una diferencia dentro de la historia. Se trata de un tipo con el que la hija se ha encaprichado hasta el punto del desquicie: sobre todo, por el sexo entre ambos. El hombre está casado y además le anuncia a su amante (la hija) que va a ser padre con su esposa y que, por tanto, ya no puede verla más. La hija se siente traicionada y maldita. Le cuenta a la madre su desdicha y entre ambas planean venganza. Como desenlace de la novela, la madre y la hija lo duermen y lo matan entre las dos, con un machete; lo cual ocurre dentro de la casa de ambas. Consumado el crimen, comprenden que tienen que huir como pueden de su cabaña. Se montan en el carro, las persigue la policía; van a toda la velocidad, como dos fugitivas salvajes, hasta que el carro se estrella, pero ellas viven:

Mamá sale en cuatro patas y se corta la cara en dos con las astillas. Yo me arrastro, me

revuelco, las marcas de los zarpazos. Estamos enteras y ensangrentadas. Que explote todo, destruirlo todo, dice mamá y todavía quiere más. (Harwicz, 2016, p. 80)

Así acaba la obra; con un destino trágico en el que ambas deberán enfrentar las consecuencias de sus actos.

Si bien en *Mandibula* la incapacidad total de diferenciación de la hija con la madre se lleva al extremo, en la hija de *La débil mental* hay todo el tiempo una conciencia interior y terrorífica del designio a ser el espejo de su madre o, mejor dicho, convertirse en su madre:

A mamá le va a crecer la joroba y va a ver un momento donde diga, soy ella. La muerta que llevo se pasea en pico alzada por el predio mojado de fresas salvajes. Ella desfila y el tamaño de su clitoris titilando es cada vez más grande. (Harwicz, 2016, p. 22)

Además, al igual que Clara y Elena, la hija de *La débil mental* también entiende que ella es la cocodrila de su madre: “La panza de mamá crio luto, engendró una planta carnívora y acá estoy divina en mi short y mi remerita ajustada” (Harwicz, 2016, p. 43). En la novela de Harwicz también hay una madre que a pesar de todo, carga así el peso de su maternidad y el apego fatídico a su hija: “Como las vacas de s de parir, me cuelga todavía un hilo esponjoso que dejo por toda la casa” (Harwicz, 2016, p. 71). La cita anterior expresa de qué manera la madre percibe o siente ese hilo siniestro que la une a su hija y que nunca se ha podido romper y a su vez la marca maldita, desde el cuerpo, de ser una madre, como animal mamífero y designio de su naturaleza femenina.

Hay en ambas mujeres la conciencia de este espejarse siniestramente. Esta vez, desde la narración en primera persona y la focalización de ambas, la madre y la hija toman la palabra:

Tapáte, ¿querés? tus tetas me distraen, cómo te crecieron los pezones, están morados, dios, más grandes que los de la abuela, de dónde saliste. Y qué gama oscura tienen, **pareces adoptada. ¿Soy adoptada? Sos imbécil. Vos adoptada, ¿no ves que somos una sola gota de agua? Dos, mamá.** (Harwicz, 2016, p. 70)

En la mencionada cita, ambas se reconocen con la conocida frase “somos como dos gotas de agua”, que refiere justamente a dos personas que son casi iguales, que no hay casi ninguna diferencia entre ellas. Incluso, la madre le dice a la hija que son “una sola gota de agua”, lo cual intensifica el carácter y la dimensión de su unión mortífera y sin posibilidad alguna de separación. Es posible advertir, además, que, desde la propia narración en varios pasajes de la novela, como es el caso del colocado líneas arriba, la focalización y las voces de la madre y la hija se entremezclan: se superponen, se yuxtaponen. Lo, cual, a su vez, según propongo, expresa esta dinámica caótica y violenta entre ambas. Harwicz traslada este caos y esta violencia al propio lenguaje y la propia construcción narrativa en la novela. Tal como señala Ponce Padilla, Harwicz construye el lenguaje en *La débil mental*:

A través de un procedimiento simultáneo que lo intensifica llevándolo hasta sus límites: cierta concentración expresiva —diríamos poética— en la que la frase se carga de significados e imágenes en potencia, desatando una violencia rítmica que se desborda a sí misma. (2018, p. 50)

Concuerdo con lo planteado por Ponce Padilla, en tanto, en la novela de Harwicz, la potencia violenta y sobrecogedora de lo que ocurre en la narración se expresa también de una manera violenta y sobrecogedora a través del mismo lenguaje (no solo en su fondo, sino en su forma): yuxtapuesto, entrecortado, atropellado y caótico, como la vida de la madre y de la hija.

En otro pasaje, más adelante, la madre toma la palabra desde la narración en primera persona:

Cuando me alejaba unos kilómetros del pueblo con el cochecito, **las dos tan solas e indefensas en la ruta nevada, te hubiera dejado. O en una playa, eso pensaba, con la crecida, para que avanzaras hacia los rayos eléctricos.** [...] Dame un abrazo bien fuerte. **Yo te parí, pero vos me podrías haber parido igual ¿no es cierto?** (Harwicz, 2016, pp. 74-75)

En el anterior fragmento se evidencia una relación de culpa e interdependencia, así como las tensiones y ambivalencias de una maternidad subversiva, abiertamente fuera de la norma de lo sacro y lo filial y cómo ello se refleja en la hija. Vemos, además, la emergencia de lo siniestro: a una madre que se atreve a revelar a su hija que la hubiera abandonado cuando era bebé si hubiera podido cuando estaban “las dos solas e indefensas en la ruta nevada”. Allí, desde el punto de vista de la hija, vemos a lo familiar (su madre), desfamiliarizado por completo al haberse revelado lo oculto, lo inconsciente, lo no dicho —y que nunca debe decirse—: que hubiera querido abandonarla cuando era una bebé, librarse de ella para irse con un hombre. Para la hija, la desestabilización de su mundo. Se erige así la figura de la mala madre, la madre monstruo, la madre que no es madre porque es mujer y desea.

Con la frase “Yo te parí, pero vos me podrías haber parido igual ¿no es cierto?” (Harwicz, 2016, pp. 74-75), parte del pasaje analizado, también emerge la problemática de lo femenino, del género, del cuerpo de la mujer —la que es hija y luego puede ser madre también y la que es madre y también hija— como único recipiente posible para dar a luz una nueva vida y la carga que eso conlleva en una sociedad de mandato patriarcal. Y en otra parte del relato, ya se mezclan por completo ambas voces, la de la hija y la de la madre:

No pude instruirte a tiempo, **te pido mil perdones. Me lo enseñaste, mamá. Fallé en todo, empecé tu infancia al revés.** Debería haberte educado correctamente, no dejarte meter la mano en el caparazón y arrancar la babosa [...] **Estoy tapizada, forrada, y entre nosotras corre un acantilado y el agua trepa y resbala.** (Harwicz, 2016, pp. 62-63)

Lo anterior lleva a la culpabilidad que siente la madre por la crianza de la hija y abiertamente expresada que en una segunda instancia puede también expresar, a la luz de las teorías de Klein (2009), Rich (2019) y Chodorow (1989), la culpa que siente la madre por haber dado a luz a

una hija mujer, destinada a correr el mismo destino que ella. Culpa o pesar por no ser una buena madre a pesar de ubicarse conscientemente al margen de esos imperativos. Hay algo en la madre, a pesar de toda su subversión —tal como se expresa justamente en la cita anterior—, de cierta culpa ante ser como es y educar a su hija como lo hace y no poder hacerlo de otro modo. Y finalmente, el abismo que siente la hija que existe entre ambas y a la vez la intensidad de su relación de precipicio: “entre nosotras corre un acantilado y el agua trepa y resbala”. El sentido de culpabilidad desde la madre y la problemática de género en la maternidad se relacionan con lo que exploró Simone de Beauvoir en relación a la maternidad desde una óptica de género en su trabajo más conocido, *El segundo sexo* (1949). En dicho trabajo, de Beauvoir a que no hay algo dado naturalmente como el “instinto materno” y reconoce la existencia de la crueldad materna: “Algunas mujeres perciben su feminidad como una maldición absoluta: desean o reciben a una hija con el amargo placer de reencontrarse en otra víctima” (p. 315).

En ese sentido, tanto en *Mandíbula*, como en *La débil mental* es posible apreciar que, desde la subjetividad y focalización de las madres, existe una pesadumbre ante la circunstancia de su maternidad que se ve agudizada por el hecho de que sus hijas son mujeres, al igual que ellas. Entonces, las madres se ven proyectadas en sus hijas con todo lo que eso conlleva: desde lo inquietante y complejo de su corporalidad, hasta el peso que cargan como mujeres en una sociedad patriarcal que las ha golpeado no solo con los mandatos de maternidad y luego el abandono de los padres de sus hijas, sino con múltiples exigencias, expectativas e ideales de excelencia que exceden por mucho a lo que se espera de los hombres. Todo lo cual, tal como señala de Beauvoir, se traduce en infinitas ansiedades y angustias que ambas novelas se materializan en el horror: el vínculo ominoso entre ambas mujeres.

Para concluir este subcapítulo, en *La débil mental*, tal como he analizado, dentro del motivo de la relación especular entre madre e hija, hay una unión mortífera y dependencia

entre ambas, una mimetización tal que las lleva a percibirse como *una sola gota de agua*. Entre ambas mujeres hay una conciencia muy arraigada, desde el género (la corporalidad y la psique), de ser iguales, casi la misma persona. De ser el espejo la una de la otra. Además, en la novela de Harwicz se presenta a una madre que subvierte el estereotipo y rol de madre cuidadora y abnegada y es, más bien, una madre errante que ha abandonado las labores que por mandato heteropatriarcal le tocaban. En la novela ello es uno de los motivos que producen en la hija la apertura hacia lo siniestro y desestabilizante, pues su madre se desfamiliariza ante ella cuando, por ejemplo, le confiesa que la hubiera abandonado cuando era bebé para poder vivir su vida; así como todas las otras veces en las que se ha comportado con ella como lo contrario al estereotipo de madre dulce y protectora. Sin embargo, desde la perspectiva y subjetividad de la madre, en la novela también se expresa la pesadumbre y malestar de una mujer ante la circunstancia de su maternidad debido a los aspectos de género que he venido analizando.

1.2- Entre el deseo y la repulsión: afuera y adentro del cuarto de la madre

El otro hilo del horror que se gesta en esta relación siniestra entre las madres y las hijas en *Mandíbula* y *La débil mental*, se origina debido a la existencia de lo prohibido e innombrable, la transgresión total de la norma heteropatriarcal y de la “normalidad” de una sociedad buena y pura: un deseo sexual (y a la vez repulsión) de las hijas hacia el cuerpo de sus madres; al mismo tiempo que, un deseo sexual de las madres hacia el cuerpo de sus hijas. Es la abyección pura, según los mitos de Julia Kristeva expuestos en el acápite anterior: “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta límites, lugares, reglas” (1989, p.11). De hecho, en *La débil mental*, se hace más evidente este carácter sexual, corporal y abyecto que une en vínculo a la madre y a su hija y que acompaña a toda la historia, en la que coexiste el deseo y el miedo como un torbellino de emociones violentas. Mientras que en

Mandíbula, veremos este aspecto en una parte de la relación entre Clara y Elena; y, también, entre Fernanda y su madre biológica.

De este modo, vemos la siguiente cita en el inicio de *La débil mental*, cuando la hija ya adulta, toma la palabra:

Yo podría haber nacido con ojos blancos como este bosque de pinos lisos y, sin embargo, me despiertan las cenizas de un volcán sobre los tréboles del jardín. Y, sin embargo, **mamá se arranca mechones y los tira al fuego**. El día comienza, soy un bebé y mamá está sentada de espaldas en su sillón y llora. **Me despierto niña, afuera las lavandas, adentro mamá y sus cabellos negros entre las brasas**. Hay extractos de nubes en todas partes, bajas y blancas, altas y pasajeras, oscuras e intermedias. **Me invento una vida en las nubes sentada en mi clítoris. Vibro, me agito, me trato con morfina en los dedos y durante ese lapso, todo está bien. Mi mano adentro es mil veces su cara dentro de mí, cuánto se puede poseer una cara, cuánto se puede meter una cara en el sexo**. (Harwicz, 2016, p. 9)

Advertimos en las líneas anteriores, a una hija adulta que parece no ser capaz de soltar su infancia, más en específico de la crianza y la presencia de su madre en la infancia; y, al mismo tiempo, el recuerdo de una masturbación —se entiende, cuando niña, en el despertar de la sexualidad— en la que la cara de su madre es la fuente de inspiración del deseo hacia explorar su propio cuerpo. En la historia de *La débil mental* no hay mayor trama que la relación volcánica y cocodrila entre ambas mujeres que se hermanan en sus cuerpos de mujeres adultas, en la vida cotidiana en una casa que es una pesadilla cálida (Harwicz, 2016, p. 29), en el deseo hacia otros hombres; y los propios deseos, pulsiones y repulsiones que existen entre ellas. En la novela de Harwicz, el cuerpo femenino, tal como sostiene Gabriela Ponce Padilla:

En su condición tanto de madre como de hija, organiza su experiencia perceptual a partir del deseo y su error. Lo abyecto, como manifestación precisamente de ese fallo,

que resulta ser un fallo de origen (Kristeva), confronta a un sujeto a quien le “ha sido develado que todos sus objetos solo se basan sobre la pérdida inaugural fundante de su propio ser” (Kristeva, 2013, p. 12). La maternidad opera como abyección en tanto repuja ese carácter de oquedad del cuerpo, rememorando la falta fundante que a su vez es impulso apasionado hacia el objeto (hijo). (Ponce Padilla, 2018, p. 51)

Lo perturbador e inquietante de esta historia, es que —a diferencia de *Mandibula*, donde Elena rechaza, teme y aborrece los deseos de su hija hacia ella— en *La débil mental* este deseo infantil de la hija hacia la madre nunca llega a reprimirse, todo lo contrario. Y esto porque la madre no rechaza los impulsos y deseos sexuales de su hija hacia ella, sino que los acoge como suyos y ella misma tiene los propios hacia su hija. Deja que sucedan, porque, de muchas formas, ella los ha propiciado con sus actitudes incestuosas hacia su hija. Ahí radica quizá el elemento más abyecto y desestabilizante de la novela: que, durante toda la historia, en diferentes etapas de la vida de ambas, protagonizan escenas sexuales e incestuosas con la misma normalidad oscura de su vida cotidiana. Así pues, ya en la adultez, la hija toma la palabra:

Soy una que vive con su madre en una caravana y **en invierno se frotan como dos cetáceos**. Soy esa que come hígado de pato con las manos y las uñas rotas. Esa que se ríe y salta en el vendaval de la mano. La concha cerrada hasta la vejez. **Y cuando una mañana de nieve encuentra a la madre acostada con la boca abierta y un insecto dentro, se tira encima y la besa. Y se traga el insecto como a un hielito**. (Harwicz, 2016, p. 66)

En la cita anterior vemos la acción sexual de la frotación de sus cuerpos; y, además, el impulso por la hija de besar a la madre, se entiende que en la boca. Lo cual no es rechazado ni muchos evitado por la madre. Es algo que simplemente ocurre de manera natural, como tragarse el insecto de la boca de su madre “como un hielito”. En esa escena del beso, el hielo

y el insecto es posible advertir también un carácter tanático que expresa bastante bien lo que se argumenta en toda la novela: que el vínculo entre madre e hija en donde ambas se funden y desdibujan sus individualidades, no tiene escapatoria alguna, ni siquiera con la muerte, si este fuera el caso. Que más allá de la vida y de la muerte, este solo se perpetúa. Tal como ocurre en *Mandíbula*: sabemos que Elena está muerta, pero en la cabeza de Clara su madre sigue con ella, acechándola.

En cuanto al tabú del sexo entre madre e hija, sí hay una notable diferencia en *Mandíbula*. Allí, se expone de manera fragmentada a lo largo del relato, pasajes en los que Clara, de niña, intenta besar con lengua a su madre. Motivo por el cual Elena no se cansará de repetirle a su hija que está “enferma de la mente”. Entonces Clara, conforme va creciendo, se va dando cuenta que debe reprimir ese deseo hacia su madre, entiende que es algo que está prohibido. La primera vez que se hace mención a esta situación en la historia, es casi al comienzo de la novela, cuando Clara está en sala de espera, esperando ser entrevistada para obtener el puesto de maestra de Lengua y Literatura: “Controlaría su lengua: sometería su músculo más bárbaro como debió haberlo hecho antes, cuando intentó entrar —sin permiso— en la boca de su madre con un beso que ella rechazó golpeándola con los nudillos en la frente” (Ojeda, 2018, p. 47). Más adelante, casi en la mitad de la novela, en una de las jornadas laborales de Clara como maestra, ella comienza a recordar con todos los detalles, lo que ocurrió cuando, a los diez años, besó en la boca a su madre:

Una mañana, mientras hacía su turno de vigilancia en el recreo, **Clara recordó aquella vez en la que amó tanto a su madre que la besó, no en las mejillas sino en los labios -con lengua, tal y como había visto en las telenovelas que se emitían en la televisión-**. En ese tiempo Elena había vencido su insomnio y caído sobre la cama. Era de noche, pero **Clara se quedó viendo durante horas cómo el pecho de su madre se inflaba y descendía igual que el magma de los volcanes. Tenía diez años y, con los zapatos**

puestos, observó a Elena desde el centro de la cama, admirando su cabello espeso y negro, con algunos mechones canosos -grises y no blancos-, y los labios entreabiertos como una puerta que da a una habitación oscura. Sus senos caían desprotegidos a ambos lados de su cuerpo y, a través de la blusa, Clara vio unos pezones morenos que quiso desarrollar cuanto antes. La miró mucho tiempo, conmovida más por su fealdad que por su belleza: por el bigote que le salía bajo la nariz, por las estrías que marcaban ríos en sus muslos gordos y flácidos, por las arrugas en su cara y por la papada con tres lunares que cubría gran parte de su cuello. (Ojeda, 2018, pp. 171-172)

Clara, pues, inicia una observación aguda, casi como espía, del cuerpo de su madre, con el que además se identifica y anhela sus “pezones morenos que quiso desarrollar cuanto antes”. La desea, pero también advierte en ese cuerpo materno de una mujer mayor, fealdad. Aquí aparece nuevamente el motivo desestabilizante de la abyección en tanto ese cuerpo de madre perturba el orden de la belleza, y es capaz de generar al mismo tiempo, deseo y repulsión en Clara. Ese mismo pasaje se extiende en la historia, relatando —desde la subjetividad de Clara— todo lo ocurrido, la reacción violenta de Elena, que la golpea y la empuja al sentir con pavor el beso con lengua de su hija:

“Te amo, mami”, le dijo, y sintió un deseo indescriptible que, con los años, se le haría todavía más misterioso. Nunca supo lo que desató en ella esa pasión indecorosa e infantil que la llevó a acercarse a la boca de su madre y besarla lamiéndole los dientes, pero se hundía en una vergüenza profunda cada vez que recordaba los detalles -las culebras rojas de los ojos de Elena, el golpe en la frente, la forma en la que la empujó, aterrada, como si la hubiese descubierto haciendo algo innombrable. Todo eso recordó en el patio de recreo: que los dientes de su madre sabían a choclo y que no pudo contárselo porque **Elena la sacó de la habitación, sin**

dejarle hablar, igual que a un monstruo al que había que enseñarle a ser una hija. Esa tarde Clara supo que el miedo era algo bastante parecido a estar siempre afuera del cuarto de una madre.³⁵ "Eres una muchacha enferma y es mi deber corregirte", le dijo Elena al día siguiente, pero no fue eso lo que la angustió, sino el darse cuenta de que su amor tenía un lado físico que debía reprimir.

Una vertiente ominosa: un barranco repleto de colmillos y de cerrojos. (Ojeda, 2018, pp. 171-172)

Entonces, Clara, a sus diez años, descubre con angustia, que debe reprimir el amor que siente por su madre, que eso la hace un monstruo al que su madre debe corregir y que ese deseo está prohibido y es innombrable,³⁶ por tanto, debe ser encerrado. Ahí comienza a gestarse su miedo, el miedo al rechazo de su mami a la que ama, a estar condenada no solo a sus reproches, golpes y empujones, sino a “estar siempre fuera del cuarto de una madre” (la suya). Por su lado, el miedo para Elena, su madre, era que su hija Clara la desee de ese modo, que se le meta en la cama. Se trata, entonces, de cercanías opuestas: el miedo de la madre es que Clara esté cerca de ella y el miedo de Clara es que Elena, su madre, esté lejos de ella. Así, la madre se vuelve la fuente de miedo de su hija y la hija se vuelve la fuente de miedo de la madre; y, bajo ese esquema ominoso, se erige su vínculo:

"Mi vocación es educarte", le decía su madre cuando todavía estaba viva y la expulsaba de su habitación porque el miedo era, para ella, que su hija se le metiera en la cama.[...]

A los monstruos había que enseñarles a ser buenas hijas. (Ojeda, 2018, p. 176)

En ese momento de la vida de ambas, se da un punto de quiebre en el que se abre la puerta de

³⁵ Esta cita anticipa lo que analizaré en el segundo capítulo de este trabajo: los espacios del horror en ambas novelas.

³⁶ No tiene lenguaje para nombrarse o describirse, por eso se torna al cuerpo. Clara comienza a moldear su cuerpo como el de su madre. Incluyendo sus huesos rotos.

lo siniestro: para Elena su hija se desfamiliariza cuando saca la lengua y se la mete en la boca, la besa y le lame los dientes o cuando se le mete en la cama; para Clara, su “mami” Elena se desfamiliariza cuando la golpea, empuja, llama “monstruo” y expulsa de la habitación con violencia; cuando la considera un monstruo solo por el “amor” que ella le expresa físicamente. Aquello produce en ambas mujeres un intenso proceso psíquico ante la revelación de lo innombrable, el retorno de lo reprimido, lo que siempre tuvo que permanecer oculto: Para Elena, el deseo sexual de su hija hacia a ella y para Clara, el rechazo y cólera de su madre hacia ella. En ambas, todo aquello produce una sensación de espanto y un terror atroz que, hasta el final de los días de Elena con vida, crea entre ellas “un barranco repleto de colmillos y de cerrojos” (Ojeda, 2018, pp. 171-172). Es así que para Elena, el miedo es el deseo de su hija hacia ella —así como la imitación enfermiza que realiza Clara de ella— y para Clara, el miedo es la repulsión y el rechazo de su madre hacia ella. De ese modo, la novela nuevamente sitúa al vínculo materno filial entre madre e hija en el terreno de la abyección. Para Kristeva la abyección “es una torsión hecha de afectos y pensamientos” (1989, pp. 7-8), y una frontera ambigua donde “es un mixto de juicio y de afecto, de condena y de efusión, de signos y de pulsiones” (1989, p. 18). Sobre su carácter contradictorio y liminal, además del efecto desesperante que produce desarrolla que:

Repugnado, rechaza, un absoluto lo protege del oprobio, está orgulloso de ello y lo mantiene. Y, no obstante, al mismo tiempo, este arrebató, este espasmo, este salto es atraído hacia otra parte tan tentadora como condenada. Incansablemente como un bumerang indomable un polo de atracción y repulsión que coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí. (Kristeva, 1989, p. 7)

Julia Kristeva en su trabajo *Poderes de la perversión* (1989), más allá de presentar una teorización y fenomenología extensa sobre lo abyecto y la abyección,³⁷ lo que propone —y

³⁷ Situándola en función de los deshechos corporales, y la suciedad, haciendo del asco y la repugnancia su signo.

es crucial para el análisis de este trabajo— es que lo abyecto se fundamenta en lo materno, más en específico en el cuerpo de la madre —señala Kristeva— fuente misma de deseo (o atracción) y repulsión al mismo tiempo, “como aquella entidad fronteriza que amenaza la integridad y la conformación misma del yo como cuerpo independiente” (González Dinamarca, 2018, p. 265); es decir Kristeva argumenta que todos experimentamos lo abyecto en nuestros primeros intentos por separarnos de la madre (Creed, 2016, p. 5). Kristeva se basa en conceptos psicoanalíticos sobre todo de Freud, pero también de Lacan para elaborar su propuesta, que versa sobre la formación de la psique humana (o del Yo, según Freud), pero también como un diagnóstico de la cultura y más en específico de la literatura contemporánea.³⁸ Desde el punto de vista psicoanalítico, la abyección, según Kristeva se sitúa en el límite “con lo arcaico, pre-edípico, pre-objetal, pre-simbólico” (González, 2013, p. 131). Dice Kristeva que lo abyecto:

Nos confronta, por un lado, y esta vez en nuestra arqueología personal, con nuestros intentos más antiguos de diferenciarnos de la entidad materna, aún antes de existir fuera de ella gracias a la autonomía del lenguaje. Diferenciación violenta y torpe, siempre acechada por la recaída de la dependencia de un poder tan tranquilizador como asfixiante. (1989, p. 22)

En la teoría de Kristeva sobre la formación del Yo y el funcionamiento de la psique humana, el cuerpo y la entidad materna van estar marcadas por torsiones y pulsiones contradictorias que se gestan entre las oposiciones ambiguas del Yo (hijo, en este trabajo, hija) / Otro (madre) y Adentro / Afuera. Variables y torsiones que marcan el vínculo de las madres e hijas de las dos obras literarias analizadas: Atracción. 1-Deseo / Repulsión. 2-Tentación / Condena. 3-Tranquilidad / Asfixia. 4-Protección / Sofocamiento. Tanto en la novela de Ojeda como en la de Harwicz, en mayor o menor medida, tal como he venido analizando, las hijas y

³⁸ El libro analiza el trabajo literario del escritor francés Louis-Ferdinand Céline.

las madres protagonistas transitan peligrosamente en los terrenos pantanosos de las variables y torsiones afectivas mencionadas. Aquello resulta devastador para todas ellas desde el punto de vista psíquico y emocional pues implica un constante vaivén emocional de afectos y pulsiones que van entre el amor y el horror.

En la novela de Ojeda, hay otra hija que desea a su madre de un modo que no debe y que también quiere besarla. Se trata de Fernanda, la alumna/hija de Clara, que sin saber y sin querer, de niña deseaba la boca de su madre al igual que lo hacía Clara con la suya: ambas tenían, entonces, esa fijación sus madres. El siguiente pasaje, lo protagoniza Fernanda a sus nueve años, en un club familiar al que asistía con su madre, en el que también había otras madres y otras hijas. Allí, delante de todos, Fernanda trata de besar y a la vez ahorca a su mamá, la abraza y se le clava en los brazos. Ello luego de sentir celos al darse cuenta de que su madre coqueteaba con su instructor de tenis y no le hacía ningún caso. Desde la narración omnisciente en tercera persona y focalización en la hija Fernanda, se narra lo ocurrido:

"¡Me agotas! ¡No puedo contigo!". Liberó a la madre cuando sintió unas uñas afiladas clavándosele en los brazos. "Voy a quedarme!", le gritó para no perder terreno, pero **mami tembló de alivio al verse fuera del abrazo de la hija y la miró con el rostro envejecido.** (Ojeda, 2018, p. 276).

"Mijita, ¡la estás ahorcando!", gritó una señora con verdadera desesperación, y fue entonces cuando Fernanda se dio cuenta de que **su madre la estaba halando del cabello con fuerza, casi levantándola en el aire, mientras emitía sonidos entrecortados y secos.** Sintió dolor, pero todo lo demás ocurrió muy rápido: alguien, tal vez el instructor gigante, tal vez una madre o la señora cara de cuervo, la tomó por la cintura y la separó de su madre, quien cayó al suelo encharcado por el agua de la botella. Fernanda no supo quién la puso de nuevo en el suelo porque sus ojos se

mantuvieron fijos en las otras madres que corrieron a ayudar a la suya; la suya que tenía la cara roja y llena de venas agusanadas, la suya que tosía peceras, la suya que tenía los ojos hinchados de lagunas, la suya que respiraba como si fuera a hundirse en la piscina de los adultos para siempre. **Yo solo quería besarte, pensó Fernanda, asustada porque su madre lloraba con otras madres que la ayudaban a ponerse de pie. Yo solo quería romper el hechizo.** "¡Mamiiii!", gritó llorando de pronto, y la señora-cara-de-cuervo la miró con espanto. "Ven acá, que la mami necesita su espacio", dijo la madre de Annelise, apareciendo de entre el grupo de madres, tomándola con delicadeza de la nuca y conduciéndola hacia fuera de la cancha. **"Lastimaste a tu mami"**, le dijo mientras atravesaban la zona de adultos. (Ojeda, 2018, p. 277)

Como se puede observar en las dos citas anteriores, la reacción de la madre de Fernanda es parecida a la de la madre de Clara: la agradece; en este caso, le jala el cabello para defenderse. La voz narradora, además, relata que la mamá de Fernanda le teme a su hija y busca alejarse de ella lo más que puede: la rechaza: "¡Me agotas! ¡No puedo contigo!". Aunque, como señala líneas arriba, la narración en esta parte de la novela está focalizada en Fernanda. Según la historia, Fernanda atosiga a su madre con sus expresiones de "afecto" que lindan con la violencia física —como es el caso de la cita anterior— y el impulso del deseo físico que siente por su madre: su boca, su cuerpo. Ante ello, la madre no hace más que repelerla y reprenderla cada vez más. Se siente más bien, aliviada, cuando se libra de ese abrazo cocodrilo. Además de ello, según se narra en la novela, sobre Fernanda cae la sospecha de haber asesinado a su hermano menor, cuando niña, ahogándolo en la piscina. Por ello, también, la madre le teme. Finalmente, ante el espectáculo en el club entre madre e hija, que acaba con la madre casi sin respiración, con los ojos hinchados y tirada en el suelo, una de las espectadoras "mira con espanto" a Fernanda, mientras otras madres le dicen a la niña que su mamá "necesita su

espacio” y que la ha lastimado. Fernanda, conforme se va haciendo adolescente, se vuelve consciente del poder que tiene en sus manos, al ser la fuente de terror de su madre.³⁹

En la novela, cuando Clara entra en la vida de Fernanda y ambas desarrollan un vínculo ominoso en el que desempeñan los roles de maestra/madre y alumna/hija, Fernanda replica su poder de ser la fuente de miedo de su madre: ahora, la de su maestra/madre, Clara a quien persigue, molesta y atormenta. Durante un tiempo Clara vive aterrada ante el poder de su alumna/hija, hasta que decide ser también la fuente de miedo de su criatura —tal como lo fue también de su madre Elena— cuando la secuestra y le enseña el miedo, tal como su madre hizo con ella. De ese modo, es posible advertir en esta historia, este círculo vicioso, femenino y macabro entre madres e hijas del que ninguna de las protagonistas de la novela puede escapar y en el que se perpetúa y amplifica el horror.

Contrario a lo que ocurre en la novela de Ojeda, en *La débil mental*, vemos la satisfacción y el goce que también siente la madre ante el cuerpo y los deseos de la hija. La madre no la reprime ni reprende por ello, ni se aleja. Al contrario, está peligrosamente cerca de su hija todo el tiempo. Esto ocurre, tal como he señalado previamente, en varios pasajes de la novela que expresan varios momentos de la vida de ambas desde que la hija es una niña, luego adolescente y luego en la adultez. La siguiente cita, ocurre cuando la hija es adulta y toma la palabra:

Me despierta el clic clic de una C11 táctica equipada con rayo láser. O un olor a turba en el aire. O bardas de piedra y musgo. Me despierta un amor agridulce que no existe.

No un amor, **dedos larguísimos y salados. Restos de mierda de vaca en el aire.** Me

³⁹ Un poder que su mejor amiga, Annelisse, envidiará, ya que en el caso de ella la situación ocurre al revés: su madre —ultra conservadora y religiosa— es su principal fuente de terror cada vez que le pega y la insulta por varios motivos, entre ellos, cuando la descubre masturbándose (incluso, algunas veces la golpea con un rosario, dejándole marcas en el cuerpo): “Annelisse solía decirle a Fernanda que la envidiaba porque ella también quería tener el poder de darle miedo a su propia madre. [...] Pero el superpoder de asustar a su mamá no era algo que Fernanda hubiese pedido” (Ojeda, 2018, p.276)

despierta la impresión de que todo el resto que no sea él eyaculando en mi culo, me estorba. **Mamá arriba de mí excitada y yo que la soñé aplastada por un coche con cambios automáticos. La conductora de lentes gruesos gritando entre sus órganos, qué horror, pero varias veces. Huele a gas.** Lo echaron sobre el nido de abejorros, ahora las gallinas dan vueltas frenéticas. **Me desmayo, mamá.** (Harwicz, p. 2016, p. 22)

El pasaje anterior revela un momento corporal-sexual entre la hija y la madre, marcado por la abyección. Se entiende que la hija estaba dormida teniendo un sueño sexual y despierta con su madre encima de ella, excitada —por el sueño sexual que advierte en su hija—: “Me despierta un amor agridulce que no existe. No un amor, dedos larguísimos y salados”. Con ello, además, advertimos que la madre la toca, la masturba (dedos larguísimos y salados). Todo ello se combina con elementos desagradables, repugnantes y hediondos del ambiente como “mierda de vaca” y un “nido de abejorros” (desechos, insectos); además, con esta visión del sueño de la hija del cuerpo aplastado de su madre y sus órganos salidos (cuerpo roto, restos). La abyección total no solo se da por la transgresión que implica el deseo corporal entre madre e hija, sino porque en el mismo pasaje se mezcla ese deseo, con la repulsión y repugnancia que origina lo descrito anteriormente.

Es necesario, mencionar la presencia de un “ I” en el pasaje que se está analizando. A diferencia de *Mandíbula*, donde ninguna de las mujeres protagonistas del relato siente deseo hacia un hombre, en la novela de Harwicz, madre e hija se entregan cada tanto a la pasión y deseo desenfrenado y frenético por algún hombre que aparezca en sus vidas, aunque no tengan ningún lazo emocional ni psíquico significativo y determinante, como solo lo tienen entre ellas mismas. De hecho, en la cita que se está analizando, la hija está soñando y deseando a ese hombre con el que se obsesiona hasta el delirio —hasta el punto de asesinarlo junto a su madre, como ocurre al final de la novela, tal como se ha mencionado previamente—

“eyaculando en mi culo”; y en vez de ello, tiene a la madre encima, excitada. En otras partes del relato, será la madre la que se encuentre en una posición parecida, deseando a un hombre. En ocasiones, cada una con el hombre del momento, tendrá sexo en la casa que comparten, en la misma habitación, mirándose la una a la otra. Hay un pasaje del relato, apenas en las primeras páginas, donde la hija, relata un recuerdo de infancia en el que veía a su mamá teniendo sexo con un hombre y a partir de ello explora su cuerpo, siente deseo:

MAMÁ Y EL TIPO SE AGARRAN DEL CUELLO y se frotan contra el piso de cemento resbaloso. El tipo acaba en mamá mirando las alturas y todo empieza.

Pongamos un microscopio en mi cuerpo amorfo esta tarde de moscas lentas.

Podrían colgarlo como cuadros abstractos en el salón. A esta hora aparecen árboles calientes, hojas resbaladizas, me escondo de ella. **La oigo gritar.** Estoy pateando en el monte, hacia dónde. Por el momento hay solamente el ruido del viento sobre la cima y algunos cantos. Por el momento el misticismo dura y son hormigas en mi brazo. Si te gusta vivir en un sueño, **quédate ahí, protesta, y se encierra y todo es humo sin ella.**

Tengo siempre este recuerdo de fiebre de la infancia en un auto calcinado. La mirada de mamá de frente, mamá en la nuca como un insecto de caparazón duro. La mirada de mamá fumando en el sillón de cuerina roto del tren. **Yo despierta en el auto cerrado, sin poder hablar, los vecinos llamando a la policía. Me muevo mansa, dónde está ahora.** Me agacho a besar la tierra. **Cómo es posible este deseo repetitivo, molesto [...] Preparo el dedo, pero pienso tanto que después me desvanezco. La idea del deseo sobre el deseo me deja chiflada, parásita con ojeras hasta el cuello. Mamá, dónde te metiste, estoy fastidiada,** trabajé nueve horas parada, los empleados necesitan reposo. Mamá, tibio tibio, caliente se quemó. **Si me viera le daría miedo, descargo un odio impresionante. Si querés quedarte en sueños, allá vos, me insulta desde su ratonera.** (Harwicz, 2016, pp. 10-11)

Advertimos que en esta parte de la narración se mezcla la voz de un recuerdo-sueño de infancia con la mirada de la hija adulta que le reclama a la madre su presencia. Vemos, también, una racionalización del deseo que realiza la hija que de hecho la perturba: un deseo “repetitivo, molesto”, que la deja “parásita con ojeras hasta el cuello”. Finalmente, la racionalización hace que no consume la masturbación: “Preparo el dedo, pero pienso tanto que de s me desvanezco”. Ella sabe, desde niña, que todo eso no está “bien” y eso la angustia, pero no puede evitarlo. En la cita anterior vemos que racionaliza también el odio que sentir ese deseo le produce a la vez (la repulsión, lo abyecto), y que todo aquello podría darle miedo a su madre. Sin embargo, el pasaje acaba con la voz de la madre diciendo “Si que s quedarte en sueños, allá vos”, en un tono de desprecio, pero a la vez una invitación a lo innombrable entre ambas. Entonces ocurre, tal como se despliega a lo largo de la novela, la operación inversa al caso de Clara y Elena en *Mandíbula*. Mientras que en la novela de Ojeda la hija se queda fuera del cuarto de la madre para impedir lo indecible, en la novela de Harwicz no hay puerta ni cortina que separe a madre e hija y evite lo innombrable: el deseo físico-corpóreo entre ambas y su consumación; entonces en *La débil mental*, la hija casi siempre está dentro del cuarto de la madre.

En la novela de Harwicz también hay dos pasajes que resultan reveladores y están relacionados en tanto son momentos de la vida sexual de la hija en los que la madre espía con morbo, como una intrusión violenta a la sexualidad de su hija. El primero es cuando la hija tiene doce años y se masturba por primera vez; y, el segundo, es cuando, ya de adulta, la hija tiene sexo con su amante.

Tengo miedo cuando vuelvo a mirar, pero algo tiene que haber. **Tengo miedo de decir, mamá, cuando se despierte de un saque en medio de la noche. Miedo de escuchar, hija, en su voz convulsa.** Y viene un aluvión y es otra vez de madrugada desnuda en la pileta redonda de plástico, **mamá aplaudiendo mis dos incipientes tetas. Había**

terminado la cena con doce años y contra el cielo había antenas, alas, chiflidos. Salí a ver la oscuridad, a dar brazadas, quería extraer savia, néctar y **con mis manos en mi cuerpo desvestido todo era sumamente hermoso y nuevo y la electricidad caía al agua dejándome sola. Era la primera vez que me masturbaba de miedo, hasta que la vi. Había estado agazapada en su tapado de piel**, con el cigarrillo apagado y el gesto de tirar igual la ceniza. Como un carpincho que no se quiere hacer ver y se vuelve pasto.

Y empezó a aplaudir la perversión del amor cada vez más fuerte, bravo nena, sos la luz al final del túnel, te felicito, ya sos una flor de hembra, bravo hija, sos un pedazo de mujer.

Me cubrí y salí corriendo. (Harwicz, 2016, p. 28)

En el segundo pasaje, se advierte el deseo de la hija de tener sexo intensamente con este hombre, sin embargo, tanto el ambiente agobiante y abyecto de la casa de ambas como como la intromisión agresiva de la madre terminan por perturbar el momento:

LE MUESTRO MI VIENTRE PLANO, quiero que acabe ahí. Se están pudriendo detrás de la despensa, espero a que termine de morir toda la familia y vamos. **Y comienza la función, lamidas, agarradas, movimientos. Pero todo es tirante, frío, acongojado. Pero todo es ese empapelado de flores con espinas. Trato de inyectar pasión, hacemos el amor una vez.**

Y dos. Está cansado, le duele la ciática. Qué mierda es la ciática. Toma pastillas antidolor. Te traigo un vaso de agua con menta, la clorofila te va a hacer bien. **Cuando el agobio del mundo entra en la pieza, antes fantástica. Lo dejo semi erecto en el colchón. Salgo desnuda. Mamá espía por la ranura del armario, lo entreabro.** ¿Estuvo bien? pregunta.

¿Te dejo uno más o vamos ahora? ¿Te dio besos de lengua?

Aprovechá. ¿Llegaste a...? **Mamá, sos inmunda. Al menos que te dé un orgasmo, el muy turro. ¿Pero qué decís?** Muy bueno lo de las ratitas, ya estaba corriendo a encontrar alguna. La casa está en silencio. Nada indica que hay un hombre en pelotas en el **antro femenino**, también él, venir a meterse acá. (Harwicz, 2016, p. 70)

En la primera cita vemos recuerdos fragmentados de la hija que involucran al miedo, su madre y su primera masturbación. Todo está íntimamente ligado. Advertimos al comienzo de la cita, a la hija expresando un miedo enraizado hacia su madre y la excitación de su madre: “Tengo miedo de decir, mamá, cuando se despierte de un saque en medio de la noche. Miedo de escuchar, hija, en su voz convulsa”. Posteriormente, la hija verbaliza que era la primera vez que se masturbaba de miedo y luego descubre a la madre espiándola, aplaudiendo “la perversión del amor” y felicitándola por ser ya “una flor de hembra”. Este pasaje es crucial en esta historia, pues indica el momento en el que, para la madre, su hija ya es una adulta; en ese sentido, la primera masturbación de la hija es como una iniciación a ese mundo y esa dinámica sexual y placer que ambas podrán compartir como adultas. Antes, incluso, se nombra que la madre le mira las “incipientes tetas” de niña pasando a la adolescencia y las aplaude (se entiende que puede involucrar un tocamiento). A diferencia de otros pasajes del libro es lo que, ya de adulta, la hija parece no tener demasiados problemas con las intromisiones morbosas de la madre, en la primera cita es posible ver la angustia, el miedo y la vergüenza que siente la hija ante la actitud de su madre. De hecho, el pasaje acaba con la culminación de todo ese sentir para la hija, que huye: “Me cubrí y salí corriendo”. Allí, se entiende, se funda un miedo innombrable en la hija que luego se convertirá en uno que fomente el propio deseo hacia su madre.

Por su parte, en la segunda cita, vemos a la madre repetir el acto de espiar los momentos sexuales de su hija. La hija está en el cuarto teniendo sexo con un hombre al que ella intenta inyectar pasión, pero le estorba “todo es ese empapelado de flores con espinas”, que cubre la

casa del “antro femenino” que comparte con su madre. La madre está espiando todo y cuando la hija sale de la habitación por un vaso de agua la madre la intercepta para preguntarle si el hombre la besó con lengua y le dio un orgasmo. La hija actúa normal. Solo atina a decirle “mamá, sos inmundada”, pero sigue como si nada. La escena transcurre con absoluta complicidad entre ambas que, de hecho, están a punto de consumar juntas, un crimen hacia ese hombre que ha osado dejar a la hija de esa madre por otra mujer.

Sin embargo, es importante anotar que, dentro de esta escena, por un momento la hija duda y piensa en qué pasaría si tuviera una vida con ese hombre (si pudiera tenerla), fugarse con él sin mirar atrás. Incluso, cuando ya habían matado al hombre. Le dice lo que piensa a su madre. La madre le dice que ese hombre fue un “cagón” y que su padre (el de la hija) y él fueron “dos escorias” (Harwicz, 2016, p. 76). Pero la hija le dice a su madre: “Puede que sea una idiotez, pero recién ahora descubro que quiero pasar mi vida junto a él, mami”. La madre, en burla amorosa le responde: “Te hubieras acordado antes querida, ahora estás sonada” (Harwicz, 2016, p. 76). La hija se paraliza y piensa quedarse al lado del cadáver y no huir en auto con su madre. “No voy, mamá”, dice. La madre la mira y le dice: “no estamos para peleas de enamoradas” (Harwicz, 2016, p. 78). Finalmente, aunque hay en la hija una contemplación de una posible liberación de su madre y tener una vida propia, fuera de su regazo, se da cuenta de que eso no es posible y que están unidas terroríficamente, sin posibilidad alguna de escape cuando la madre le recuerda que las “enamoradas” son ellas dos, que ellas dos son la relación principal y la única posible, en realidad. Aunque siempre presionada por la madre, la hija, al final, la elige a ella como único destino posible, en esa relación abyecta de “enamoradas” (término que implica que existe una pasión entre ambas: física y emocional); una de deseo/repulsión, tentación/condena, tranquilidad/asfixia, protección/sofocamiento. Un vínculo en el que el deseo físico hacia sus cuerpos y su sexualidad ha transgredido peligrosamente los límites, envolviendo y atrapando a ambas con la tela de araña de ese hilo del horror.

Como se puede observar, la novela de Harwicz, tal como he planteado, concentra en mayor medida el motivo abyecto del deseo/repulsión entre madre e hija debido a su carácter sexual y corporal en donde el cuerpo femenino para ambas se convierte en un lienzo de transgresión a partir, justamente, de ese deseo y repulsión que sienten ambas, la una por la otra; además, en un ambiente-espacio que contribuye y conduce hacia lo abyecto, tal como se explorará e el siguiente capítulo de este trabajo. Por su parte, en *Mandibula* aparece ese deseo/repulsión, sobre todo, de parte de Clara hacia su madre Elena; pero como algo velado, que debe permanecer oculto y no nombrarse y mucho menos consumarse. En ese sentido, en la novela de Ojeda la hija es condenada a quedarse fuera del cuarto de la madre (expulsada por ella ante tal monstruosidad) para impedir lo indecible. Mientras que en la novela de Harwicz, la hija casi siempre está dentro del cuarto de la madre, dentro de su cama (o la madre dentro del cuarto de la hija), donde ocurre lo innombrable: la consumación del deseo físico-corpóreo entre ambas, quienes protagonizan diversas escenas sexuales en varias etapas de sus vidas. Sin embargo, ambos escenarios, aunque opuestos, de igual forma provocarán el horror en las cuatro mujeres mencionadas y, finalmente, un destino trágico.

1.3- Conclusiones

Para concluir lo planteado en este capítulo, es preciso anotar que, en el caso de *Mandibula*, la madre Elena, desde su calidad espectral, se posiciona en la novela como una mujer severa y cruel que se toma muy en serio su papel de madre/maestra y educa/exige a su hija en la excelencia máxima —como mujer y luego en su carrera de maestra— hasta el punto de que nada de todo lo que hace nunca es suficiente; entonces rechaza a su hija, la insulta y le teme. Lo cual, finalmente, como he venido analizando, termina por romper y dañar a su hija Clara de una manera siniestra e irreversible: no solo por la fagocitación que lleva a cabo contra su madre al convertirse en ella, anulándose a su vez ella misma por completo; sino, también

porque, desde adolescente, es diagnosticada con trastorno de ansiedad generalizada (TAG),⁴⁰ enfermedad que no la deja vivir tranquila, que la lleva a hacerse daño a sí misma, y que se va agravando conforme se hace mayor, a pesar de la medicación que recibe. Y, en el caso de *La débil mental*, vemos, por el contrario, a una madre que subvierte el estereotipo y rol de madre y es, más bien, una madre errante que ha abandonado las labores que por mandato heteropatriarcal le tocaban. En la novela, como se ha adelantado, ni la madre ni la hija siguen esos imperativos patriarcales ni una voz de autoridad, porque no hay ley del padre castrante (Lacan, 1958), lo cual contribuye a esa relación entre ambas y ese espacio que comparten y habitan, uno donde no hay límites ni represión, donde todos los tabús pueden ocurrir. Pero en todo ese panorama, igualmente, daña a su hija en esta *anti educación* —basada en la abolición de las normas, de los imperativos de educación y de vivir a la margen—, llevada al extremo, en la que la cría. Lo cual produce en la hija una confusión, caos y vacío existencial que no termina de comprender y que la lleva no solo a estar peligrosamente unida a su madre, sino a tener relaciones disfuncionales y tóxicas con diferentes hombres a lo largo de su vida adulta; lo cual a su vez la lleva a siempre quedarse unida/pegada a su madre.

En ese sentido, en ambas novelas, las relaciones entre madres e hijas son representadas como un vínculo siniestro articulado a partir de dos hilos del horror que las unen y marcado por la abyección, el miedo, la violencia y el daño. El primero, una relación especular o de espejo(s) en las que ambas se reflejan terroríficamente y en donde no queda espacio para la individualidad. En *Mandíbula*, entre Clara y Elena se gesta esta relación de espejos que parte de la identificación total e imposibilidad de diferenciación entre ambas llevadas al extremo siniestro de la imitación total y absoluta que hace Clara de su madre Elena, hasta el punto de

⁴⁰ El TAG se caracteriza por ansiedad y preocupación excesiva por problemas de la vida cotidiana, asociada a síntomas físicos de ansiedad. El TAG es de comienzo insidioso, de evolución crónica, recurrente y con sintomatología continua más que episódica. La característica principal es el humor preocupado persistente asociado a síntomas de tensión motora, hiperactividad vegetativa e hipervigilancia (Reyes-Ticas, 2001, p. 46).

tragársela simbólicamente. Se traga su identidad y, al mismo tiempo, se diluye la suya propia como “una gota de sangre diluy ndose sobre otra gota de sangre”. En el vínculo entre Clara y Elena opera, además, el concepto lacaniano del estrago materno como una huella maldita que ha dejado el deseo de la madre durante la crianza de la hija —rol llevado a cabo en exclusividad como imposición de rol de género— ante la ausencia de la intervención del padre. Entre Clara y Elena opera, también, la abyección y la matrofobia, en tanto Clara desarrolla una imitación enfermiza de su madre, atraída a su vez por la repulsión y amor que siente hacia ella o hacia ser (convertirse) en ella. Sin embargo, a pesar de ello, Clara se convierte en una maestra y en una madre, aunque no biológica, en su rol de maestra/madre de su alumna/hija Fernanda, con quien actúa tal como su madre lo hizo con ella, educándola en el miedo. Por su parte, en *La débil mental* se presenta una unión mortífera y dependencia entre la madre y la hija, una mimetización tal que las lleva a percibirse como *una sola gota de agua*. En un vínculo, en esencia abyecto e igualmente marcado por el estrago materno. Entre ambas mujeres hay una conciencia muy arraigada, desde el género (la corporalidad y la psique), de ser iguales, casi la misma persona. En la novela, la subversión de la madre es uno de los motivos que producen en la hija la apertura hacia lo siniestro y desestabilizante, pues su madre se desfamiliariza ante ella en su actuar como todo lo contrario al estereotipo de madre dulce y protectora.

En cuanto al segundo hilo del horror que las envuelve, el deseo/repulsión entre la madre y la hija desde la corporalidad del cuerpo femenino, en *Mandíbula* aparece como algo velado, que debe permanecer oculto y no nombrarse y mucho menos consumarse; mientras que en *La débil mental*, la novela concentra un carácter sexual y corporal en donde el cuerpo femenino para ambas se convierte en un motivo abyecto de transgresión a la norma en el que, a pesar de la repulsión (la otra cara del deseo), las dos mujeres protagonizan diversas escenas sexuales en varias etapas de sus vidas. Es así que, en la novela de Ojeda, la hija es condenada por la madre a quedarse fuera de su cuarto para impedir lo indecible. Mientras que en la novela de

Harwicz, la hija casi siempre está dentro del cuarto de la madre, dentro de su cama, donde ocurre lo innombrable: la consumación del deseo físico-corpóreo entre ambas.

Sumado a ello, ha sido posible advertir en ambas novelas, desde la subjetividad de las madres, cómo se despliega la dimensión compleja y terrorífica de la maternidad que se representa en estas dos historias. En ellas, se expresa la pesadumbre y malestar de las dos mujeres madres ante la circunstancia de su maternidad —labor, además, realizada en exclusividad por ellas ante la ausencia o abandono de los padres— en una sociedad patriarcal que ha hecho de la maternidad una institución que amenaza y afecta la identidad de las mujeres. En *Mandíbula* esto se representa con la muerte de la madre (primero simbólicamente y luego de manera tangible), para dar paso a la vida de la hija. Y en *La débil mental*, a pesar de la subversión del estereotipo materno, desde el punto de vista de género, la madre se proyecta en su hija y siente culpa y pesar por haberla parido en un mundo dominado por el patriarcado, que ha oprimido a las mujeres e institucionalizado la maternidad. Es así que, en ambas novelas, ambas mujeres, las madres y las hijas, experimentan todo el horror de ser mujer: de ser una madre y de ser una hija. De ese modo, tanto en la novela de Ojeda como en la de Harwicz se representa a una *motherhood* y una *daughterhood* (Hirsch) que es esencialmente siniestra y de la que no hay posibilidad alguna de escape. En ambas historias, en mayor o menor medida, ambas mujeres se desfamiliarizan la una ante la otra y se convierten, a su vez, en la fuente de miedo la una de la otra; envolviéndose en los dos hilos del horror de la telaraña que no solo las une, sino que las asfixian.

Capítulo 2. La casa-nido: espacio de proyección del horror que las habita

En la mayoría de obras del género horror y fantástico –tanto en la literatura como en el cine–, la casa o el espacio doméstico habitado, es la primera herramienta o el primer elemento disparador del pavor, un escenario donde puede ocurrir lo indescriptible, ya que este lugar “has the power to unnerve, fragment, and even destroy its inhabitant unless something is done to arrest it and restore order and normalcy back to the house⁴¹” (Hock Soon, 2015, p. 1). Entonces, tal como plantea Andrew Hock Soon “the most obvious representation of such a circumstance is, of course, the haunted house tale⁴²” (2015, p. 1). Es así que el tópico de la *haunted house* ha sido ampliamente desarrollado y analizado dentro del horror sobrenatural y de lo gótico, sobre todo desde la tradición anglosajona. De hecho, tal como señala Anthony Vidler:

By far the most popular topos of the nineteenth-century uncanny was the haunted house.

A pervasive leitmotiv of literary fantasy and architectural revival alike, its depiction in fairy tales, horror stories, and Gothic novels gave rise to a unique genre of writing that by the end of the century, stood for romanticism itself⁴³. (1994, p. 17)

Pero ello no ocurre del todo en los casos de análisis de esta tesis pues, como ya he señalado previamente, el primer y principal gatillo del miedo en *Mandíbula* y *La débil mental*, son las acciones realizadas por las protagonistas, las madres y las hijas, y la interrelación siniestra que existe entre ellas. Sin embargo, a pesar de ello, los espacios habitados por estas mujeres tienen un rol fundamental en la construcción de estas historias ominosas, pues funcionan como lugares que reflejan y espejean lo que ocurre en lo más profundo de la psique de estos personajes

⁴¹ Tiene el poder de enervar, fragmentar e incluso destruir a su habitante a menos que se haga algo para detenerlo y restaurar el orden y la normalidad en la casa (traducción propia al español de la cita mencionada).

⁴² La representación más obvia de tal circunstancia es, por supuesto, el cuento de la casa encantada (traducción propia al español de la cita mencionada).

⁴³ Por mucho, el más popular tópico de lo siniestro del siglo XIX fue la casa encantada. Un leitmotiv generalizado tanto de la fantasía literaria como del renacimiento arquitectónico, su representación en cuentos de hadas, historias de terror y novelas góticas dio lugar a un género de escritura único que, a finales de siglo, representaba el romanticismo mismo (traducción propia al español de la cita mencionada).

femeninos; así, funcionan como un alter ego de personajes perturbados, espejo de alteraciones psíquicas (Díez Cobo, 2020, p. 140), como una prisión infranqueable en un franco paralelismo con la situación existencial (González Pérez, 2016, p. 113), y como un símbolo de sus estados emocionales (De Santiago, Flores & Evangelista, 2022, p. 635). Para Hock Soon, inclusive: “the spatial anomaly is either clearly or potentially a reflection/projection of the protagonist's compromised psyche, and is thus ‘not real’ in a sense, thereby rendering space already into a metaphor” (2015, p. 7). Es así que la casa tiene dos funciones dentro de este orden simbólico: “una directa y otra escondida. Remite a un más allá de lo que indica la primera significación, que es aparente y superficial. Conduce a una segunda, que es velada y profunda” (Beuchot, 2007, pp. 14-15). De este modo, en este capítulo, analizaré de qué manera Mónica Ojeda y Ariana Harwicz construyen los espacios del hogar o familiares en *Mandíbula* y *La débil mental* y explicaré cómo es que el espacio del hogar o nido —siguiendo la metáfora arácnida que guía esta investigación— en estas obras, deja de ser (o nunca es) un espacio seguro, cálido y protegido, para convertirse en el lugar del miedo, el peligro y el reino de lo abyecto.

Como veremos en la novela de Ojeda, los espacios que habitan las hijas y las madres son la antítesis del hogar como un lugar seguro y más bien se erigen no solo como territorios de constante tensión psicológica, sino de amenaza y peligro, donde en cualquier momento puede ocurrir lo terrible o la fatalidad o lo innumerable; donde realmente las protagonistas perciben a su existencia e integridad (mente y cuerpo) en peligro. Al mismo tiempo, estas casas son mandíbulas, en tanto, al igual que las madres protagonistas de la novela, en cualquier momento pueden cerrar sus fauces y triturar, marcar, dañar. Mientras que en la novela de Harwicz se construye al espacio del hogar como un lugar devastado, abyecto y sombrío, en franca mimesis, espejo y proyección con la degradación y devastación —como reflejo del estrago materno de Lacan— que azota la psique de sus mentes y en la relación ominosa entre

ambas; y desde el punto de vista de género, la casa también es ese lugar agobiante de encierro del que la madre y la hija no pueden escapar. Bien plantea Hock Soo que:

More interestingly are Gothic narratives that feature a house whose ominousness is not the result of a curse or possession by an unseen, alien presence, but stems instead from its very own self; that is, the house is itself the very source of strangeness or anomaly, and whoever occupies it will be inevitably engulfed by its power to become part of its mysterious establishment⁴⁴. (2015, p. 2)

Como indica Hock Soon, dentro del tropo de las *haunted houses*, más interesantes son las narrativas góticas en las que el carácter siniestro u ominoso de la casa no es el resultado de un evento sobrenatural, sino que viene de la misma casa, de adentro; tal como ocurre en las novelas analizadas para este trabajo. De hecho, el tópico del espacio y la casa en las narraciones góticas ha sido absolutamente determinante y un elemento central y protagonista en este tipo de narraciones, tal como señala Miriam López acerca del rol del espacio narrativo y su descripción en las novelas góticas:

El espacio, como sabemos, es un elemento estructural cuya finalidad no se reduce a ser el ámbito en el que se desarrolla la acción, sino que ayuda a configurar los rasgos psicológicos de los personajes, influye en sus conductas y se erige en definitorio de este tipo de narraciones. De hecho, la descripción del espacio en los relatos góticos adquiere una importancia fundamental [...]: inmensidad, infinidad, oscuridad, soledad o brusquedad como elementos constitutivos de lo sublime, determinan el espacio de estas novelas convirtiéndolo en espacio estético. Una escenografía, extrema, cercana a la teatralidad, la misma boca del infierno y algo más que un marco físico: el escenario en

⁴⁴ Más interesantes son las narrativas góticas que presentan una casa cuyo carácter siniestro no es el resultado de una maldición o posesión por parte de una presencia extraña e invisible, sino que surge de sí misma; es decir, la casa es en sí misma la fuente misma de extrañeza o anomalía, y quien la ocupe quedará inevitablemente engullido por su poder de convertirse en parte de su misterioso establecimiento (traducción propia al español de la cita mencionada).

el que está representada la tensión, a menudo dramática, entre la sublimidad de la naturaleza y la limitación del espíritu humano. (López, 2008, p. 204)

Este espacio ha ido evolucionando en el tiempo. Se pasó del clásico castillo gótico en obras del siglo dieciocho como *El monje* (Matthew Gregory Lewis, 1796) y *Los misterios de Udolfo* (Ann Radcliffe, 1794), a espacios góticos más variados como casas grandes o mansiones embrujadas, durante el siglo diecinueve, en las obras de Edgar Allan Poe como *El corazón delator* (1845) o *La caída de la casa Usher* (1839); o las más conocidas *Drácula* (1897) de Bram Stoker y *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley ; y más adelante, ya en el siglo veinte, en novelas como *El extraño* de H.P Lovecraft en 1921 y *La maldición de Hill House* de Shirley Jackson, en 1959. Por su parte, en el panorama latinoamericano, se gestó durante el siglo veinte una tradición de narradoras y narradores de lo fantástico-insólito que planteó nuevos espacios góticos; es el caso de Leopoldo Lugones, Felisberto Hernández, Horacio Quiroga, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. Ello ocurrió en la narrativa argentina y, en específico, en lo que se denominó el gótico rioplatense —y, en algunos estudios posteriores como neogótico—. ⁴⁵ Aunque en este breve recuento es

⁴⁵ En 1975 Julio Cortázar publicó un breve ensayo titulado “Notas sobre lo gótico en Río de la Plata”, en el que analiza la tradición y genealogía de lo gótico en las narrativas de varios autores de Río de la Plata. Allí señala que: Para desconcierto de la crítica, que no encuentra una explicación satisfactoria, la literatura rioplatense cuenta con una serie de escritores cuya obra se basa en mayor o menor medida en lo fantástico, entendido en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo específicamente “gótico” es con frecuencia perceptible. Algunos célebres relatos de Leopoldo Lugones, las atroces pesadillas de Horacio Quiroga, lo fantástico mental de Jorge Luis Borges, los artificios a veces irónicos de Adolfo Bioy Casares, la extrañeza en lo cotidiano de Silvina Ocampo y del que esto escribe, y, *last but not least*, el universo surreal de Felisberto Hernández, son algunos ejemplos suficientemente conocidos por los amantes de esta literatura, quizá la única, dicho sea de paso, que admite ser calificada de escapista *stricto sensu* y sin intención peyorativa”. (Cortázar, 1975, p. 145)

Es sumamente revelador a la luz de este trabajo, cómo, en ese mismo ensayo y poniéndose como ejemplo de las improntas y motivos de inspiración para su propia obra, describe así su casa desde su mirada de niño y también el origen de sus miedos:

Mi casa, vista desde la perspectiva de la infancia, era también gótica, no por su arquitectura sino por la acumulación de terrores que nacía de las cosas y de las creencias, de los pasillos mal iluminados y de las conversaciones de los grandes en la sobremesa. Gente simple, las lecturas y las supersticiones permeaban una realidad mal definida, y desde muy pequeño me enteré de que el lobizón salía en las

importante no dejar de mencionar a otros narradores y narradoras latinoamericanos que, durante el siglo veinte, también trabajaron espacios ominosos e historias siniestras desde diferentes perspectivas, con improntas y raíces en lo gótico: me refiero a Armonía Somers (Uruguay) y Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas y Carlos Fuentes (México). Y, ya en el siglo veintiuno, ha surgido una potente generación de autoras latinoamericanas que han renovado el gótico desde distintas perspectivas, alejándose por completo del clásico tropo del castillo encantado o la *haunted house* como fuente del miedo y más bien, resignificando el terror en otros espacios y contextos que, en su mayoría, tienen que ver con lo cotidiano, lo real y social, la violencia humana, la familia, lo político e incluso la condición femenina en una sociedad patriarcal (la maternidad y el cuerpo). Tal como he señalado en la introducción de esta tesis, es el caso de escritoras como Mariana Enríquez, Samantha Scheweblin, María Fernanda Ampuero, Agustina Bazterrica, Giovanna Rivero, Dolores Reyes, Solange Rodríguez; así como las autoras que nos ocupan en este trabajo: Mónica Ojeda y Ariana Harwicz.

En cuanto al gótico latinoamericano es importante señalar que ha ido cambiando también de espacialidad. Según los estudios de Juan Pablo Dabove, existe el gótico urbano que presenta espacios como calles y barrios de ciudades donde ubica la obra de autoras como Mariana Enríquez; el gótico rural, que presenta espacios como pequeños pueblos perdidos alejados de toda ciudad donde ubica la obra de autoras como Samantha Scheweblin y el gótico de frontera que presenta espacios como selvas, montañas, islas, donde ubica a autores como

noches de luna llena, que la mandrágora era un fruto de horca, que en los cementerios ocurrían cosas horripilantes, que a los muertos les crecían interminablemente las uñas y el pelo, y que en nuestra casa había un sótano al que nadie se animaría a bajar jamás. Curiosamente, esa familia dada a los peores recuentos del espanto tenía a la vez el culto del coraje viril, y desde chico se me exigieron expediciones nocturnas destinadas a templarme, mi dormitorio fue un altillo alumbrado por un cabo de vela al término de una escalera donde siempre me esperó el miedo vestido de vampiro o de fantasma. Nadie supo nunca de ese miedo, o acaso fingió no saberlo. (Cortázar, 1975, pp. 146-147)

Mariano Quirós.⁴⁶ En el caso de las dos novelas analizadas para este trabajo, son casos especiales en tanto su espacialidad no se ubica en ninguna de estas tres categorías, pues se trata de historias más insulares, centradas y enfocadas en la psique perturbada de sus protagonistas y en las que los espacios del miedo creados por sus autoras son estas casas-nido donde lo externo o la ubicación de esos lugares no cobra una mayor relevancia, sino su estética y carácter propio y todo lo que ocurre allí adentro: la vida propia dentro de esos nidos de araña construidos por las madres y las hijas de ambas obras literarias.

En *Mandíbula* y *La débil mental*, las casas-nidos son los espacios donde se gesta el miedo que se alumbra en las cabezas de las madres y las hijas. Habitáculos *unheimlich*, perfectos contenedores de las tramas *unheimlich* que componen ambas obras. *Unheimlich* en el sentido que advierte Mark Fisher: como el sentimiento de no sentirse en casa o la forma en la que el mundo doméstico no coincide consigo mismo (Fisher, 2018, pp. 9-10); y también *unheimlich* en el sentido que analiza Hock Soon a partir del conocido ensayo de Freud:

In his essay,⁴⁷ Freud identifies a characteristic of this intimate space that contradicts the traditional view of the house as a place of refuge, comfort, and rest, for corresponding with the familiar (*heimlich*, or the homely) that promotes these signifiers of home is also the unfamiliar (*unheimlich*, or the unhomely) that directly disperses them. The uncanny, in other words, points fundamentally to a shift in terms of the relationship between the house and its inhabitant, whether this shift is paranormally induced, or the result of more mundane circumstances such as familial conflict, a crime, or an

⁴⁶ La información de esta parte ha sido extraída del sílabo del seminario *El gótico latinoamericano* impartido por el profesor Juan Pablo Davobe en la Universidad de Colorado. El sílabo se puede visualizar en el siguiente enlace: https://www.colorado.edu/spanish/sites/default/files/attached-files/span_53207320_spring_2019.pdf

⁴⁷ "The uncanny" (1919), traducido como "lo siniestro" o "lo ominoso".

unwelcomed intrusion, the contention with private property or even a change in housing laws⁴⁸. (2015, p. 2)

En ese sentido, para las protagonistas de *Mandibula* y *La débil mental*, estos espacios son en habitaciones que, por su aura, atmósfera y sus características particulares, contribuyen a perpetuar el horror que habita en sus mentes. La casa, entonces, se torna un espacio de tensión psicológica donde aumenta la crisis emocional, o se potencia; y, en donde, más bien, en sus paredes, se albergan la fatalidad de sus personajes. Así, la dimensión anímica de los personajes femeninos se proyecta en el hogar (De Santiago, Flores & Evangelista, 2022, p. 636). Tal como señala Victoria González Pérez⁴⁹:

En el espacio privado, íntimo, es en el que produce casi siempre la devastación del personaje, por lo que se produce una mimesis entre ambos: a medida que el personaje se degrada, de la misma forma lo hace el espacio que va siendo envuelto en una atmósfera sombría y opresiva. (González Pérez, 2016, p. 114)

Además de ello, la casa es un elemento importante en la formación de la identidad del ser humano durante la infancia e, incluso, como una extensión del arquetipo de la madre. Tal como señala Steven Mariconda:

A house provides a sense of containment, of enclosure, warmth, protection from the elements, a sense of intimacy and nurture. As such, it is an extension of the mother

⁴⁸ En su ensayo, Freud identifica una característica de este espacio íntimo que contradice la visión tradicional de la casa como lugar de refugio, comodidad y descanso, pues corresponderse con lo familiar (heimlich, o lo hogareño) que promueve estos significantes de hogar es también lo desconocido (unheimlich, o lo poco hogareño) que directamente los dispersa. En otras palabras, lo siniestro apunta fundamentalmente a un cambio en términos de la relación entre la casa y su habitante, ya sea que este cambio sea inducido paranormalmente o sea el resultado de circunstancias más mundanas como un conflicto familiar, un crimen o una intrusión no deseada. , la disputa con la propiedad privada o incluso un cambio en las leyes de vivienda (traducción propia al español de la mencionada cita).

⁴⁹ La investigadora y docente de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Victoria González Pérez en su trabajo *El silencio destrozado y transgresión de la realidad*, analiza la obra de la narradora mexicana Amparo Dávila. En el capítulo tres de este texto se ubica el subcapítulo “Los espacios cerrados y la memoria en los personajes davilianos femeninos”, el que considero de suma utilidad para analizar las obras literarias propuestas en este trabajo de tesis, tal como se desarrollará en este capítulo.

archetype. Home is the center of one's existence and one's security. A profound affect inevitably accrues to one's house over time; few can leave their childhood homes without regret or feel a deep complex of emotions upon seeing it again after a space of years⁵⁰. (Mariconda, 2007, p. 268)

Aquello se complementa con lo planteado anteriormente por Gaston Bachelard, en su conocido texto *La poética del espacio* (1965), donde señala que no basta considerar a la casa como un "objeto", sino como un cosmos: "Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es — se ha dicho con frecuencia— nuestro primer universo. Es realmente un cosmos" (p. 34). En ese sentido, también, la casa es:

More than "place" and "centre"; it is, for lack of a better term, an experience that, as a result of dwelling, is borne of its occupant's conscious and (especially) unconscious desires, but also exceeds them, becoming in the process an independent property now integral to the architecture capable of implicitly influencing its occupant's subjectivity⁵¹. (Hock Soon, 2015, p. 11)

La casa, pues, excede su propio significado y tiene, más bien, una vida propia alimentada por los deseos conscientes e inconscientes de sus habitantes: en este caso, las madres y las hijas en ambas novelas analizadas. De otro lado, Bachelard, sostiene que la casa "es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano" y que "la casa sostiene a la infancia inmóvil en sus brazos" (1965, pp. 37-38). La casa, pues, funciona como nuestra ancla cálida y protegida ante un mundo exterior incierto y posiblemente hostil y peligroso. Pero, ¿qué pasa

⁵⁰ Una casa proporciona una sensación de contención, de encierro, calidez, protección contra los elementos, una sensación de intimidad y cuidado. Como tal, es una extensión del arquetipo materno. El hogar es el centro de la existencia y de la seguridad de cada uno. Con el tiempo, inevitablemente se acumula un afecto profundo en la casa de uno; pocos pueden abandonar los hogares de su infancia sin arrepentirse o sentir un profundo complejo de emociones al volver a verlos después de un espacio de años (traducción propia al español de la mencionada cita).

⁵¹ Más que "lugar" y "centro"; es, a falta de un término mejor, una experiencia que, como resultado de habitar, nace de los deseos conscientes y (especialmente) inconscientes de su ocupante, pero también los excede, convirtiéndose en el proceso en una propiedad independiente ahora integral a la arquitectura, capaz de influir implícitamente en la subjetividad de su ocupante (traducción propia al español de la mencionada cita).

cuando este hogar se altera, se desvía? Cuando no hay fantasmas ni conjuros dentro de esta casa, sin embargo, es un espacio perturbado y abyecto que rompe el orden natural de las cosas, sin ser sobrenatural.

Hay otro aspecto importante a tener en cuenta en este análisis: se trata de lo que implica o la dimensión que adquiere una casa o un hogar para las mujeres —protagonistas de las historias analizadas en este trabajo—, desde un punto de vista de género y desde el rol de la mujer como madre:

[...] La casa reviste gran importancia porque es uno de los lugares prefijados para las mujeres, incluida la sociedad del medio siglo pasado; es la casa la que representa el hogar, por lo tanto, es el sitio de asentamiento por antonomasia de la familia y de la mujer como su base. Tras ella se resguardan los valores que dan sustento a todo el sistema social. (González Pérez, 2016, p. 114)

Desde comienzos del siglo XX, en la mayoría de países latinoamericanos de tradición judeo-cristiana con la emergencia del Estado-nación moderno, nació el mito de la familia como célula básica de la sociedad y con ello, se prolongó y perpetuó el mandato decimonónico de la mujer como *ángel del hogar*, cuya única razón de ser y de existir era la dedicación absoluta e incondicional hacia la familia (el esposo, los hijos) y cuyas cualidades máspreciadas eran la bondad, la abnegación y la compasión. Para el siglo XX, entonces, la maternidad:

Aparece como parte de un discurso burgués y urbano que asocia lo maternal a la identidad sexual. La creación de este símbolo va de la mano con la creación del Estado-nación moderno y supuso cerrar la casa. La crianza de la descendencia adquirió un significado distinto, y recayó en las mujeres como un mandato público. (Mannarelli, 2018, p. 68)

Cerrar la casa no era, pues, otra cosa que conminar a las mujeres a encargarse y

dedicarse en cuerpo y alma a la atención y el cuidado de sus hijos y esposos. La mayoría no podía estudiar ni trabajar y ninguna podía ejercer el derecho al voto —ello recién fue posible a mediados del siglo XX—, pues debían mantenerse aisladas en el espacio doméstico. El mismo que, además, paradójicamente, era un espacio expropiado para las mujeres y madres. Allí, tal como señala Mannarelli, no había lugar para la privacidad ni para el desarrollo personal (2018, p. 68). No había, pues, la preciada y necesaria *Habitación propia* sobre la que pensó y escribió Virginia Woolf en 1929 —texto considerado, posteriormente, como un manifiesto feminista— en la que las mujeres no solo podían desarrollar su creatividad, sino su propia subjetividad; y, finalmente, una vida propia fuera de su condición de esposas y madres.

Esa tradición de la asociación implícita o el vínculo de la mujer con la casa o el espacio doméstico, incluso perdura hasta la actualidad, pues según Hock Soon:

Women, in general, tend to spend more time at home than men do, and are thus more intimately connected, for better or worse, to its interiority. But this connection, notably, is also a factor that further underpins the ambiguity of this space and of femininity as well⁵². (Hock Soon, 2015, p. 10)

Con ese panorama, ¿acaso es difícil imaginar tanto la maternidad como una casa cerrada como el espacio del horror para las mujeres y las madres? La casa, pues —al mismo tiempo que la maternidad—, es también en un espacio agobiante de encierro y obligación impuesta sin posibilidad de renuncia. Tal como, en efecto, ocurre en las obras literarias de las que se ocupa este trabajo.

2.1- La casa es una *pesadilla cálida* en *La débil mental*

⁵² Las mujeres, en general, tienden a pasar más tiempo en casa que los hombres y, por tanto, están más íntimamente conectadas, para bien o para mal, con su interioridad. Pero esta conexión, en particular, también es un factor que apunta aún más la ambigüedad de este espacio y también de la feminidad (traducción propia al español de la mencionada cita).

En *La débil mental*, el hogar donde habitan la madre y la hija, protagonistas del relato —y donde transcurre casi toda la historia— es una cabaña agreste, ubicada en un bosque, a las afueras de la ciudad. Una casa que la hija describe como “una pesadilla cálida” (Harwicz, 2016, p. 29), lo cual ilustra bastante bien su carácter *unheimlich* en tanto dual, contradictorio, yuxtapuesto, desorientador. Como veremos en este subcapítulo, este espacio está marcado por el caos, el desorden, la suciedad, lo grotesco, la repugnancia, lo inquietante, lo aprensivo, lo sórdido y lo abyecto: insectos muertos, insectos vivos que atacan, comida podrida, animales salvajes cerca, grasa, olores putrefactos, naturaleza ominosa. De hecho, casi a la mitad de la narración, la hija describe así una escena con su madre: “Mamá aparece enredada en el cable de una vieja plancha. Me voy a poner a ordenar este chiquero, dice, el pelo recogido. Ya es hora de que sea un hogar” (Harwicz, 2016, p. 40). Y esto ocurre en una parte crucial de la historia, cuando la hija amenaza a la madre con irse de la casa, a vivir con el hombre con el que se ha encaprichado. La madre entra en pánico y desea retener a su criatura a su lado, como las siamesas que son, a como dé lugar. Entonces, hace esa promesa tan desesperada e inverosímil: ordenar el chiquero para que sea un “hogar”; un hogar en el sentido de la norma de la que ellas están excluidas, viviendo como parias, al margen. De hecho, esa casa-cabaña se describe a lo largo de toda la novela, desde la subjetividad y voz de la hija, como ese chiquero que nombra la madre:

Que la muerte está demasiado presente entre la boca de mamá y la mía y en el fondo del vidrio ahogado. Y que las horas no remedian eso. Iniciar un nuevo día. **Como desenchufar y volver a enchufar el frigorífico después de un corte de luz tras la tormenta y apurarse a meter la comida antes de que se pudra. Pero los quesos agusanados y la carne con sus vísceras nos dan arcadas.** O arreglar, pasar la semana arreglando, con aguja e hilo, **los mosquiteros agujereados en los marcos de las ventanas** y pintar los canteros de verde. O poner **trampas de alambres enrollados**

para que no vengan a cagar las lechuzas y dar tiros a los nidos. La yema amarillo patito gelatinosa entre los meñiques. O comprar una tortuguita acuática y olvidar alimentarla y limpiar el agua. (Harwicz, 2016, p. 16)

Un poco más adelante en el relato, también desde la focalización de la hija, se describe a la casa como un archipiélago —lo cual expresa bastante bien no solo el carácter insular de la casa, sino de la relación entre madre e hija— lleno de detalles hediondos y abyectos como frascos de formol con ratones muertos, insectos repugnantes que atacan a la madre y a la hija y la cocina llena de cubiertos con grasa.

Todo es archipiélago. **Mi casa tiene frascos de formol con ratones. Mamá los recoge con una pala y los empuja con un cepillito de cerdas gruesas.** Ella misma los traslada y los introduce en el frasco, no sé de dónde sacó la prescripción para obtener el formol, pero los inyecta y **se maravilla al levantarse y notar que los órganos y vísceras se volvieron un cuerpo rígido.** Mirá, esta ratita bebé es más sólida que una piedra. ¿Qué pasaría si tomáramos unas cucharadas? Habría que probar inyectarnos formol en la carótida y sacarnos sangre por la yugular mientras estamos vivas, anestesiadas, ¿no? ¿Decís que podríamos elegir de qué forma quedar embalsamadas? Mamá no está en el toilette, no se peina la raya en la hamaca, no lee una revista de decoración rural en la cocina, no toma café descafeinado en el pasillo. **Cada agujero está cubierto de ramas retorcidas, tal vez sea eso.** Tengo poca edad y mamá me mira los dientes y me los cepilla hasta el rojo. Tengo más edad y mamá me construye una cabañita sin techo entre las serpientes. No llego a la silla y ya la descubro en cuatro patas. **Hay bichos en su habitación, aparecieron por estos días, bichos resistentes al calor. Nos pican la cara, las manos. No sabemos qué son,** así que compramos una cosa que crea una neblina venenosa. El vendedor me aconsejó que volteemos el colchón y saquemos toda la ropa del armario, cumpliré al pie de la letra ubicando sus frascos y remedios en fila.

Mientras hierva algo en la cacerola cerraré puertas y ventanas y lo echaré. [...] Enciendo la linterna, me cubro de repelente y salgo a buscarla. Después, comeremos liebre fría y se quedará estancada en el paladar. **Después, los cubiertos engrasados en el lavaplatos, y otra vez amanecer.** (Harwicz, 2016, pp. 29-30)

En otra parte de la novela, igualmente desde la focalización de la hija, se mencionan otros detalles inquietantes y abyectos de la casa:

ENTRO TEMBLANDO, a primera vista todo está en orden. Pero a medida que avanzo, los detalles. **El gas entreabierto, repasadores tirados por debajo de la puerta, las ventanas trabadas con cerrojo, la canilla del baño goteando. Un fino olorcillo puerco desde la heladera.** (Harwicz, 2016, p. 60)

Vemos pues, una casa hostil, abyecta y pesadillezca que estéticamente puede evocar a una casa abandonada o en ruinas o, a fin de cuentas, una casa gótica, una *haunted house* en el sentido estricto del término. Sin embargo, en este capítulo postulo que la casa funciona como un lugar de proyección de la dimensión anímica de los personajes del relato (la madre y la hija); además, como un espacio de tensión psicológica donde aumenta la crisis emocional, o se potencia; y, en donde se albergan la fatalidad de sus personajes (De Santiago, Flores & Evangelista, 2022, p. 636). En ese sentido, se produce una mimesis entre la casa y sus habitantes: a medida que se degrada el personaje, lo hace también la casa (González Pérez, 2016, p. 114). Es así que analizaremos a continuación, lo que ocurre emocional y anímicamente con la madre y la hija, en cada uno de los tres pasajes de la novela presentados líneas arriba.

En el primer pasaje, planteado desde la focalización de la hija —ocurre casi inmediatamente después de que la madre y la hija se emborracharan tomando whisky en la casa y la hija se fuera de allí, a encontrarse con el hombre que la tiene loca, para tener sexo con él; en el camino, se van mezclando en su cabeza pensamientos sexuales de deseo que involucran tanto al hombre como a su madre, se masturba. Todo el tiempo piensa en su madre, preocupada

por su estado y en cómo volver a casa: “Ya no encuentro cómo volver y mamá debe estar inconsciente pendiente abajo. Espero que sin los pies tallados” (Harwicz, 2016, p. 15). Luego de acostarse con el hombre, la hija vuelve a su casa, se reencuentra con su madre y, ambas con resaca, toman sopa en el jardín. Y luego comienza el pasaje citado líneas arriba, de este modo:

Qué dije. Quiero decir que reina un halo de muerte. Tampoco. Que la muerte está demasiado presente entre la boca de mamá y la mía y en el fondo del vidrio ahogado.

Y que las horas no remedian eso. Iniciar un nuevo día. (Harwicz, 2016, p. 16)

Inmediatamente después de eso, aparece la descripción hedionda de la casa (frigorífico con quesos agusanados y carne con vísceras que produce arcadas, trampas para animales y animales muertos, nidos de pájaros a los que hay que pulverizar con sus propias manos). Después de todo aquello, la hija toma la palabra: “Despertáte mamá antes de que se pase el día, no cabecees sobre la tijera. Se cortó las puntas y el flequillo como en cada embriaguez. Vamos a dar una vuelta por el camino embarrado” (Harwicz, 2016, p. 16). Vemos, entonces, cómo la relación ominosa entre la madre y la hija y, en realidad, lo más oscuro de su psique, se proyecta en el espacio de la casa, como una mimesis y un espejo en el que la degradación interior se refleja en el exterior. Es así que el hogar que comparten adquiere una atmósfera abyecta y sombría, lo cual Harwicz explora cada vez con más detalle en la narración.

En el segundo pasaje —también desde la focalización de la hija— aparecen frascos de formol con ratones dentro de la casa, de los que se puede apreciar sus “órganos y vísceras”, ramas retorcidas en los agujeros y bichos resistentes al calor que pican y atacan a la madre y a la hija. Esta parte del relato ocurre luego de que la hija se desesperara porque el hombre con el que se ha encaprichado no le responde las llamadas ni mensajes desde hace varios días. Después de divagar en esos pensamientos, le viene un flashback como “un aluvión”, el de su primera masturbación, a los 12 años, cuando descubre que su mamá la espiaba y luego la aplaude. La hija, aterrada, se cubre y sale corriendo. Luego, el relato continúa así: “Con el verano encima

abro un ojo en plena madrugada. Aquí y ahora una noche de sol infernal. La casa funciona como una pesadilla cálida” (Harwicz, 2016, p. 29). Entonces la hija se levanta y comienza recorrer la casa, buscando a mamá y va describiendo lo que ve: “sus sábanas de seda están misteriosamente frías, sus pelucas colgadas, sus tacos en orden, sus vestidos planchados” (Harwicz, 2016, p. 16). Luego se desespera: “No encuentro ninguna solución, solo ansias de carnicería” (Harwicz, 2016, p. 16). Inmediatamente después, comienza la descripción de la casa como un archipiélago y los frascos de formol con ratas. De hecho, durante el pasaje en mención, la mamá le sugiere a la hija tomar unas cucharadas de formol y “probar inyectarnos formol en la carótida y sacarnos sangre por la yugular mientras estamos vivas, anestesiadas” (Harwicz, 2016, p. 16). Luego, viene otro flashback a la infancia que comienza con el recuerdo de cada agujero de la casa, cubierto de ramas retorcidas; de s “no llego a la silla y ya la descubro en cuatro patas”. Seguido de aquello, la intrusión de los bichos dentro de la casa, que las atacan, les pican la cara, las manos y que ellas no saben qué son exactamente. Buscan la forma de exterminarlos. La cita culmina con una escena muy cotidiana: ellas almuerzan y luego se quedan los platos y cubiertos engrasados en el lavaplatos de la cocina.

Además de que la casa es mimesis del tormento que existe en las mentes de la madre y la hija , y de su estado anímico (bastante evidente la parte en que la madre le propone a la hija tomar a inyectarse formol, lo cual refleja no solo el carácter siniestro de la relación entre ambas, sino la perturbación de su psique), resulta revelador de qué manera en este pasaje analizado, la casa como espacio se vuelve un reflejo del tópico del cuerpo femenino en tanto espacio abyecto del deseo, miedo y la repulsión, que es un motivo central en las tensiones y torsiones de la relación entre la madre y la hija en la novela de Harwicz. En ese sentido, antes y durante el pasaje analizado, la hija tiene flashbacks hacia su infancia y adolescencia, en los que experimenta terror ante el deseo sexual de su madre hacia ella, así como el descubrimiento de su madre “en cuatro patas”, lo cual hace alusión a varios momentos de la novela en los que la

madre, desde que la hija es muy pequeña, tiene relaciones sexuales con diversos hombres dentro de la casa y la vista de su hija. Y entonces, junto a estas narraciones, aparecen los frascos de formol con ratas, los bichos al ataque, las ramas retorcidas y los cubiertos grasientos en el lavadero. Como si la casa hablara —antropomorfizada—, como si absorbiera el miedo, horror y la degradación en la mente de la madre y la hija y lo proyectara materialmente en un lugar tan desagradable como amenazante.

Luego, en el tercer pasaje —igualmente, desde la focalización de la hija— tiene lugar en un momento de quiebre en el relato. Cuando la hija, con sus casi treinta años, por primera vez en la vida se ha ido del hogar y del regazo de su madre, para buscar al hombre que desea y supuestamente vivir con él; sin embargo, el tipo le dice que eso no es posible y que no se pueden volver a ver más, ya que su esposa está por dar a luz al hijo que esperan. La hija entra en crisis, comienza a imaginar escenarios macabros en los que la criatura nace muerta o deformada o es aplastada por su propia madre después de nacer. Luego vuelve a su hogar, con culpa, preocupación y miedo por haber dejado sola a su madre, luego de una pelea feroz, temiendo lo peor:

Sigue teniendo aspecto de casa. Siguen habiendo ventanas y paredes y la chimenea. No veo flamas alcanzando los troncos más altos. No está el camión de los bomberos con la escalera desplegada sobre los aleros, ni se la llevan en camilla (Harwicz, 2016, p. 60).

Seguido de ello, la cita colocada líneas arriba:

ENTRO TEMBLANDO, a primera vista todo está en orden. Pero a medida que avanzo, los detalles. El gas entreabierto, repasadores tirados por debajo de la puerta, las ventanas trabadas con cerrojo, la canilla del baño goteando. Un fino olorcillo puerco desde la heladera. Ningún objeto de mamá. (Harwicz, 2016, p. 60)

Vemos a la hija, recorriendo la casa, con sumo terror de que su madre esté muerta, por su culpa, pavor de que se haya matado por no soportar la partida de su cría, por no soportar la separación

entre ambas: “Nadie en el comedor, nadie en el pasillo, nadie en su habitación, nadie en la mía, mi cama hecha, nadie en el sótano entre botellas abiertas, nadie en la terraza ni colgada en las vigas” (Harwicz, 2016, p. 60). Sin embargo, inmediatamente luego de ello, la hija dice: “Listo, soy huérfana, y me veo delante del nicho de mis progenitores, liberada, una guacha con poder, una hist rica felicidad” (Harwicz, 2016, p. 60). Advertimos en esta secuencia del relato, la culpa que siente la hija por dejar a su madre para hacer una vida aparte de ella y, finalmente, la imposibilidad emocional de separarse de ella debido a este apego enfermizo que mantienen, se refleja en estos aspectos desestabilizantes de la casa como el gas entreabierto, repasadores tirados por debajo de la puerta, las ventanas trabadas con cerrojo, la canilla del baño goteando y el olor hediondo desde la cocina. Pero, además, hay otro aspecto importante a mencionar, y es que cuando la hija se cree y visualiza rfa, se siente por fin “liberada” y con poder y una “hist rica felicidad”; aunque, finalmente, esto le cause más angustia y terror, tal como se aprecia en la narración: “Vivir sin ella. Pasar la velocidad superior del pánico. [...] Vivir sin ella los minutos previos a pegarme un tiro. Cómo será arrastrarse hasta la repisa de mármol. [...] Cómo será armar la muerte” (Harwicz, 2016, p. 61). Todo aquello, síntoma de la imposibilidad de desvinculamiento y separación que existe entre la madre y la hija; y más bien, un apego feroz, enfermizo y dañino. De hecho, esta parte del relato termina con la hija, a los pies de su madre, pidi ndole perdón: “Caigo a sus pies. Las patas de la bestia. Perdón mamá. Perdón por la traición. Sí fue eso mismo, dice, y muy grave. Ya sé. Perdón mamita. Mirádonos somos dos abejas detenidas como objetos” (Harwicz, 2016, p. 61). La “traición”, en la mente distorsionada, tanto de la madre como de la hija, es que la hija haya decidido salir de la casa familiar para vivir con alguien más. Que haya decidido, finalmente, vivir una vida propia y no bajo el regazo de su madre o a su sombra.

De otro lado, hay pasajes en el relato donde la casa funciona como escenario de las divagaciones mentales de la hija que, además, físicamente, también deambula por los pasillos

del hogar como un “espectro”, dado su estado anímico destrozado, buscando algo que no sabe qué es:

[...] **La casa está llena de ronquidos y solo somos dos. Soy un espectro, camino con la panza apretujada, con el demonio en la panza**, cae a mis pies, **me muevo entre habitaciones**. No hay nada, tampoco diría dolor, no es ni eso, son más bien azulejos fríos, si no sirve meter la cabeza en el tigre, para qué días. **Busco por la casa algo y no sé qué. Deambulo**, veo a mamá sin contornos lavarse, rayarse. Tarde para haber vivido, temprano para eliminarse. Me meto en su cama, no la despierto, me subo a ella y la abrazo, **estoy perdiendo consistencia** y sólo soy una especie de idea. Soy la idea de amor de un hombre que vive con otra, que ama a otra, a cientos de kilómetros. (Harwicz, 2016, pp. 19-20)

El pasaje anterior concentra un carácter *unheimlich*, más allá de lo abyecto, grotesco o repugnante que hemos analizado líneas arriba. Cuando se dice “la casa está llena de ronquidos y solo somos dos”, con esa ambigüedad en el lenguaje se abre la puerta o la posibilidad de que haya algo o alguien más allí; de este modo se da paso a lo siniestro. Sabemos que no estamos en el terreno de lo sobrenatural, sin embargo, pasajes como este resultan inquietantes si nos ponemos en el lugar y percepción de las propias protagonistas. Lo anterior se acentúa, pues Harwicz construye una atmósfera sombría, de extrañamiento, en la que la hija adquiere un halo fantasmagórico-espectral y deambula por la casa, “se mueve entre habitaciones” y “con el demonio en la panza”, en búsqueda de algo, como en las *haunted houses*. Sin embargo, toda esta puesta en escena de un espacio material ominoso, no es más que el reflejo del estado anímico y emocional de la hija, en las paredes y pasillos de su hogar, receptáculos de su desdicha. En el pasaje analizado, ella se lamenta porque el hombre que ella quiere ama a otra y está con otra; y todo eso la hace sentir como que está “perdiendo consistencia”, justamente como si su entidad corpórea estuviera mutando, de manera metafórica, hacia un ser fantasmal-

espectro; todo lo cual se espejea en el espacio material de la casa, que hace mimesis con la mente turbada de una de las protagonistas del relato: la hija. Finalmente, como siempre en esta historia, ella se refugia en su madre: se mete en su cama y la abraza. Lo cual implica, también, un refugio o amparo con la connotación espacial de madre-casa. Resulta, además sintomático —dado el carácter sexual-incestuoso de la novela— que este refugio que encuentra la hija sea, justamente, dentro de la cama de la madre y con un contacto físico entre ellas; lo cual podría dar pie a un momento de tensión sexual como el que han protagonizado en otros pasajes de la historia.

Este estado permanentemente perturbado de la hija en la adultez, que la lleva a mantener relaciones tormentosas y disfuncionales con hombres y, sobre todo, una relación enfermiza con su madre que las mantiene terroríficamente unidas, es la consecuencia del *ravage* o estrago materno que teoriza Lacan (1958), la huella maldita que ha dejado su madre en ella durante su crianza y de la que la hija no puede escapar. Tal como se ha planteado en el capítulo anterior, el estrago implica devastación, destrucción, ruina y daño. Se trata del huracán devastador que deja en el individuo el deseo de su madre durante su crianza —ante la ausencia o falta de intervención del padre— y que será determinante para el desarrollo definitivo de su personalidad; y que, además, en la relación madre-hija tiene una complejidad mayor debido al asunto de género (Zawady, 2016). En esta situación: “La figura materna —la madre nutricia— evita que la hija se independice de ella, quien desarrolla un deseo-de-la-madre como otro primordial” (Romano Hurtado, 2023, p. 136). Es revelador cómo este estrago materno en la psique de la hija se espejea y mimetiza con la casa en tanto espacio que, por todas sus características físicas y materiales que venimos analizando, posee un carácter de devastación: un lugar en ruinas, una casa dañada y alterada en el orden que debiera tener. Tal como hemos visto, es una casa estropeada, sucia, desordenada y llena de elementos perturbadores y amenazantes como insectos atacantes o cadáveres de animales; además de este carácter

sombrío que Harwicz construye a partir de las imágenes de la hija como un fantasma, recorriendo la casa, como si fuese una casa abandonada, motivo gótico de las *haunted houses*. Finalmente, una casa devastada como devastada está la mente y la personalidad de la hija, gracias a la crianza de su madre.

Pero incluso además del carácter espectral de la hija dentro de la casa, la madre y la abuela también adquieren un halo fantasmal que impregna los pasillos del hogar de una atmósfera inquietante:

[...] A la mañana desabrida marcada en el almanaque de la cocina con una cruz para sacarse al desconocido de adentro. A la noche en que tiraron los dados con la abuela y salió que mejor sería ser tres en la casa y evitar una muerte prematura y sospechosa y entonces brindaron afuera con vasitos de vodka y **después encendieron los cirios y anduvieron como sombras por la casa**. Al momento en que empezó a gotear de finito a grueso hasta que fue aguacero y **la abuela la acostó y salió el fantasma**. (Harwicz, 2016, p. 55)

Se lee cómo la madre y la abuela (mamá de la mamá),⁵³ en otro momento de la novela, deambulan por la casa —al igual que la hija— como sombras y, además, la abuela acuesta a la

⁵³ Cabe señalar que en cierta parte de la novela se introduce al personaje de la abuela, madre de la madre, quien permanece en la historia en una breve parte de la narración. Dentro de la obra, se sabe que vivió durante un tiempo en esa misma casa, junto a su hija y su nieta (de hecho, hasta que muere). En ese sentido, entre las tres mujeres también existe esa dinámica abyecta y ominosa; sin embargo, no llega a ser protagonista del relato, ya que aparece solo en algunos momentos del texto y no se llega a conocer a un mayor nivel de detalle la historia de ella como madre de su hija (y su hija con ella) y luego como abuela de su nieta. Las pocas veces que aparece lo hace desde la focalización de la hija (su nieta). Por ejemplo:

UNA DE LAS TRES SIEMPRE MIRA HACER A LA OTRA. La abuela a mamá con ese indigente del norte, mamá a mí con el morocho de anillo de plata, yo a las dos, por separado, cada una en un cuarto y la niña deambulando por la casa con la caja de cereales de chocolate. La niña tratando de alcanzar los cuchillos en puntas de pie. Después, se dan con el duchador, airean abriendo ventanas y cobertizos, tiran rápido la ropa interior en un balde. Y se huelen los dedos adentro de las uñas y me besan eufóricas con el pucho encendido. Y se cuentan de todo, en susurros los detalles escabrosos. Me gustaba entrar en sus piezas a inspeccionar, saltar en sus colchones movedizos, descubrir lo que olvidaban debajo de la cama. Camino por esta ciudad de juncos, de palmeras y raíces que cortan las calles y los patios. [...] La copa de la arboleda se mueve y es esa duna de caracolas marinas con una lona rasposa compartida

madre (su hija) y se dice que en ese momento sale “el fantasma”. Toda esta narración también abona a la construcción narrativa del espacio de la casa como un lugar sombrío, inquietante y de extrañamiento. Durante el relato, irrumpen también otras imágenes inquietantes del hogar. Por ejemplo: “Y mientras la habitación existe tiene la claridad de un hacha” (Harwicz, 2016, p. 18) o:

Y CRUZANDO EL PASILLO a mi cama tengo la visión de alguien en cuatro patas y mi cabeza acostada debajo de sus genitales dobles. Mi boca acuosa aspira ese aire mágico. Ese nido. Me desvisto, me acuesto, apago la luz, así o en cualquier otro orden. Algo se está quemando, mamá. (Harwicz, 2016, p. 21)

En ese sentido, la casa también se convierte en un espacio de herencia familiar-femenina-siniestra, habitada por la abuela, la madre y la nieta: tres generaciones de mujeres marcadas por la abyección y el daño. Aunque no sabemos mucho más sobre la abuela —ya que, como se ha mencionado, solo aparece en algunos fragmentos de la obra—, es posible llegar a la conclusión de que la madre repitió la conducta de su propia madre con ella, con su hija y así se perpetuó un círculo maldito de crianza y estrago materno que podríamos suponer continuaría, si la hija tuviera una hija. De este modo, Harwicz plantea una suerte de genealogía de mujeres dañadas y perturbadas, que se heredan el horror y lo reproducen; y, justamente, lo que posibilita esta repetición y reproducción de patrones del horror, es la propia casa.

Ocurre que, durante toda la obra, se nombra la casa como ese lugar inquietante que transitan o habitan permanentemente sus protagonistas: pasillos, habitaciones, cocina, jardín, etcétera. En este caso, desde la focalización de la hija como adulta, se nombra a la habitación como un espacio que tiene una claridad de hacha; es casi como la descripción de una pesadilla cálida que hace la hija en otro momento de la novela: un lugar que tiene una parte acogedora y

por la abuela, mami y la niña. Un trío de trastes colorados sobre las almejas. Tres espaldas rollizas con crema protectora. Tres vaginas arenosas al final del día. (Harwicz, 2016, p. 57)

otra siniestra y amenazante, espejo perfecto de la relación entre la madre y la hija. De otro lado, también desde la focalización de la hija cuando es una niña, se narra un momento en el que ella cruza el pasillo para ir a su cama y ve a alguien “a cuatro patas”, apaga la luz y le habla a su madre. La visión de un ser “a cuatro patas” en el pasillo de la casa, de hecho, es una imagen sumamente inquietante pues remite a algo o alguien de naturaleza no humana; pero que finalmente no se sabe qué es, ahí su carácter *unheimlich*. Algo que tiene un efecto directo como causante del miedo, sobre todo en una niña. Ahora, leyendo la novela en toda su dimensión, sabemos que esta descripción “a cuatro patas” tiene una connotación sexual, que se ha desplegado explícitamente en toda la narración. Por tanto, como en otros pasajes del libro, este ente “a cuatro patas”, podría ser la madre teniendo sexo, en determinada posición, con alguno de los hombres que llevaba a su casa; o, alguno de estos hombres. Lo cual, también es un elemento altamente desestabilizante y perturbador para la hija durante su niñez y adolescencia dentro de la historia.

Finalmente, en *La débil mental*, Harwicz construye al espacio del hogar que habitan la madre y la hija como un espacio devastado, abyecto y sombrío, en franca mimesis, espejo y proyección con la degradación y devastación que azota la psique de sus mentes y en la relación ominosa entre ambas. Asimismo, se convierte en un lugar de tensión psicológica que contribuye a perpetuar el horror que habita en sus mentes: donde aumenta la crisis emocional, o se potencia; y, en donde en sus paredes, pasillos y habitaciones, se alberga la fatalidad y desdicha de sus personajes. Así, la dimensión anímica de los personajes femeninos se proyecta fielmente en el hogar, esa cabaña sucia, desordenada, decadente, repugnante y amenazante que habitan la madre y su hija. Y desde el punto de vista de género, la casa también es ese lugar agobiante de encierro del que la madre y la hija no pueden escapar del todo. La madre, como araña tejedora, ha construido su nido abyecto en esa casa y la hija, ya de adulta, se da cuenta de que su madre araña es la única casa que la podrá acoger, su único destino y vínculo posible.

De otro lado, desde el punto de vista de la madre, Harwicz subvierte por completo el estereotipo y rol de la madre como ángel del hogar que cuida, arregla y limpia a la casa y a los suyos; y más bien presenta una madre errante que ha abandonado sin ningún reparo las labores que por mandato heteropatriarcal le tocaban; es una madre que acumula, guarda y atiborra la casa de objetos y suciedad. Una madre a la que no le interesa en lo más mínimo poner ningún orden ni limpieza a su hogar ni cuidar demasiado a su hija, a la que muchas veces ha dejado a su suerte, mientras ella se acostaba con algún hombre ya sea dentro de esa misma casa o en el bosque o en la carretera. Lo que vendría a ser una mujer o una madre monstruo. Pero también, propongo, una madre que, llevado al total extremo contrario, se ha revelado y ha dado la contra, ante todos los mandatos de maternidad, exigencias y expectativas que ha impuesto el patriarcado sistemáticamente sobre todas las mujeres y sobre todas las mujeres madres. Esa subversión, no solo se manifiesta en el comportamiento de la madre con su hija y en la crianza, sino que se materializa en el espacio del hogar, el cual, tal como he expuesto en este acápite, es un espacio sucio, desordenado y hediondo. Es, a fin de cuentas, una pesadilla cálida que acoge y a la vez asfixia a sus protagonistas.

2.2- La casa es una *Mandíbula*

En *Mandíbula*, tal como analizaré en el presente acápite de este trabajo, existen dos espacios donde se proyecta y perpetúa el horror que habita en la mente de las madres e hijas protagonistas: por un lado, la casa que compartieron la hija Clara López Valverde y su madre Elena Valverde; y, por otro, la cabaña a las afueras de la ciudad a la que la maestra-madre o *miss* Clara lleva a su alumna-hija Fernanda Montero y la secuestra durante varios días, para educarla. En esta parte de este trabajo, examinaremos de qué manera y bajo qué motivos Ojeda narra estos lugares del miedo, dentro de su novela y cómo estos se conectan y mimetizan con las mentes perturbadas de sus protagonistas.

En cuanto al primer espacio, la casa familiar, se trata de un lugar marcado por los temores enfermizos de la madre Elena, mismos que transmitió a su hija Clara, desde que era muy pequeña. Miedos que tenían que ver con que estaban en constante peligro y que todo el tiempo había que cerrar puertas y ventanas, ya que la casa no era segura, sino que podría entrar alguien (o algo) y les podría pasar cualquier cosa. Así, este espacio se convierte en la antítesis del hogar como un lugar seguro, que es lo que debiera ser; y más bien se erige como un espacio hermético e insular donde podría ocurrir una fatalidad en cualquier momento. De este modo, vemos el siguiente pasaje:

El insomnio -lo único que habría querido no heredar de su madre- la obligaba a asegurar la puerta de su cuarto y a ignorar las pisadas y las risas que escuchaba a pesar de que sabía que provenían de su cabeza. Clara le tenía pavor a las noches de la madre. **Cuando estaba viva, Elena Valverde caminaba por la casa en medio de la oscuridad asegurando puertas y ventanas para que nadie entrara.** Alguna vez Clara tuvo una amiga, pero su madre no le permitió nunca invitarla a una pijamada. **"A ti te parece que es seguro dejar que una extraña entre aquí y duerma con nosotras?"**, le preguntaba ofendida, y como Clara quería parecersele en todo comenzó a detestar la idea de recibir visitas en su casa. Cuando alguien tocaba el timbre, Elena siempre abría la puerta, pero nunca dejaba entrar a nadie. **"No me gusta que la gente vea mis cosas, Becerra". "Cuidado con meter a una de tus amigas, porque te revienta. En las noches de insomnio, su madre arrastraba los pies por las habitaciones y ella intentaba no quedarse dormida,** pero lo hacía, y era terrible porque los fines de semana se despertaba con su madre dormida recién, y a veces sonaba el timbre y no había nadie que abriera la puerta. (Ojeda, 2018, pp. 77-78)

Vemos, pues, de forma similar que, en *La débil mental*, en *Mandíbula* también aparece esta imagen de una de las mujeres protagonistas de la historia, en este caso, la madre,

deambulando por la casa en las noches, en la oscuridad, con ese mismo halo espectral. Esta escena dentro del espacio del hogar, lo vuelve inquietante y un espacio angustiante de mucha tensión psicológica. Sobre todo, si tomamos en cuenta que, según la narración omnisciente, esto ocurre cuando la hija es una niña y/o adolescente. A sus ojos, ver a su madre deambular en medio de la oscuridad, arrastrando los pies por toda su casa, cerrando puertas y ventanas, debe producirle angustia, temor y configurar, ante su percepción, a su hogar como un espacio de inseguridad y miedo en el que constantemente ella y su madre están peligro. Entendemos que estos rituales de la madre en medio de la noche y de la oscuridad “asegurando puertas y ventanas para que nadie entrara” y arrastrando los pies por las habitaciones, corresponden a un miedo enraizado en su psique a que algo malo va a suceder en cualquier momento o que ella y su hija pueden ser atacadas si es que no cierra su casa como un fortín; de hecho, tiene una obsesión enfermiza con que nadie entre a su hogar: ni las visitas ni las amiguitas de Clara cuando era niña. Irónicamente, todo el daño que las ataca no viene de afuera, de agentes externos, o personas extrañas (como Elena nombra), sino de adentro: de la propia casa mimetizada con la mente perturbada de ambas.

En efecto, la herencia del temor y preocupación excesiva ante sucesos que aún no han ocurrido que la madre Elena le transmite a su hija a través de su comportamiento enfermizo,⁵⁴ termina por enfermar a su hija Clara, quien desde adolescente es diagnosticada con Trastorno de ansiedad generalizada (TAG)^{55, 56} enfermedad que se va agravando conforme se hace mayor, a pesar de la medicación que recibe. Elena educa a Clara en el miedo; le enseña a su hija a tener

⁵⁴ También le hereda el insomnio, como se lee en el pasaje analizado, el cual en realidad es un síntoma común en el diagnóstico del TAG.

⁵⁵ El TAG se caracteriza por ansiedad y preocupación excesiva por problemas de la vida cotidiana, asociada a síntomas físicos de ansiedad. El TAG es de comienzo insidioso, de evolución crónica, recurrente y con sintomatología continua más que episódica. La característica principal es el humor preocupado persistente asociado a síntomas de tensión motora, hiperactividad vegetativa e hipervigilancia (Reyes-Ticas, 2001, p. 46).

⁵⁶ Lo cual la lleva, de adulta, no solo a repetir obsesivamente el comportamiento de su madre para asegurar la casa, sino a padecer de una serie de múltiples síntomas físicos con los que sufre todo el tiempo: taquicardias, sudoraciones, ataques de pánico, despersonalización, automutilaciones, temblores, etcétera.

miedo de todo —del mundo, de la calle, de afuera de la casa—; sin embargo, conforme se asienta el vínculo entre ellas, descubrirán que en realidad la mayor fuente de miedo de ambas viene de adentro de la propia casa, son ellas mismas: para la madre Elena es Clara y para la hija clara es Elena. Como un espejo maldito. Esta huella y daño de por vida, también es producto del estrago materno (*Estar dentro de la boca de un cocodrilo, eso es la madre*).⁵⁷ Recordemos que, al igual que en la novela de Harwicz, en *Mandíbula* tampoco hay mediación ni intervención del padre en la relación entre la madre y su hija, lo cual da pie a la existencia del estrago materno en esta relación filial. De hecho, al final de la narración, cuando Clara maestra-madre secuestra a Fernanda alumna-hija en esa cabaña, le dice: “la casa es como una mandíbula que se cierra y que protege, pero que podría morderte, podría comerte” (Ojeda, 2018, pp. 281-282). De este modo, Clara equipara a la casa con una madre —el rol de su madre Elena con ella y ahora el rol que tiene ella como maestra-madre de Fernanda— presentando a la casa como espacio *unheimlich* que es capaz de concentrar en sus paredes un carácter de protección, pero que en cualquier momento puede revelar su lado mortífero; todo ello también en claro diálogo con el significado del estrago materno, esa huella maldita que la madre impregna a su hija durante su crianza, ante la ausencia del padre.

En otro pasaje de la novela, la narración omnisciente relata: “A veces es mejor no saber, Becerra, le decía su madre cuando todavía vivía y se fingía ciega y paseaba por la casa y creía soñar en el futuro, es decir, su propia muerte” (Ojeda, 2018, p. 167). Nuevamente, se plantea la imagen de la madre espectral deambulando por la casa; en este caso, fingiéndose ciega, soñando con su propia muerte. En esta oportunidad, es una descripción bastante más ominosa ya que implica una mayor degradación mental de la madre y a la vez muestra su lado manipulador y violento hacia su hija. De este modo, la casa se va impregnando con esa degradación mental de ambas mujeres, para erigirse cada vez más como un espacio de

⁵⁷ Como se ha mencionado previamente, este es el primer epígrafe de la novela atribuido a Lacan.

extrañamiento, peligro y miedo; como un lugar *unheimlich* que produce un sentimiento de no sentirse en casa y retrata la forma en la que el mundo doméstico no coincide consigo mismo (Fisher, 2018, pp. 9-10). Es todo lo contrario a lo que debería ser la casa “the center of one’s existence and one’s security⁵⁸” (Mariconda, 2007, p. 268).

En cuanto al segundo espacio, la cabaña donde Clara secuestra a Fernanda, se narra como un lugar inhóspito “desconocido y arácnido” a las afueras de la ciudad,⁵⁹ en un “bosque elevado, suspendido en el cielo frente a un volcán dormido” (Ojeda, 2018, p. 8), similar al lugar de ubicación de la cabaña en *La débil mental*: un sitio alejado de la ciudad, de naturaleza agreste y amenazante. Un lugar que está también absorbido o tomado por la naturaleza, con una connotación salvaje-primaria; un espacio gótico, a fin de cuentas. Allí, la maestra-madre amarra de manos y pies a su alumna-hija adolescente y le dice que ahora sí la va a escuchar, que le va a enseñar lo que es el miedo, el horror, el terror, el pánico; y le cuenta la historia de ella y su madre; la historia de todas las madres y todas las hijas (la historia del miedo):

Mi madre no dejaba que nadie entrara en su mandíbula, solo yo entraba, su becerra de lodo. Y resbalé por su garganta. Y rasqué su estómago. Una hija nunca se da cuenta de que algún día le tocará ser la madre de la mandíbula. Pero tú eres como mi hija porque eres mi alumna. Me hago responsable de todo el daño que causas. (Ojeda, 2018, pp. 284-285)

Si bien este espacio no es un hogar permanente de crianza y formación como lo es la cabaña en la novela de Harwicz o la casa familiar en la que viven la madre Elena y su hija Clara, este lugar es fundamental en este análisis, pues es el sitio en el que Clara, la maestra-madre proyecta la perturbación de su psique y donde lleva a su alumna-hija Fernanda, para educarla. Para Clara, lo que la lleva a tomar finalmente esta decisión drástica de secuestrar a Fernanda es la confesión

⁵⁸ El centro de la propia existencia y de la propia seguridad (traducción propia al español de la mencionada cita).

⁵⁹ Nuevamente, la metáfora de maternidad siniestra, la araña madre protectora y asfixiante.

que le hace Anelisse de dos asuntos: primero, le cuenta que Fernanda la ha sometido sexualmente, obligándola a morderla y ser mordida y realizar juegos sexuales peligrosos; segundo, le confiesa que Fernanda es la que se ha estado metiendo a su casa a revolverle las cosas (y las cosas de su madre), para asustarla y volverla loca, haciéndole creer que su madre muerta Elena deambula por la casa. Ello es fundamental de entender pues significa que Fernanda altera la casa de Clara para invocar la presencia de la madre y Clara secuestra a Fernanda para volverse la madre monstruosa en este espacio del miedo que se está analizando, así se completa el círculo siniestro.

Sostengo que Clara, entonces, por un lado configura el espacio del miedo en una casa, que a su vez equipara con la figura de la madre —la casa se impregna del carácter anímico de la persona y sus deseos conscientes e inconscientes—: una casa, como una madre, es una mandíbula: es entonces un espacio-hogar *unheimlich* que, en cualquier momento (o siempre) puede devorarte; y, por otro, al final de la historia, invita a Fernanda a la destrucción total de ambas: la invita a entrar juntas, cerrar la puerta de la casa (o de la mandíbula), apagar las luces y que aparezca el Dios Blanco, es decir, el horror blanco, el miedo más allá del miedo, lo innombrable e incomprensible; es decir: la madre. La invita, finalmente, a que se destruyan mutuamente dentro de su mandíbula-casa. Así como ella se destruyó con su madre, en el hogar que compartió con ella durante 25 años, hasta la muerte de Elena.

La novela inicia con el momento en el que Fernanda despierta, atada de manos y pies, y se da cuenta de que está secuestrada en este espacio. Es importante señalar que la novela está dividida en XXXII partes, en las cuales las escenas del secuestro en la cabaña se van intercalando con los otros fragmentos de la historia. Sin embargo, el libro empieza y termina con el momento del secuestro. Es decir, la novela está encerrada (como en una mandíbula) o enmarcada por este espacio y este momento (cabaña/secuestro de Fernanda), en el principio y el fin. Entonces, al inicio de la historia, cuando Fernanda despierta: “Abrió los ojos y le entraron

todas las sombras del día que se quebrara” (Ojeda, 2018, p. 7). Se va incorporando y, según la narración omnisciente, va pensando:

En clases, la profesora de Inglés les hizo leer un poema igual de oscuro y confuso. Sin embargo, memorizó dos versos que, de pronto, en esa posible **cabaña o habitáculo de madera crujiente**, empezaron a tener sentido:

*There, the eyes are
sunlight on a broken column.*

Sus ojos tenían que ser eso ahora: luz de sol en una columna rota **-la columna rota era, por supuesto, el lugar de su secuestro; un espacio desconocido y arácnido que parecía el reverso de su casa-**. Había abierto los ojos por error, sin pensar en lo difícil que sería alumbrar aquel **rectángulo sombrío y a la secuestradora que lo limpiaba como una ama de casa cualquiera**. (Ojeda, 2018, p. 8)

En el pasaje anterior, notamos que Fernanda identifica y nombra a este espacio como un lugar desconocido, arácnido, de madera crujiente, sombrío y que parece “el reverso de su casa”. Esta última descripción es muy reveladora ya que se relaciona con lo que Rosa María Díez Cobo llama hogar invertido: un “espacio heterotópico, o contra-espacio” (Díez-Cobo, 2020, p. 139). De hecho, en este caso sería un contra-hogar, pero que la alumna-hija identifica y relaciona con el lado de atrás o el lado B de su propia casa (su reverso);⁶⁰ al mismo tiempo, identifica a su secuestradora, Clara, la maestra-madre, como la ama de casa de ese hogar (es decir, como un anti ángel del hogar), lo cual, a su vez, le otorga la función de madre,⁶¹ que,

⁶⁰ Con ello es posible inferir que Fernanda, la alumna-hija, en su mente y sus emociones, relaciona la cabaña de su secuestro con su propia casa, lo cual es muy importante para este análisis, pues con ello entendemos que le da el poder a ese lugar para funcionar como su propia casa con todo lo que ello implica, incluyendo la función de la ama de casa-madre a su maestra Clara. Por otro lado, en la mente de Clara, Fernanda es su hija a la que ha llevado hasta allí para educarla en el miedo, tal cual su madre hizo con ella. Entonces, podemos interpretar a la interacción y todo lo que ocurre entre ellas en esa cabaña, como una suerte de calco de lo que ocurre en una casa familiar entre una madre y una madre e hija.

⁶¹ En la mente perturbada de Clara, sus alumnas, sobre todo Fernanda y Annelisse, son sus hijas. En el mismo retorcido sentido que ella fue hija de su madre. Durante las interacciones y relación de Clara con sus alumnas

como hemos visto, tiene por mandato este rol dentro de la casa. De otro lado, Fernanda nombra a este espacio como una columna rota,⁶² en relación al poema *The hollow men* de T.S. Eliot, del cual se cita una parte. El fragmento completo es:

Eyes I dare not meet in dreams.

In death's dream kingdom, these do not appear.

There, the eyes are sunlight on a broken column.

There is a tree swinging, and voices are in the wind's singing,

more distant and more solemn than a fading star. (Eliot, 1926)

El poema versa, a grandes rasgos, desde una perspectiva onírica, espiritual y lúgubre, sobre el vacío del ser humano y la amenaza del reino de la muerte. El hecho de que Fernanda nombrara este espacio en alusión al mencionado poema tiene que ver con el temor y el terror que este espacio —y toda la situación de su secuestro— le produce; equiparado al miedo a la muerte. Fernanda, la alumna-hija, tiene miedo de morir en ese lugar a manos de Clara, su maestra-madre; y que nadie la encuentre nunca por la lejanía y el lugar agreste en el que se encuentra. En ese sentido, esta cabaña toma el carácter del reverso de su casa en tanto es el espacio de despliegue de una realidad anímica completamente distinta a la de su hogar: en su casa, Fernanda disfruta siendo la fuente de miedo de su madre biológica a quien atormenta constantemente; en cambio, en esta cabaña, ocurre una inversión del poder y es su maestra-madre se convierte en su mayor fuente de miedo. Además, Fernanda se había empeñado en asustar y ser la fuente de miedo de su maestra, al igual que lo hacía con su mamá biológica.⁶³

en el colegio, para ellas este lazo no es evidente. Hasta este momento, cuando Fernanda va entendiendo la dimensión de las cosas durante su secuestro.

⁶² Para Clara, esta mención tiene que ver también con la columna rota de su madre (padecía de escoliosis) y la acción que ella realiza de romperse sus propios huesos de la columna a propósito para ser igual a su madre.

⁶³ Esto lo hacía en el colegio, cada vez que podía; pero, sobre todo, cuando se le ocurre la idea de irrumpir de vez en cuando en la casa de su maestra Clara, mientras ella no está, para revolver sus cosas y cambiarlas de lugar, ensuciarlas. Todo ello con el propósito de perturbar emocionalmente a Clara, hasta la desesperación y la locura, haciéndole creer que es Elena la que ha realizado estas acciones.

En esta cabaña, entonces, los roles se han doblemente invertido, la casa se ha desviado.

Conforme avanza el relato, Fernanda va descubriendo, ante sus ojos, lo ominoso del lugar y las emociones y pensamientos que causa en ella:

Paseó los ojos por **el lugar que la encerraba y comprobó que la cabaña era pequeña y lóbrega; el hogar ideal para el gusano que ahora era, la guarida donde tendría que aprender a desvertebrarse para sobrevivir.** De repente, **el frío empezó a temblarle las manos y comprendió que estar fuera de Guayaquil era flotar dentro de un vacío suspendido** en el que no podía proyectarse. Ese vacío, además, se suspendía en la respiración de Miss Clara y carecía de futuro. (Ojeda, 2018, p. 12)

Y de pronto, Miss Clara, la maestra madre, aparece en el espacio como un ánima, oscura y tenebrosa:

En cambio, Miss Clara **atravesó la penumbra y salió por una puerta que, al abrirse, se tragó toda la luz de la tarde** e iluminó el interior de la cabaña. Fernanda escuchó agua salpicando contra alguna firmeza, **el ruido del viento despeinando los árboles y pasos que se agrandaban**, pero antes de que la luz volviera a desaparecer vio un revólver brillando como un cráneo en el centro de una mesa larga. (Ojeda, 2018, p. 13)

La cabaña entonces, se va presentando ante la mirada de Fernanda, como un lugar lóbrego, frío y que produce una sensación agobiante de encierro por sus dimensiones. Las características del espacio, al igual que la situación de secuestro en la que se encuentra, producen en Fernanda una sensación profunda de vacío que relaciona directamente con su secuestradora; comprende, además, que allí necesita “desvertebrarse” para sobrevivir; es decir, básicamente, destruirse; en una especie de ósmosis psíquica, tal como Clara hizo, cuando se rompió y desvió los huesos a propósito para ser igual a su madre, que padecía de escoliosis. En ese sentido, Clara y Fernanda también son como dobles. Y cuando ella aparece en escena, Clara, la maestra-madre, lo hace con este carácter espectral —similar al de la madre, la hija y abuela en *La débil mental*;

y a la propia Elena, la madre de Clara— y con el poder simbólico de tragarse la luz que viene del espacio exterior (de fuera de la casa). Desde la focalización de Fernanda, ella percibe la entrada de Clara asociada al ruido del viento y “pasos que se agrandan”, dentro de la cabaña. Además, como para añadirle aún más miedo y violencia a la situación, Clara revela que tiene un revólver. El relato sigue avanzando, y continúa la narración omnisciente desde la focalización de Fernanda:

La cabaña tenía que estar dentro de un bosque porque le era imposible escuchar el sonido de una carretera o de alguna otra cosa que no fueran **criaturas arrastrándose o revoloteando entre los árboles**. Aquel **silencio natural también era de color blanco y le ponía los pelos de punta**, sobre todo desde que ayer, tras gritar durante horas a la nada, pudo comprobar que la cabaña de su secuestro estaba lejos de cualquier poblado. (Ojeda, 2018, p. 15)

Vemos que Fernanda va dándose cuenta de lo alejado del lugar en el que se encuentra la cabaña de su secuestro y la naturaleza salvaje, ominosa y amenazante que la rodea: criaturas arrastrándose o revoloteando entre los árboles y un silencio natural que la perturba; en suma, es una atmósfera terrorífica e inquietante, la cual:

Es ingrediente fundamental para representar un específico estado de ánimo humano, en especial, el miedo a una fuerza incomprensible y extraña [...] En la novela, la atmósfera, además de ser determinante para todos los ejes de la historia, se consolida en la presencia de un lugar geográfico maldito, un espacio signado por la blancura, atravesado por el cúmulo de potencialidades y la exposición de los significados simbólicos de los temores primordiales. (López Larriaga, 2023, p. 102)

En ese sentido, Fernanda nombra a la sensación que le produce la atmósfera del espacio que describe como de “color blanco” y que, expresa, le pone *los pelos de punta*; se trata del “horror blanco” un concepto que se trabaja a lo largo de la novela como un miedo más allá del

miedo, es un horror innombrable que es blanco como la leche fresca de mamá:⁶⁴ “Blanco de la leche. Blanco de muerte. Cráneo nevado de Dios” (Ojeda, 2018, p. 285). Durante la novela de Ojeda, en un ensayo en el que debía comentar algunos cuentos de Edgar Allan Poe para el curso de Lengua y Literatura (impartido por Clara), Anelisse Van Isschot, la mejor amiga de Fernanda, en realidad escribe un ensayo sobre el miedo, allí, teoriza la propuesta del horror blanco en la novela de Ojeda:

Y aquí viene lo interesante, Miss Clara: el horror blanco se parece al horror cósmico en esa sensación mística. El blanco, como usted dijo en clases, representa la pureza y la luz, pero también la ausencia de color, la muerte y la indefinición. Representa lo que con solo mostrarse anticipa cosas terribles que no pueden ser conocidas. Es un color tan luminoso y tan limpio que pareciera estar a punto de enturbiarse, a punto de alcanzar su palidez perfecta. En otras palabras, el blanco es como el silencio en una película de terror: cuando aparece, sabes que algo horrible está próximo a suceder. Esto se debe a que se pervierte y contamina con facilidad. De hecho, uno de los aspectos que inquieta de la blancura es que es pura potencia y siempre está demasiado cerca de convertirse en cualquier otra cosa. ¿Lo ve? El contraste entre lo mejor y lo peor que el blanco trae a la imaginación es tan grande que me provoca escalofríos. Por eso la experiencia del horror blanco es la del deslumbramiento; no la del miedo que proviene de lo que se

⁶⁴ Ojeda, además, le da al horror blanco una identidad puramente femenina y monstruosa y materna; es una madre: “Dios Blanco, un homenaje al dios-madre-de-útero-deambulante, la verdadera madre y el origen de la leche” (Ojeda, 2018, p. 188). En otra parte del texto, se narra:

Su traje brilla en las madrugadas: sus uñas arrastran cadáveres de los insectos estrellados que sacó de mi cabeza. Si necesitan saberlo, lo conocí una noche sobre el escenario chico de mi habitación. Cruzó sus piernas y me lamió la axila con sus pestañas. Su vestido soltaba leche y diamantes negros mientras arañaba los insectos más profundos de mi cráneo. Me llamó "hija" y yo lo llamé "madre" por su sonrisa vaginal abierta de ojos. Me dijo: "Sólo las caderas anchas pueden parir las dimensiones del universo". Sus pestañas levantaron toda la tierra mojada de mi corazón. "Aprende", dijo. "El padre de la creación es una madre que usa una peluca y huele a Dior". (Ojeda, 2018, p. 15)

esconde dentro de la sombra, sino la de lo que se revela en la luz brillante y desaturada y nos deja sin palabras. (Ojeda, 2018, p. 206)

Tal como señala Elsa López acerca de la propuesta de horror blanco que hace Ojeda en *Mandíbula*, la cual:

Enmarca la contingencia de lo amenazante. *Mandíbula* sugiere la potencia de lo liminar, de una realidad imposible de conocer y comprender,⁶⁵ por lo tanto, a su estructura subyacen distintas manifestaciones del miedo, ya como una respuesta frente a lo desconocido, ya como efecto de una amenaza física. (López Arriaga, 2023, p. 91)

En la novela, Ojeda reactualiza y hace propio el concepto del horror cósmico de H.P. Lovecraft:

Si en el ideario de Lovecraft la marca del horror puede reconocerse en entidades o eventos ajenos al entendimiento o aceptación del ser humano, o bien, en la transgresión de aquello que desde la razón puede explicar lo establecido o normal, *Mandíbula* acusa la actualización de estos rasgos posicionando como agente central del horror un acontecimiento vital, natural y conocido para todo ser humano. Aun así, constituye una amenaza que se cierne sobre la existencia porque crea el resquicio hacia lo incomprensible y ajeno. (López Arriaga, 2023, p. 98)

En *Mandíbula*, este acontecimiento vital es ser una madre, ser una hija y habitar esos espacios del miedo. Entonces, el hecho de que Fernanda nombre el miedo que le produce estar en la cabaña, así como la situación de su secuestro, a merced de su maestra-madre como el horror de color blanco, expresa lo profundamente amenazada que se siente en ese lugar: ante su ser, su vida, su cuerpo, su existencia; y a su vez es un pánico que no se puede nombrar, que en su total dimensión es incomprensible. Esta sensación la va envolviendo conforme pasan las horas en ese espacio con poca luz que se va tornando nauseabundo; sin embargo, la

⁶⁵ Tanto *Mandíbula*, la novela, como la casa-espacio en la obra como una mandíbula.

materialización máxima de ese horror blanco ocurre cuando su maestra-madre aparece en escena como un espectro, una sombra ominosa con la mente y el cuerpo alterados:

Mientras la sensación de desamparo crecía, el tiempo se camuflaba en las paredes, en la ventana y en la nieve del volcán. Existir en ese tiempo invisible era complicado para Fernanda, como enroscarse alrededor de la poca luz que entraba o respirar las oleadas del olor nauseabundo que goteaba de su piel-de-pelaje. **Pero los momentos más duros, los que le crepitaban en la garganta, eran cuando su profesora descendía por la escalera de caracol con los pies rotos y se sentaba al otro extremo de la mesa. Entonces la luz que atravesaba los cristales le entenebrece la mitad del rostro y ella evitaba mirarla para no asustarse, pero siempre fracasaba.**

Nadie le había explicado que la luz también podía oscurecer la carne.

A veces, **sentada frente a ella, Miss Clara se quedaba quieta como un cadáver, sin mirarla, sin hablarle, con el pelo negro y grasoso pegándosele a los lados de la cara y la postura cambiada: el hombro derecho caído y la espalda inclinada hacia la izquierda, como si la hubiera dañado el frío de la montaña.**

[...] porque su respuesta se había convertido en una presencia borrosa, **una amenaza que percibía cada vez con mayor nitidez flotando desde el bosque hasta el interior de la cabaña; creciendo desde la locura de Miss Clara hasta su propia sien. Las palabras de su maestra podrían ser un precipicio donde caerse**, pero en toda película de horror los cambios significaban un nuevo peligro [...]. (Ojeda, 2018, pp. 155-156)

En todo el pasaje anterior es posible advertir que se va cumpliendo el objetivo de Clara, la maestra-madre, al secuestrar a Fernanda en esa cabaña ominosa, ya que se ha convertido en la mayor fuente de pavor de su alumna-hija, al punto que de esta teme hasta mirarla. Esta amenaza que percibe Fernanda “flota desde el bosque al interior de la cabaña”, pero “creciendo

desde la locura de Miss Clara”. Es decir, Fernanda se va haciendo consciente de que su miedo y amenaza principal no proviene de la cabaña, sino de la psique de su maestra-madre, Miss Clara —proyectada en el hogar-cabaña—, quien, además, adquiere corporal y estéticamente una apariencia tenebrosa dentro de la cabaña: la luz le entenebrece el rostro, parece un cadáver y tiene la postura cambiada. Al mismo tiempo que la desviación en el espacio, se produce una desviación en el cuerpo de Clara: “el hombro derecho caído y la espalda inclinada hacia la izquierda, como si la hubiera dañado el frío de la montaña” (Ojeda, 2018, pp. 155-156).

Pareciera que Clara tiene el control total de la situación y que es la victimaria empoderada que le enseñará a su alumna-hija lo que es realmente el miedo dentro de esa cabaña lóbrega; sin embargo, cuando la narración omnisciente se focaliza en el punto de vista de Clara ante toda esta situación del secuestro y convivencia de ambas en este espacio, entendemos que Clara también está aterrorizada y que en su psique, ella misma sigue siendo la víctima de su madre Elena, aunque esta, como sabemos, está muerta desde hace cinco años. En efecto, en los pasajes del secuestro desde la focalización de Clara, vemos que todo el tiempo está pensando en lo que le decía su madre y los reproches que le hacía, lo que le diría que haga en ese momento y lo que ella hubiera querido decirle y nunca le dijo: “El miedo —hubiera querido decirle a su madre— era telúrico: por eso, mientras el bosque se comía los primeros rayos de sol, el estremecimiento de Clara iba aumentando en intensidad como un terremoto de carne” (Ojeda, 2018, p. 99). Durante las horas del secuestro, Clara experimenta muchos de los síntomas de su trastorno de ansiedad y de pánico: temblores, sudoraciones, despersonalización, desesperación. Se esfuerza todo lo que puede por ser *valiente*, performa ese papel de madre araña monstruosa que tiene el control de todo, pero, en realidad, nunca tiene el control total de la situación, aunque se lo hace creer muy bien a su alumna-hija Fernanda. Finalmente, en la última parte o capítulo de la novela, sin titubear, Clara se arma de valor y toma la palabra en un largo monólogo, dirige directamente a Fernanda: “Eres solo una muchachita enferma. ¿

puedes saber?” (Ojeda, 2018, p. 280). La llama “muchachita enferma”,⁶⁶ tal cual le decía a ella su madre todo el tiempo, cuando estaba viva. También le dice: “Mi vocación es educarte. Soy tu madre porque soy tu maestra y estoy lista para darte una lección” (Ojeda, 2018, p.280). Y más adelante: “Se trata de entrar en el miedo. Apagar las luces. Anular a tu madre para existir por encima de ella. Amar su sacrificio. Cerrar las puertas de la casa” (Ojeda, 2018, p. 284). El monólogo termina con la mención al Dios Blanco y el color del miedo (el blanco) y la invitación terrorífica: “Bienvenida a la mandíbula volcánica de mi casa. Entremos” (Ojeda, 2018, p. 285).

En estas últimas palabras, vemos que la maestra-madre Clara alecciona a su alumna-hija Fernanda tal cual la experiencia que ella tuvo como hija con su madre; una experiencia, marcada y definida por el miedo —un miedo de ida y vuelta entre ellas mismas: Clara le teme a Elena y Elena le teme a Clara; espejo maldito— (“entrar en el miedo”, le dice a Fernanda). Sabemos que Clara fagocitó a su madre, se la tragó como cocodrilo y la anuló desde que Elena estaba viva, robándose su personalidad a través de esta imitación y calco enfermizo que terminó por enloquecer a su madre, hasta su muerte. Clara obliga a Fernanda a repetir entre ambas esa dinámica siniestra de madre e hija, la cual, finalmente, es lo que ha aprendido sobre ser una hija y ser una madre, a través de la crianza que le dio Elena (como sabemos, la educó en el miedo).⁶⁷ Es importante señalar que en este monólogo, Clara también le dice a Fernanda que hay que “cerrar las puertas de la casa” y que es “bienvenida a la mandíbula volcánica de su casa” —previamente le ha dicho: “la casa es como una mandíbula que se cierra y que protege, pero que podría morderte, podría comerte” (Ojeda, 2018, p. 282)—. Cabe notar que le dice “entremos” y también le expresa dentro de todo este monólogo “vamos juntas a apagar las luces para que aparezca el Dios Blanco” (Ojeda, 2018, p. 285). Clara, entonces obliga a Fernanda a

⁶⁶ También le dice que su cabeza es “un nido de cucarachas”, tal cual le decía su madre.

⁶⁷ En este punto es importante advertir que todo aquello también son las consecuencias que se ven en la adultez del estrago materno.

la destrucción total de ambas al entrar juntas a la mandíbula-casa-madre y diluirse en ese espacio —porque la identidad de Clara necesita de una otra para completar esa dupla tóxica madre-hija (primero fue Clara-Elena y ahora es Clara-Fernanda)—. Así como ella se destruyó con Elena, en su dinámica siniestra madre-hija, dentro de la casa que habitaron juntas por más de veinte años.

En *Mandíbula*, Ojeda construye dos espacios-nidos ominosos que habitan las hijas y madres protagonistas de la novela: la casa familiar de Clara-hija y Elena-madre y la cabaña en la que la maestra-madre Clara secuestra a su alumna-hija Fernanda. Ambos son la antítesis del hogar como un lugar seguro y más bien se erigen no solo como territorios de constante tensión psicológica, sino de amenaza y peligro, donde en cualquier momento puede ocurrir lo terrible o la fatalidad o lo innombrable (horror blanco); donde realmente las protagonistas perciben a su existencia e integridad (mente y cuerpo) en peligro; en el caso de la cabaña del secuestro, donde Clara se convierte en el espectro que alguna vez fue su madre Elena. Al mismo tiempo, estas casas son mandíbulas, en tanto, al igual que las madres protagonistas de la novela, en cualquier momento pueden cerrar sus fauces y triturar, marcar, dañar. Este daño, aunque ocurre dentro de la casa (la mandíbula), se origina en realidad en la psique perturbada de sus protagonistas que se espeja y mimetiza con los espacios ominosos que se narran; y estos a su vez, potencian el miedo y el pavor que ya tienen las madres a las hijas y las hijas a sus madres.

2.3- Conclusiones

Para concluir lo planteado en este capítulo en el que he analizado de qué manera Mónica Ojeda y Ariana Harwicz construyen y representan los espacios del hogar o familiares en *Mandíbula* y *La débil mental*, debo anotar que en ambas historias, los hilos del horror en el que están unidas y atrapadas las madres y las hijas, se materializa y proyecta en el espacio del hogar-nido que comparten; el mismo que se configura como un espacio amenazante, como el lugar del

miedo, el peligro y el reino de lo abyecto. En ese sentido, la casa se mimetiza con sus psiques perturbadas, con la dimensión anímica de ambas mujeres y el horror que las vincula. De ese modo, estos espacios se representan como lugares *unheimlich*, perfectos contenedores de las tramas *unheimlich* que componen ambas obras literarias. Lugares que, por sus características, atmósfera y estética, contribuyen a perpetuar y potenciar el horror de las mentes de las protagonistas.

En *La débil mental*, Harwicz construye al espacio del hogar que habitan la madre y la hija como una “pesadilla cálida”, un espacio devastado, abyecto y sombrío, en franca mimesis, espejo y proyección con la degradación y devastación que azota sus psiques y en la relación ominosa entre ambas marcada por el deseo/repulsión; esa devastación, a su vez, está en franco paralelismo con el concepto lacaniano del *ravage* o estrago materno en tanto huella de la destrucción, ruina y daño que dejó la madre en su hija en su crianza, ante la ausencia del padre; como ya se ha mencionado, ante la ausencia de la ley del padre (Lacan, 1958) o de un imperativo simbólico que dicte e impongan el comportamiento y los roles familiares; todo lo cual hace posible lo imposible: el más grande tabú y prohibición de la ley paterna; es decir, el incesto entre la madre y la hija que ocurre justamente en ese espacio-casa, que se posiciona al margen total de toda norma y de *la ley*. Finalmente, en la novela de Harwicz la dimensión anímica de los personajes femeninos se proyecta fielmente en el hogar, esa cabaña sucia, desordenada, decadente, repugnante y amenazante que habitan ambas mujeres.

Por su parte, en *Mandíbula*, Ojeda construye dos espacios familiares habitados por las madres e hijas del relato (Clara y Elena / Clara y Fernanda), ambos, como se ha expuesto, son lugares desviados y perturbados, son la antítesis del hogar como un lugar seguro y más bien se erigen no solo como territorios de constante tensión psicológica, sino de amenaza y peligro, donde en cualquier momento puede ocurrir lo terrible; donde las protagonistas perciben a su existencia e integridad en peligro; esta transferencia de espacios posibilita que se replique el

círculo vicioso de herencia siniestra madre/hija. Al mismo tiempo, estas casas son mandíbulas, en tanto, al igual que las madres protagonistas de la novela, en cualquier momento pueden cerrar sus fauces y triturar, marcar, dañar. Este daño, aunque ocurre dentro de la casa (la mandíbula), se origina en realidad en la psique perturbada de sus protagonistas que se espejea con los espacios ominosos que se representan.

Además, es preciso añadir que, desde el punto de vista de género, la casa también es ese lugar agobiante de encierro que ha orillado a muchas mujeres a percibir y vivir su maternidad como algo terrorífico. En ese sentido, un lugar del que la madre no puede escapar como mujer, pero tampoco lo puede hacer la hija, condenada a repetirse en su madre. Finalmente, en ambas novelas, entonces, los espacios familiares se representan como lugares de tensión psicológica que contribuyen a perpetuar el horror que habita en las mentes de las madres y las hijas: donde aumenta la crisis emocional, o se potencia; y, en donde en sus paredes, pasillos y habitaciones, se alberga la fatalidad y desdicha de sus personajes. Es así que ambas novelas, a su vez, se resignifica el horror simbólico de la casa desde el punto de vista de género y se materializa en su exagerado y repulsivo horror.

En ambas novelas no hay *haunted houses* en el sentido estricto y sobrenatural del término, pero sí hay casas-hogares / espacios-cabañas, perturbados y transgredidos por las madres protagonistas de las obras (la madre en la novela de Harwicz y por Clara en su papel de maestra-madre con Fernanda en *Mandíbula*), donde el orden simbólico de las cosas no es como debiera ser; y que, finalmente, de forma similar que una casa encantada o embrujada, producen efectos determinantes en las emociones de sus personajes y sus acciones. De este modo, Ojeda y Harwicz innovan desde su escritura y propuesta literaria, el antiguo tropo gótico de la *haunted house* a través de la creación de nuevos espacios del miedo en los que no es lo sobrenatural lo que aterriza, sino la psique de las madres y las hijas protagonistas de *Mandíbula* y *La débil mental*, que se materializa y proyecta con las casas-espacios que habitan.

Es importante recalcar también, lo trágico de los finales de ambas novelas, aunque no del todo resolutivos. En la novela de Harwicz, la madre y la hija se ven obligadas a abandonar su casa-nido luego del asesinato que cometieron dentro de su hogar; las atrapa la policía (por primera vez aparece la ley del padre) y de alguna manera se “restaura” un orden, aunque es posible inferir que ambas, aunque ahora intervenidas por primera vez por la ley del padre (Lacan), podrán tejer nuevamente su telaraña del horror en otro lugar al que vayan, pues para ambas es imposible escapar de ese vínculo siniestro. Por su parte, en la novela de Ojeda, el final se sitúa en este nuevo nido-cabaña en el que Clara (maestra/madre) secuestra a Fernanda (alumna/hija) para castigarla y educarla y para replicar las dinámicas siniestras que tuvo con su madre Elena. La obra termina cuando Clara obliga a Fernanda a que ambas se destruyan mutuamente en esa casa-cabaña-mandíbula que es el horror blanco en su máxima expresión; el mismo que la propia Clara nombra y enseña a Fernanda. La novela termina con la voz de Clara en ese extenso monólogo previamente mencionado; pero no llegamos a saber la respuesta de Fernanda ni acceder a su subjetividad en este momento del relato, pues ella solo está sometida sin posibilidad de acción ni voz en este momento culminante de la historia.

Conclusiones

En esta tesis he analizado, descrito y explicado de qué manera las escritoras latinoamericanas contemporáneas Mónica Ojeda y Ariana Harwicz representan y construyen las relaciones materno-filiales entre madres e hijas en sus novelas *Mandibula* (2018) y *La débil mental* (2014), respectivamente; y he explicado de qué manera y bajo qué motivos ambas autoras construyen los espacios del hogar o familiares en las dos obras literarias elegidas. Luego del estudio realizado, he demostrado que el vínculo entre ambas mujeres es siniestro y abyecto y está gestado a partir de dos grandes hilos del horror o telarañas tejidas por ellas mismas que las atrapan terroríficamente y sin posibilidad de escapatoria: el primero es la relación especular o de espejo(s) en el que ambas se reflejan y proyectan de una manera angustiante y sobrecogedora; y el segundo son las constantes torsiones entre el deseo y su otra cara, la repulsión (abyección), en el que ambas están envueltas, involucrando sus cuerpos y sexualidad femenina, en un vaivén constante de confusión, pasión, violencia y miedo. En esas dinámicas que las absorben, ambas se defamiliarizan constantemente la una ante la otra, abriendo la puerta para lo *unheimlich*.

El valor del estudio de estas obras también recae en que ambas es posible acceder al punto de vista y subjetividad tanto de las madres como de sus hijas, lo cual ofrece un panorama mayor y más completo y complejo acerca de su vínculo y las dinámicas siniestras que las envuelven, puesto que en estas historias no es solo la madre la figura de araña siniestra (*Maman*): tan protectora como temible y asfixiante; sino que la hija también es una araña siniestra (a imagen y semejanza de su madre). En ese sentido, en las dos novelas en cuestión, en mayor o menor medida y desde diferentes perspectivas, las hijas son la fuente de miedo de sus madres y las madres lo son de sus hijas; en un vaivén o *loop* infinito de ida y vuelta —tela de araña tejida sobre tela de araña— en el que tiene el poder de facto quien causa el miedo,

quien teje el hilo del horror y lo vuelve a tejer una y otra vez hasta el límite del horror blanco. El horror, entonces, viene de ambos lados: araña madre y araña hija. Es así que en estas obras se construye y representa la existencia de una *motherhood and daughterhood* (Hirsh) que es esencialmente siniestra y abyecta y sin posibilidad alguna de escapatoria.

Además, en este trabajo he demostrado que ese vínculo ominoso entre ambas mujeres, así como sus dinámicas abyectas, se proyecta y materializa en el espacio de la casa-nido o el hogar que ambas construyen y habitan. Un espacio en el que, tal como he demostrado, toda la dimensión anímica y la psique perturbada de las madres y las hijas se refleja en la casa, que absorbe en sus paredes todo el horror que habita en sus mentes, así como contribuye, gracias a su atmósfera y características físicas y estéticas, a que ese horror y abyección se perpetue entre ambas. De ese modo, además, la casa, desde el punto de vista de los roles de género y figura de la madre como *ángel del hogar*, es un espacio de agobio en el que las madres e hijas están atrapadas en tanto su condición de mujeres. Todo ello me ha permitido demostrar que las autoras Ojeda y Harwicz renuevan el conocido tópico gótico de las *haunted houses* a través de la creación de nuevos espacios del miedo en los que no es lo sobrenatural lo que aterra, sino un horror realista que proviene únicamente de la psique femenina de las madres y sus hijas.

Lo anterior ha sido posible de explicar y entender en toda su complejidad gracias a un paraguas teórico proveniente de la teoría literaria; pero, sobre todo, tanto del psicoanálisis, como de los estudios de género, lo cual me ha permitido desentrañar estas telarañas o hilos del horror que atrapan a las madres e hijas desde su total complejidad, adentrándome en la psique femenina de ambas protagonistas del relato, en tanto también, mujeres, nacidas y criadas en una sociedad patriarcal, aunque ellas se hayan colocado al margen de esos imperativos. Aquello ha sido fundamental para entender y reflexionar sobre por qué la maternidad puede ser la más pura expresión del horror para muchas mujeres. En ese sentido, mi trabajo ha permitido analizar y reflexionar acerca de cómo y por qué en ambas novelas se representa la dimensión compleja

y terrorífica de la maternidad expresada en la pesadumbre y malestar de las madres protagonistas ante la circunstancia de su maternidad en una sociedad patriarcal que no solo ha aplastado a las mujeres con los mandatos de ser madre, sino que ha hecho de la maternidad una institución que amenaza y afecta la identidad de las mujeres: tanto de las madres como de sus hijas en tanto herederas natas de todos esos mandatos socioculturales.

Esta visión ha sido crucial en este estudio pues, como ha señalado la crítica feminista “la maternidad ha sido utilizada por el patriarcado y el capitalismo como un instrumento de supeditación y control de las mujeres relegándonos al ámbito do privado e invisible” (Vivas, 2019, p.109). En el caso de las dos novelas estudiadas, tal como se ha expuesto y analizado, ambas madres ejercen solas la crianza de sus hijas, ante la ausencia total de los padres; lo cual, es una consecuencia de la violencia patriarcal hacia las mujeres: en una primera instancia al adjudicarle por defecto el mayor peso de la crianza de las hijas e hijos y el hogar; y, en un nivel más drástico, con el abandono total del hogar y las responsabilidades paternas. Todo lo cual ha tenido consecuencias determinantes en la crianza de las hijas.

Finalmente, es posible concluir que, todo aquello es también la manifestación escritural y creativa de dos jóvenes escritoras latinoamericanas que se valen del horror realista y el gótico para expresar, a través de sus obras, nuevos motivos y escenarios del horror contemporáneo para las mujeres; en este caso, uno que se basa en el agobio y malestar de muchas mujeres hacia la circunstancia de la maternidad ante lo que dicta la norma patriarcal —desde el tejido social, cultural e incluso la religión— y los mandatos exigencias y expectativas de buenas madres y buenas hijas: buenas mujeres. Ese patriarcado implacable lo que ha producido son mujeres (madres e hijas) monstruosas. Mandatos que han sido impuestos a las mujeres hasta la actualidad, a pesar de todos los avances, conquistas y luchas feministas —sobre todo— a lo largo de los dos últimos siglos. Entonces, es esa violencia patriarcal sistemática contra las mujeres la que ha devenido en maternidades siniestras y en madres e hijas siniestras. Madres

que, aun sin quererlo, consciente e inconscientemente, heredan todo aquello a sus hijas, tal como también sus madres hicieron con ellas.

A manera de reflexión final, todo aquello resulta espeluznante porque nos devela la mecánica de reproducción perpetua y sin escapatoria del mandato y presión patriarcal del que las madres han sido víctimas y ahora se vuelven victimarias, con el único poder que tienen, que es sobre los hijos; en este caso, las hijas, que no son otra cosa que otras mujeres sobre las que recaerá toda la maquinaria de la institución patriarcal de la maternidad que ha asfixiado a sus madres. Ahora sus madres las asfixiarán y violentarán del mismo modo en que fueron asfixiadas y violentadas hasta caer en la desesperación. Y entonces las hijas, querrán en un primer momento separarse, diferenciarse de sus madres, pero ¿cómo? Ahí está el horror: el horror de ser mujer: tanto como mujer/madre como mujer/hija; todas envueltas en un destino trágico. El cual se ve reflejado en los finales de ambas obras literarias que culminan, finalmente, en el horror blanco. Nos dejan estremecidas y estremecidos ante una incertidumbre insondable y fundamental que nos revela lo interminable e imposible que es desatar las telarañas de las madres e hijas arañas, esos hilos del horror que las unen, atan, atrapan y asfixian para siempre.

Referencias bibliográficas

- Arias Doblás, R. (2020). *Madres e hijas en la narrativa de Lessing, Atwood y Mantel* [Tesis doctoral]. Universidad de Málaga.
- Alcalá García, I (2015). *Feminismos y maternidades en el siglo XXI*. Dilemata. Año 7, número 18, pp. 63-81)
- Bachelard, G. (2002). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires.
- Beuchot, M. (2007). *Hermenéutica analógica, símbolo, mito y filosofía*. Ciudad de México: UNAM.
- Carretero Sanguino, A. (2020) *Los lazos de la violencia: lirismo y horror en la narrativa de Mónica Ojeda*. Revista Úrsula, número 4, pp.14-31.
- Carretero Sanguino, A. (2018). *Abyecto y atrofobia en la literatura ecuatoriana actual: notas sobre Mónica Ojeda (2018) de Mónica Ojeda*. Jornadas de estudios sobre infancia y maldad en la literatura hispánica contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.
- Cavarero, A. (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Anthropos Editorial: Barcelona.
- Costantino, M. N. & Amiconi, A. M. (2015). *Feminismo psicoanalítico norteamericano: apuntes sobre Nancy Chodorow y Jessica Benjamin*. VII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXII Jornadas de Investigación XI Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR, Universidad de Buenos Aires.
- Chodorow, N. J. (1989). *Feminism and Psychoanalytic Theory*. Cambridge.
- Chodorow, N. (1978). *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Los Angeles: University of California Press.
- Corroto, P. *El País*. (2017, agosto 14). El otro “boom” latinoamericano es femenino. *El País*.

https://elpais.com/cultura/2017/08/13/actualidad/1502641791_807871.html

Cortázar, J. (1975). *Notas sobre lo gótico en Río de la Plata*. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, n°25. pp. 145-151.

Creed, B. (2016). *Terror y el monstruo femenino. Una abyección imaginaria*. laFuga (18)

Cruz Sotomayor, P. (2021, agosto 16). Gótico latinoamericano. *La Vanguardia*.

<https://www.lavanguardia.com/cultura/20211016/7789624/goticolatinoamericano.htm>

[l?fbclid=IwAR06tLRi5Ripy0j0i4tGpH6AfqWieIh91k8BIY9RNqtWhigumEFHRTM](https://www.facebook.com/elpais)

UZVY

De Beauvoir, S. (1949). *El segundo sexo*. Epublibre.

De Santiago, L., Flores, P., & Evangelista, I. (2022) “El pabellón del descanso” de Amparo Dávila, la casa como enemigo íntimo. *Sincronía, revista de Filosofía, Letras y Humanidades*, Año XXVI, número 82, pp.632-654.

Diamantino, J. F. (2022). Representaciones de lo monstruoso y el horror fantástico en la narrativa chilena. *América sin Nombre*, 26, 15-31.

<https://doi.org/10.14198/AMESN.2022.26.01>

Díaz de Quijano, F. (2016, noviembre 24). Ariana Harwicz: "No hay vínculo más siniestro ni más hermoso que la maternidad". *Suplemento El Cultural. El español*.

https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20161124/ariana-harwicz-no-vinculo-siniestro-hermoso-maternidad/173233639_0.html

Díez Cobo, R (2020). *Arquitecturas del hogar invertido: reescribiendo la casa encantada*. Revista Brumal. Vol. VIII, n. ° 1, pp. 135-156.

Fisher, M. (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Alpha Decay.

Freud, S. (1919). *Lo siniestro*. Librodot.

González Dinamarca, R. (2018). El monstruoso femenino y la abyección del cuerpo materno

en dos filmes de terror actuales: *The Babadook* de Jennifer Kent e *Ich Seh, Ich Seh* de Severin Fiala y Veronika Franz. *Revista Brumal*.

González, A. C. (2013). *Usos y estatutos del cuerpo: Lacan y el pensamiento contemporáneo* [Tesis doctoral]. Universidad autónoma de Barcelona.

González Pérez, V. (2016) *El silencio destrozado y transgresión de la realidad. Aproximaciones a la narrativa de Amparo Dávila*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Harwicz, A. (2016). *La débil mental*. Estación la cultura: Lima.

Hirsch, M. (1989). *The mother/daughter plot. Narrative, psychoanalysis, feminism*. Indiana University Press.

Hock Soon, A. (2015). *Women and Domestic Space in Contemporary Gothic Narratives The House as Subject*. Palgrave Macmillan: New York.

Kristeva, J. (1989). *Poderes de la perversión*. Siglo veintiuno editores: Buenos Aires.

Klein, M. (2009). *Envidia y gratitud*. Paidós.

Lacan J. (1958). *Seminario 6. El deseo y su interpretación*. In *id.*

Letras Libres. (2021, enero 10). Mónica Ojeda: “Estoy haciendo un abordaje del horror familiar”. *Ramona Cultural*. <https://www.ramonacultural.com/contenido-r/monica-ojeda-estoy-haciendo-un-abordaje-del-horror-familiar/>

López Arriaga, E. (2023). *Un “silencio perfecto”: el horror blanco en Mónica Ojeda*. *Revista América Sin Nombre*. Núm 29, pp.89-105.

López Santos, M. (2008). Teoría de la novela gótica. *Estudios Humanísticos. Filología*, (30), 187–210. <https://doi.org/10.18002/ehf.v0i30.2840>

Lora De Gautier De Saint-Paulet, C. (2007). *Identidad de rol genérico en tres poetas peruanas*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Lovecraft, H.P. (2017). *El terror en la literatura*. Editorial Planeta: Barcelona.

- Nallim, A. (2020). Maternidades siniestras. Parteras del horror en la narrativa argentina: Mariana Enríquez, Samanta Schweblin e Ildiko Nassr. *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina Año 2*, enero-junio.
- Mannarelli, M. (2018). *La domesticación de las mujeres. Patriarcado y género en la historia peruana*. La siniestra ensayos: Lima.
- Mariconda, Steven J. (2007): The Haunted House. En S. T. Joshi (Ed.), *Icons of Horror and the Supernatural: An Encyclopedia of Our Worst Nightmares* (pp. 267-306). Greenwood Press: Londres.
- Meruane, L. (2018). *Contra los hijos*. Literatura Random House: Barcelona.
- Ojeda, M. (2018). *Mandíbula*. Editorial Candaya: Barcelona.
- Ojendi, A. (2021, abril 9). El horror y el miedo verdaderos tienen que con la crueldad y la violencia: Mónica Ojeda. *El Financiero*.
<https://www.elfinanciero.com.mx/culturas/2021/04/29/el-horror-y-el-miedo-verdaderos-tienen-que-ver-con-la-crueldad-y-la-violencia-monica-ojeda/#:~:text=El%20horror%20y%20el%20miedo,violencia%3A%20M%C3%B3nica%20Ojeda%20%E2%80%93%20El%20Financiero>
- Pavón, H. (2021, julio 30). Ariana Harwicz: racismo, pedofilia y la maternidad como un estado salvaje. Revista Ñ. El Clarín. https://www.clarin.com/revista-n/literatura/ariana-harwicz-racismo-pedofilia-maternidad-salvaje_0_ia38yAu4y.html
- Ponce Padilla, G. (2018). Matate, Débil, Precoz: derivas del lenguaje en la trilogía de Ariana Harwicz. *Kipus. Revista andina de letras y estudios culturales*. Número 44, pp. 49-64.
- Reyes-Ticas, J. A (2001). *Trastornos de ansiedad. Guía práctica para el diagnóstico y tratamiento*.
- Rich, A. (2019). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Traficantes de sueños: Madrid.

- Roas, D. (2018). *El horror de lo imposible*. Revista Brumal. Vol. VI, n. ° 2 , pp. 9-13.
- Romano Hurtado, B. (2023). *Hijas abyectas de una madre-falta: Mandíbula de Mónica Ojeda*. *Devenires*, Año XXIV, Núm. 47, 131-165.
- Sánchez Villareal, F. (2021, abril 23). “Nos contamos historias para protegernos”: Mónica Ojeda. *Trece*. <https://canaltrece.com.co/noticias/nos-contamos-historias-para-protegernos-monica-ojeda-sobre-las-voladoras/>
- Santamaria Blasco, L. (2020). Intertextualidades siniestras entre la literatura y el cine: científicos locos, femmes fatales, doppelgängers y mutilaciones corporales. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 34.
- Santamaria Blasco, L. (2012). *¿Qué me pasa doctor Freud? Una aproximación a lo siniestro en el arte y la cibercultura, y un epílogo gótico contemporáneo*. I Congreso sobre arte, literatura y cultura gótica urbana, Universidad Autónoma de Madrid.
- Scherer, F. (2021, junio 12). El nuevo boom latinoamericano: las escritoras marcan el rumbo. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/el-nuevo-boom-latinoamericano-las-escritoras-marcen-el-rumbo-nid12062021/>
- Trías, E. (2006). *Lo Bello y lo Siniestro*. De Bolsillo: Barcelona.
- Zawady, M. D. (2016). *El estrago materno y la inexistencia de la mujer*. Universidad Nacional de San Martín.
- Zawady, M. D. (2012). La clínica del estrago en la relación madre-hija y la forclusión de lo femenino en la estructura. *Desde e e Freud*, 169-189.
- Vidler, A. (1992). *The Architectural Uncanny*. The MIT Press: Cambridge.
- Vivas, E. (2019). *Mamá desobediente. Una mirada feminista a la maternidad*. Editorial Gafas Moradas: Lima.