

El conflicto de las relaciones madre-hija en *Mandíbula* de Mónica Ojeda: Una lectura desde el psicoanálisis y el neogótico latinoamericano

Natali González Fernández

La literatura neogótica latinoamericana ha tenido un gran auge a finales del siglo XX e inicios del XXI. Si bien es reciente dicha designación, se pueden establecer algunas características específicas; de acuerdo con Guerra Chío (2020), en este género se constituye una reinención del gótico, en la cual se retoman elementos propios de este como el terror, la perturbación, lo siniestro, el monstruo, la violencia en las relaciones sociales, entre otros aspectos, pero ligados a las problemáticas actuales del nuevo espacio geográfico en el que se desarrollan los escritos.

En este sentido, como hace notar Carretero Sanguino (2020: 4), “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”. El horror, lo terrible, la perversión, lo monstruoso, se ubican en la cotidianeidad de Latinoamérica, en las relaciones familiares, en acciones donde personas comunes pueden ser partícipes, lo cual se evidencia en los relatos neogóticos.

Dentro de los diversos autores que han inscrito sus narraciones en este género, surge Mónica Ojeda (1988), una prolífica autora originaria de Guayaquil, Ecuador. Ha escrito cuentos, novelas, poemas y ensayos, entre los cuales se encuentran *La desfiguración Silva* (ganadora del

Premio ALBA Narrativa en 2014, y publicada en 2015); *El ciclo de las piedras* (2015, Premio Nacional de Poesía Desembarco); *Nefando* (mención de honor en 2015 del Premio de Novela Corta Miguel Donoso Pareja; se publicó en 2016); *Caninos* (2017); *Mandíbula* (2018, la cual *El País* ubicó en el puesto 12 de su lista “Los 50 mejores libros del año”); *Historia de la leche* (2019); y *Las voladoras* (2020, seleccionada como una de los cinco finalistas de la sexta edición del Premio de Narrativa Breve Ribera del Duero).

Aunado a lo anterior, la escritora fue considerada en la lista de *Bogotá 39-2017*, la cual compiló a los mejores 39 escritores latinoamericanos de ficción menores de 40 años. En septiembre de 2019, se hizo acreedora al premio *Next Generation* de la fundación Príncipe Claus. En suma, Mónica Ojeda es una de las autoras más importantes de la literatura latinoamericana contemporánea. Sus obras abordan diversos tópicos como el terror, el miedo, el dolor, la perversidad, el tabú, las relaciones familiares en conflicto, el dominio, el incesto, la sexualidad adolescente, lo femenino, lo monstruoso, la violencia, por mencionar algunos. Su novela *Mandíbula* (2018) es el texto objeto de estudio del presente análisis; de este se destacarán algunos elementos neogóticos, sumados a la caracterización del conflicto de las relaciones madre-hija en el relato.

La novela se focaliza principalmente en la vida de Fernanda; en el apartado inicial se cuenta que esta se encuentra secuestrada en una cabaña por su profesora, miss Clara. En los siguientes 32 capítulos se dan a conocer las causas que llevaron al rapto, aunadas a diversos problemas: las enseñanzas para Fer y su grupo de amigas (Annelise –o Anne–, Fiorella, Natalia, Analía, Ximena) por parte del colegio de élite del Opus Dei al cual asisten; las dificultades familiares, sobre todo en los casos de Fernanda y Annelise; la fascinación casi incestuosa que siente miss Clara por su madre muerta; las reuniones de las amigas en un edificio abandonado, donde narran cuentos de terror, se retan a realizar acciones que ponen en riesgo su integridad y rinden culto a dioses creados por Anne, como el Dios Blanco o dios-madre-de-útero-deambulante, entre otros aspectos.

La historia no es lineal; cada capítulo focaliza un ser, espacio y tiempo distinto, lo cual complementa los datos y las situaciones de los personajes principales; los hechos están escritos desde diversas perspectivas a partir de narraciones, diálogo directo, monólogo interior, carta, ensayo e incluso secciones con algunos versos –a manera de poema–, relacionados con la trama, lo cual da cuenta de la variedad estilística que Ojeda posee para realizar la hibridación de estos géneros.

Al inicio hay un epígrafe que funda un *leitmotiv* en el relato: “Estar dentro de la boca de un cocodrilo, /eso es la madre. /Lacan”. Se repiten, entonces, elementos vinculados con la metáfora materna mencionada: la madre es un cocodrilo que brinda protección; no obstante, también puede devorar. Así, esta representa un peligro constante para la cría, por lo que se instaura una relación con violencia latente. Se reitera lo agresivo de los colmillos, los dientes, el dolor que surge de la mordida, pero, asimismo, lo sensual de la boca: la mandíbula que protege, devora, lastima y hace sangrar (retomado, de manera evidente, en el título de la novela).

La referencia de Lacan se encuentra en uno de sus seminarios y en ella se afirma lo siguiente:

El papel de la madre es el deseo de la madre. Esto es capital. El deseo de la madre no es algo que pueda soportarse tal cual, que pueda resultarles indiferente. 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. [...] Hay un palo, de piedra por supuesto, que está ahí, en potencia, en la boca, y eso la contiene, la traba. Es lo que se llama el falo. Es el palo que te protege si, de repente, eso se cierra. (Lacan, 2008: 118)

Lo anterior se relaciona íntimamente con las acciones de los personajes principales: Fernanda, Annelise (“Anne”) y miss Clara. De igual manera, se menciona otro término importante para el análisis: estrago. El estrago es un concepto ambivalente que en su forma base significa ruina, daño y asolamiento (RAE), destrozamiento muy grande causado por una acción destructora (Moliner); a su vez “causar estragos” se asocia

con provocar una atracción fuerte o generar gran admiración (Zawady, 2012: 171). Entonces, la madre produce estragos en sus hijos: estos, cuando son indefensos, la admiran, es el gran Otro que les brinda seguridad y alimento; empero, al crearse roces en su relación hay daño, destroz y destrucción por ambas partes. La madre es como una gran diosa que da vida y la arrebatata.

El estrago es una problemática preedípica fundada principalmente en las relaciones femeninas madre-hija. La hija se concibe como objeto del amor materno; sin embargo, la progenitora la puede devorar. El padre, de acuerdo con Lacan, actúa como un palo que frena esta acción e impide a la madre consumir a su producto. Ese amor hacia la mamá, el deseo devastador, el no poder tenerla, se revelan en acciones de hostilidad y odio (Zawady, 2012). La hija intenta hallar el goce y, en esa búsqueda, se vuelve esclava; crece con dicha carencia y, al ser adulta, se convierte en madre; está en falta de ese goce, pero además da vida a un hijo/hija, que también tendrá ese vacío, a partir de lo cual se constituye un deseo devastador e incompleto, sin fin.

La voracidad planteada por Lacan se manifiesta en la novela de Ojeda; este obstáculo, como se indica *supra*, edifica la vida, sobre todo, de tres personajes principales: miss Clara, Fernanda y Anne, quienes están en constante conflicto con sus madres. En concordancia con la teoría lacaniana, el padre debe ser el mediador en su nexo; no obstante, los personajes masculinos son seres ausentes, apenas mencionados; poseen poca o nula participación, por lo cual el deseo devorador de los personajes femeninos se desarrolla sin control.

Miss Clara López Valverde es la profesora de Lengua y Literatura en el colegio de Fernanda, Anne y sus amigas. Es joven, tiene 30 años; sin embargo, su físico refleja mayor edad. Su madre falleció algunos años atrás, aunque Clara la siente “más viva que nunca en sus pensamientos” (Ojeda, 2018a: 26),¹ pues afirma que esta sobrevive en su mente. La docente se viste y peina como ella, para lucir exactamente igual a su

¹ Al ser *Mandíbula* (2018a) de Mónica Ojeda el texto objeto de estudio de este trabajo, en adelante únicamente se colocará la página de donde fue extraída la cita, la cual hace referencia a la edición aquí mencionada.

madre, Elena Valverde. Fue maestra durante treinta años hasta que la escoliosis neuromuscular le impidió continuar con la profesión, así que se la cedió a su hija, aun cuando no confiaba que lo hiciera bien, por ser una “mocosa egoísta, poco creativa y enferma de la cabeza” (27).

El padre de Clara no es mencionado en el relato; se desconoce quién es y por qué no vive con ella y su madre. En este sentido, el único referente y objeto de deseo que tiene la profesora es su progenitora. Por el contrario, Elena Valverde la odia, la apoda con el nombre de un animal (“Becerra”) y, además, no escatima en mostrarle su repulsión. La madre, incluso, la asume como un monstruo, y “A los monstruos había que enseñarles a ser buenas hijas” (150).

Es una niña que crece sin un padre y el cariño de una mamá. Pese al desprecio constante y la carencia de amor, la pasión hacia ella aumenta hasta derramarse, lo cual la conduce a un acto casi incestuoso a la edad de diez años:

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. “Te amo, mami”, le dijo, y sintió un deseo indescribible 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. (146)

De lo anterior se resalta la admiración que Clara siente por su madre. Aunque la narración posee breves tintes eróticos, sobresale en los hechos la fascinación provocada por la figura materna, al ser un gran Otro que desencadena el anhelo. La atención hacia sus pezones, por ejemplo, se deriva de querer desarrollarlos de igual forma, no de poseerlos como en el acto sexual. Se conmueve por su fealdad, la cual también la maravilla, pues aceptar al otro en su totalidad se convierte en

un acto de amor. La progenitora despierta aterrada por la acción de su hija, la golpea y la lanza lejos; a pesar de ello, Clara no deja de amarla, al contrario, su amor aumenta día con día.

En su infancia, la profesora es una víctima, una niña solitaria carente de cariño, de alguien a quien admirar, además de Elena. Después de su intento por besar a la madre, y de que esta la rechazara y golpeará, comienza a sentir asco por su cuerpo, así como por los cambios en la adolescencia y el deseo erótico –que igualmente la madre critica y reprime–, por lo cual crece sometida, con el anhelo de parecerse a su mamá y que esta también la ame. De acuerdo con la teoría lacaniana,

la gran seductora originaria es la madre, quien, efectivamente, despertó en el cuerpo de la niña sensaciones genitales a través de su cuidado y, en última instancia, fue quien alimentó la fantasía del padre como seductor. La seducción materna acompaña a las fantasías que orientan la actividad onanista temprana en la niña, y se muestra también en el juego con muñecas, el cual ilustra una identificación primitiva al Otro materno. (Zawady, 2012: 180)

Al crecer, Clara evade su adolescencia, como si dicha etapa no existiera y brinca a la adultez. Comienza a peinarse y vestirse igual que Elena (usa, incluso, la ropa interior que perteneció a la madre); intenta transformarse en una réplica exacta, lo más cercana posible. Se obsesiona con esta idea y se convierte en una imitación imperfecta, hecho que fractura el último vínculo de madre e hija. Deja de ser cría, para convertirse en la progenitora, en la mandíbula: “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” (28) y, aunque la gente observa con desconfianza su proceder,² Clara continúa con sus acciones miméticas porque concibe la imitación, ser su doble, como un acto de amor.

² “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” (32).

El doble, el *Otro*, manifiesta un equivalente en el disfraz, en la máscara; existe en el momento en el que el *Yo* percibe al *Otro* y observa que solamente es una alternativa (Bargalló Carraté, 1994: 12). Bargalló establece una aproximación a la tipología del doble en la literatura: *a*) por fusión, en la que dos individuos se unen en uno solo; puede ser por aproximación lenta hasta alcanzar la identificación o por un hecho repentino e inesperado; *b*) por fisión de un ser en dos individuos distintos; y *c*) por metamorfosis, en la cual un individuo se convierte en diferentes formas aparentes, que en ocasiones pueden ser reversibles, pero en otras, no (1994: 17).

En el caso de Clara, el doble se ubica en la categoría “a”: por fusión, debido a que inicialmente existen dos seres distintos (madre e hija) que se unen en uno solo. Ambas no pueden coexistir; por lo tanto, una debe desaparecer. Clara se transforma en la doble dominante, se adjudica la máscara, el disfraz de madre, del gran *Otro*; cesa de ser ella –quien en la novela no muestra un pasado personal, pues no desarrolla acciones propias– para convertirse en el todo y cumplir la multiplicidad de sus aspiraciones: Clara es débil; la madre, fuerte. Ella ama, la madre castiga. Ella es desobediente, la madre educa. En este sentido, se erige una devoción inversa: la hija consume y la progenitora da vida a la persona que la conduce a su desaparición:

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 un reflejo dañado o un *doppelgänger*³ a punto de desaparecer para que su doble existiera. (33)

³ “La figura mítica del doble, especialmente bajo la forma conocida con el nombre del *Doppelgänger*, término inventado por Jean-Paul Richter en 1776. Se trata de la imagen ‘desdoblada’ del yo en un individuo externo, en un yo-otro. El sujeto se ve a sí mismo (autoescopia) en alguien que se presenta al mismo tiempo como un doble autónomo, o un doble ‘fantástico’ que produce angustia y desasosiego porque esa figura viene a perturbar el orden normal y natural de las cosas. Este desdoblamiento extraño percibido por la conciencia pone en cuestión los fundamentos de la identidad del sujeto y de su diferencia frente al ‘otro’” (Herrero Cecilia, 2011: 22). Si bien abordar el doble no es el objetivo de este texto, se hace evidente la relación entre el neogótico de Ojeda con el gótico tradicional, pues es un tema recurrente en ambos géneros, como se presenta, por ejemplo, en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson y *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde.

La madre de Clara muere, por lo cual esta asume completamente su identidad; sin embargo, pese a la liberación del yugo materno, la profesora continúa con su legado, casi exacto en apariencia física, aunque en lo psicológico difieran. No obstante, Clara no es feliz; por el contrario, constantemente vive con temor, nerviosismo y dolor, pues, como sentencia Freud: “Has querido ser tu madre, ahora lo eres al menos en el sufrimiento” (1921: 100).

En concordancia con Carretero Sanguino, la matrofobia:

se entiende como un sentimiento de rechazo de esta figura y todo lo que representa –abarcando no sólo la figura de la madre del sujeto, sino el papel que ejerce la figura de la madre en la sociedad–, y que en ocasiones actúa como elemento reivindicador de la libertad del sujeto, en oposición a la madre que supone una limitación o un encarcelamiento de la identidad individual. (2020: 6)

En el caso de Clara sucede lo opuesto: idolatra a Elena hasta adueñarse de su lugar. Al posicionarse como doble, toma el papel de mandíbula, devora a la progenitora y ocupa su papel.

La docente presenta problemas con cuatro de sus discentes: primero, con Malena Goya y Michelle Gomezcoello [*sic*], quienes –en un colegio anterior– la secuestran durante 13 horas y 57 minutos para robarle los exámenes. Posteriormente, ingresa al Colegio Bilingüe Delta donde conoce a Anne, Fernanda y su grupo de amigas. Al observar en ellas características similares a las de sus alumnas previas, se muestra nerviosa, con terror; por esto se mantiene a la defensiva para que no suceda lo mismo y poder educarlas. Lo anterior la conduce hasta sus límites psicológicos. Ante el estrés emocional –y por manipulación de Anne–⁴ secuestra a Fernanda para instruirla: “Ahora amarraba a Fernanda porque una buena maestra era una madre y una alumna era una hija” (88).

El texto comienza con la cabaña donde miss Clara lleva a Fernanda; en el relato gótico es característico narrar inicialmente un misterio que

⁴ Véase *infra*.

se resolverá en el último capítulo, y en el desarrollo se develarán las causas y consecuencias de esas acciones:

la novela gótica está construida como una sucesión de enigmas a los que el protagonista está obligado a enfrentarse. Este entra en un universo en que cada objeto, cada situación, cada personaje, incluso, parecen esconder algo: un pasado oculto, un secreto disperso, fragmentario y quimérico que guarda relación con los acontecimientos; en definitiva, una causalidad oculta. (López Santos, 2008: 189)

Dicha estructura es retomada en *Mandíbula*, la cual inicia con un enigma: ¿Por qué una profesora secuestró y está torturando a una discente? Las razones no son sencillas; de acuerdo con lo abordado, se conocen los problemas emocionales que dirigen a la profesora al secuestro, pero es necesario saber cómo se relaciona con Fernanda y Annelise y cuáles son los secretos, el pasado, que también las constituyen: “El relato gótico se nos muestra como cerrado e interminable al mismo tiempo, pues la lógica narrativa consiste, asimismo, en retrasar la revelación última que pondrá fin a la aventura del protagonista y al texto” (López Santos, 2008: 190).

Fernanda es una alumna de quince años del Colegio Delta; hija de un ministro y una reconocida abogada y activista provida. Es una de las protagonistas, por lo cual se aborda su historia en los capítulos subsecuentes. Dos aspectos principales marcan sus acciones: en lo familiar, su padre está completamente ausente, mientras que, en su perspectiva, su madre no la ama, e incluso la odia, porque Fernanda asesinó a su hermano menor, Martín, cuando este tenía un año y ella cinco; por otro lado, en cuanto a lo social, el vínculo de hermanas que se erige entre ella y Anne define su ideología y comportamiento.

En cuanto al primer elemento, Fernanda le expresa su sentir a su mejor amiga y le explica lo que recuerda respecto de cómo asesinó al niño: “Su cabeza era tan pequeña como un mango y la estrellé contra el borde de la piscina para que su dulzura se regara” (45). Los padres no le reprochan esta acción; sin embargo, sí la llevan a terapia con un psicoanalista para que la apoye y le brinde tratamiento. En los diversos

diálogos con el psicoanalista, el Dr. Aguilar –los cuales, más bien, son monólogos, pues Fernanda le habla sin obtener respuesta–, se comenta la difícil y, prácticamente, nula relación que mantiene con su madre, pues esta nunca quiere estar a solas con ella, la mira como si fuera una rata o algo que da miedo, asco, repulsión; frente a sus amigas, la mamá aparenta cariño, pero en realidad no desea pasar tiempo de calidad con su hija. Además de atribuirlo al asesinato de Martín, Fernanda también cree que siente repugnancia porque, cuando era muy pequeña y se masturbaba, su madre se percató. Ninguna posee conocimiento de la vida de la otra; no obstante, no hay golpes, la violencia sólo es psicológica –en contraste, la madre de su amiga Anne sí la golpea; por tanto, Fernanda piensa que tiene a la mejor madre (71-75).

Respecto del segundo aspecto, Fernanda y Anne se conocen desde muy pequeñas; son como hermanas –“Mi única hermana siempre ha sido Anne. Ella fue la hermana que yo escogí” (114)–; incluso detentan un gran deseo de ser gemelas.⁵ A lo largo de la novela se construye una relación amorosa/erótica entre ellas: duermen juntas, entrelazan las piernas y Anne le pide a su amiga que la estrangule hasta llegar al éxtasis:

«¿Sabías que a un cocodrilo le duele la boca cuando muere?». Entonces Fernanda le abrazaba el cuello con sus manos suaves-como-la-seda, suaves-como-el-algodón, y apretaba un poco, y un poco más, y luego soltaba y masajeaba con sus pulgares lisos, con sus pulgares tersísimos, el cartílago que brotaba como una manzana de Eva bajo sus dedos mientras Anne entreabría los labios. (79)

En estos encuentros la muerte, provoca que sangre y sienta dolor, pero también satisfacción sexual. De lo anterior se desprenden elementos

⁵ “Les duele no ser iguales y que los huesos y la textura de la piel sean un asunto tan personal, tan individual. «Quisiera que tuviéramos el mismo nombre», le dice Annelise en medio de la clase. La misma estatura, el mismo tamaño de la escápula. A Fernanda le espanta que su húmero sea más pequeño que el de Annelise y que sus costillas sean más anchas. «De niñas nos parecíamos», le dice cuando descubre que Annelise es bella y que la belleza también produce miedo” (207). Sin embargo, este vínculo no se establece como una hermandad verdadera; por el contrario, es una relación perversa, y se instaure desde la dominación y el dolor. En concordancia con el tema del doble, cuando hay dos seres iguales, uno debe desaparecer, lo cual se postula en la novela; este tema se recupera más a fondo *infra*.

neogóticos como referencias al vampiro, por ejemplo, que se entrelaza con otros *leitmotivs* en el relato: el cocodrilo, el color blanco, la sangre, el placer, el sufrimiento, por mencionar algunos, los cuales se constituyen en las acciones de las personajes y en su inconsciente:

Una vez, Fernanda soñó que Annelise se acostaba en el primer piso y que, apoyándose sobre sus codos, miraba de frente a un cocodrilo gigante que avanzaba hacia ella desde el otro lado de la estancia. Entonces Annelise abría las piernas y echaba la cabeza hacia atrás mientras el cocodrilo, como un hijo que retorna al charco de su origen, penetraba en ella hasta desaparecer. (80)

Su relación está en concordancia con lo abordado previamente con Clara: devorar es un acto de amor; ingerir al otro es permitir que forme parte del mismo ser: “«El amor empieza con una mordida y un dejarse morder», decía Annelise. Al final, el bebé se comería a su madre porque así era el amor” (80) y también “«Todos hemos mordido a nuestras madres». [...] «Todos hemos comido de nuestras madres»” (81). Son hijas que buscan devorar antes de ser devoradas por la madre.

Madres e hijas poseen un gran vacío y buscan cómo llenarlo, qué devorar. Por ello, se da la destrucción, ya sea alejándose del vínculo materno (Fernanda y Anne) o en semejanza (Clara). Se trata de madres que no controlan su deseo y dan a luz hijas a las cuales no les pueden enseñar a amar; es un círculo, un uroboros infinito: “Una hija nunca se da cuenta de que algún día le tocará ser la madre de la mandíbula” (241).

La violencia física es, para las personajes, un medio de diversión y placer, así como una herramienta para disciplinar y castigar. Las relaciones de empatía y afecto quedan anuladas, sobre todo desde la subordinación del maltratado; el daño psicológico se desarrolla desde el autoritarismo y la intimidación para subyugar al Otro cuando pierde el control de sus emociones (Bedón Cochancela, 2021). La crueldad se constituye como una condición humana y, de acuerdo con la escritora (Ojeda, 2020), si a las mujeres se les impide ejercer agresión física, se orientan más hacia la presión psicológica para dominar.

Anne, Fernanda y sus amigas rinden culto al Dios Blanco porque están en la edad blanca, la cual hace referencia a las modificaciones que

sufren en la transición de niñez a adolescencia; esta es una etapa terrible y atemorizante por todos los cambios físicos y psicológicos que conlleva: “La adolescencia es estar de frente ante un espejo y darse cuenta de que a quien estás mirando no se parece en nada a quien tú crees que eres, es una dislocación” (Ojeda, 2018b: 33).

Es un aparente periodo de pureza, mas sus madres les tienen miedo porque la edad blanca lleva a una modificación: las transforma y las convierte en monstruos;⁶ no obstante, no son criaturas como las del relato gótico, donde la apariencia física las ubique en una u otra categoría; se constituyen en la monstruosidad por los cambios de la adolescencia y las acciones terribles que ejecutan en su día a día; son personajes vulnerables y a la vez dominantes; pueden recibir violencia, así como ejercerla:

En los relatos sobre la edad blanca, las jóvenes protagonistas tenían teofanías espantosas en donde el Dios Blanco se les aparecía igual que Yahvé a Moisés, y ese era el comienzo de un progresivo cambio que las arrastraba a *hacer cosas horribles como comerse a sus madres, matar a sus hermanos o acercarse a cultos secretos poco antes de desaparecer* [énfasis añadido]. (132)

En el gótico, las profecías señalan el destino de los personajes; de igual manera pasa en el género en Latinoamérica: hay una augurio en las palabras citadas de Anne que determina las acciones y destinos de los personajes, pues los tres hechos resaltados en la descripción anterior suceden en el relato: las hijas devoran a las madres y estas sienten miedo de ellas; Fernanda mata a su hermano en la infancia; Anne provoca que su hermana postiza sea secuestrada, torturada y posiblemente asesinada por su profesora. Las discentes forman parte de un culto secreto, pues adoran al Dios Blanco, se reúnen para narrar historias de terror y desafiar en retos peligrosos. Simbólicamente, Anne y Fernanda son

⁶ En una entrevista, Ojeda afirma al respecto lo siguiente: “Me interesaba reescribir el género del horror, que, tanto como en películas como en literatura, suele trabajar con personajes de mujeres porque dentro de los estereotipos de la feminidad se las ha considerado frágiles. [...] Mi intención era adéntrame [*sic*] en la tradición de lo ‘femenino monstruoso’, que representa a mujeres que devienen en monstruos por no encajar en la feminidad normativa, que tienen deseos inquietantes, perturbadores e increíblemente oscuros” (Ojeda, 2019b).

hermanas, luego se definen como gemelas –nuevamente en una especie de *doppelgänger*–; finalmente, como son dobles, una debe desaparecer, con lo cual se completa el augurio de la cita.

A Anne, debido a los conflictos con su madre desde la niñez, le cuesta trabajo relacionarse con otras personas y se interroga sobre ciertos aspectos de la amistad hasta llegar a los límites; por ejemplo, ¿por qué las amigas se duchan juntas? ¿Cuál es la razón por la que sienten celos entre ellas? ¿Por qué las aman tanto que preferirían verlas muertas? (70). Finalmente, en relación con este pensamiento, Anne ama (o cree amar)⁷ tanto a Fernanda que, cuando esta se aleja, se encarga de su destrucción.

La familia de Annelise sigue la misma estructura de los personajes anteriores: la participación del padre es nula y, aunque la madre está presente, su relación es de odio. Incluso, en las historias de terror escritas por Anne, la madre se ve reflejada sin que ella lo perciba: “Todas pensaban que la madre de Annelise se parecía a las madres de sus historias de terror, pero no se lo decían” (151).

Durante su niñez, cuando Anne busca la protección de su madre, esta la rechaza; sus abrazos son fuertes y arrebatados, con lo cual parece que la está ahorcando e incomodando. Es tanta la aversión que siente por la progenitora –y posteriormente por su hermano menor– que, cuando está embarazada, la golpea en el abdomen. La joven le explica a Fernanda que su rencor surge debido a que la mamá no la entiende; al ser pequeña la menosprecia y la pone en evidencia frente a los adultos:

En una ocasión, luego de que mi madre me dijera, delante de sus amigas del club de bádminton, que me lavara los dientes porque tenía mal aliento, me metí en el baño y me masturbé con su cepillo de dientes. Fue una niñería, lo sé, pero no me arrepiento porque mi mamá nunca se arrepiente. Le encanta quejarse de mí en público y decir, delante del dentista, por ejemplo, que no me cepillo bien los dientes, que soy desaseada y que soy una «niña tonta y torpe» que no escucha. (191)

⁷ Anne, más que amor, detenta un vínculo de posesión hacia Fernanda. Ella es su principal objeto de placer; en diversas ocasiones la manipula, pero cuando Fer decide externar sus sentimientos, Anne se siente amenazada y, al perder su objeto de deseo, busca su aniquilación.

Entonces, en los cuentos terroríficos de Anne, o *creepypastas* de internet, las hijas asesinan a las madres, las persiguen y les provocan sufrimiento. También crea al Dios Blanco, el cual –como se mencionó– es una representación simbólica de la adolescencia y las alteraciones monstruosas:

Luego está ese otro pavor, el de los adultos que temen la adolescencia de sus hijas porque en la pubertad surgen los deseos sexuales y el sexo viene a mancharlo todo, lo que está relucientemente blanco. Eso lo vinculó a una curiosa relación que existe entre la literatura de terror y el color blanco, que para nosotros está ligado a la pureza pero que desde Lovecraft, a Machen, Poe e incluso en *Moby Dick* aparece como símbolo del horror... El miedo a mancharse, a que el árbol acabe por torcerse. (Ojeda, 2020)

La adolescencia es tanto un vacío como una potencia que puede disiparse; es distinta a las demás edades, ya que no son niñas, ni adultas: están indefinidas; son blancas porque vienen de la pureza de la infancia, la cual se puede degradar: “¿Qué es lo que pasa cuando vemos algo blanco?», le preguntó Annelise a Fernanda sin esperar una respuesta. «Que sabemos que se va a manchar», le dijo sonriendo blanquecinamente” (79) y “La edad blanca, en mi teoría, sería el tiempo de los cuerpos en donde es posible la manifestación de esa blancura, de esa potencia primordial a la que llamaré Dios” (181).

Estas mujeres son educadas en un colegio del Opus Dei; la religión es su referente, por tanto, crean la suya, diseñan a su propio Dios (Blanco) y utilizan el discurso religioso con el que han crecido (Ojeda, 2020). El Dios Blanco modifica los cuerpos: surge vello en zonas inesperadas, comienza el desarrollo corporal, brotan manchas, sangre y acné; estas transformaciones cambian al infante y anticipan lo terrible (181). Son monstruos que infunden miedo a quienes los rodean: “La infancia termina con la creación de un monstruo que se arrastra por las noches: un cuerpo desagradable que no puede ser educado” (185). En contacto con el Dios, las jóvenes se percatan de un incremento en la sexualidad y la pasión desbordada que anhela ser saciada; mas, al mismo tiempo, las hace sentir vulnerables e insignificantes. Desde el neogótico, “El

ser se ve relegado a su insignificancia, a un punto imperceptible en el vasto universo, como un sujeto atormentado por deidades monstruosas. Se patentiza de esta forma la nimiedad del ser humano, una raza que camina con paso rápido a su extinción” (Guerra Chío, 2020: 27).

El otro ser que Anne inventa en sus relatos es el dios-madre-de-útero-deambulante; pese a que inicialmente parecen describirse como uno solo (este y el Dios Blanco) en realidad son una dualidad, una ambivalencia: el Dios Blanco simboliza a la adolescencia, mientras que el otro corresponde a la maternidad: “«Pero todas las madres son la misma madre», decía Annelise aunque a Fernanda no le gustara escucharlo. «El reverso de la madre de útero deambulante: lo opuesto al gran Dios Blanco»” (152).

Esta representación terrible de la adolescencia les provoca, asimismo, sentir repulsión por su contraparte, la maternidad, así que se burlan de ella en todo momento:

El Dios Blanco les hacía reírse de sus madres: de sus tetas caídas en sostenes Victoria's Secret, de sus cremas antiarrugas hechas para caras-cirueltas-pasas y de sus tintes de pelo fosforescentes porque la naturaleza de las hijas, decía el credo, era saltar en la lengua materna bien agarradas de las manos; sobrevivir a la mandíbula para convertirse en la mandíbula, tomar el lugar del monstruo, es decir, el de la madre-Dios que le daba inicio al mundo del deseo.

Eso era una hermana: una aliada contra el origen. (129)

Pese a que alaban e idolatran al Dios Blanco, comienzan a estar conscientes de que su destino es convertirse en mandíbulas, pues algún día ellas también serán madres; su papel les indica que deben pelear contra el origen, aun cuando no están capacitadas para enfrentar a la maternidad omnipotente; no logran frenar la posibilidad de ser devoradas porque no hay mediación paterna en los conflictos, lo cual dificulta el proceso. En el relato, las pocas veces que participan los padres, únicamente apoyan a sus parejas, aunque no tengan razón; se muestra incompreensión hacia las hijas en cuanto a sus ideas y sentimientos; sólo les auguran fracaso y evidencian la falta de soporte en nuevos proyectos.

El lazo de Anne y Fernanda se fractura cuando la primera les enseña a unos jóvenes universitarios fotografías de las mordidas, hematomas y costras que Fernanda le provocó en sus encuentros íntimos; Fernanda golpea a Anne, y esta empieza a apartarla de sus reuniones, a dirigir al grupo de amigas para dejarla fuera de sus actividades. Anne observa a la gente a su alrededor, accede a su interior, utiliza el lenguaje para controlar a las personas (aunque no lo consigue con su propia madre); manipula la manera de pensar y actuar, como una especie de bruja o hechicera que coloca a los personajes bajo el conjuro de su palabra (Ojeda, 2020). Ese es el origen del mal (Ojeda, 2019a): cuando el personaje sabe que provocará un daño con sus manipulaciones y no le interesa, cuando disfruta del dolor ocasionado, cuando el placer se basa en el sufrimiento del otro.

En relación con lo anterior, la manipulación mayor la ejerce Anne sobre miss Clara. La docente le pide que elabore un ensayo sobre Edgar Allan Poe cuando abordan lecturas sobre lo gótico, pero la alumna le entrega un trabajo en donde le explica su teoría sobre el horror blanco, los dioses inventados, los *creepypastas*; le dice que Fernanda ha entrado a la casa de la docente y movido sus cosas –es decir, construye una historia de terror sobre su vida–; asimismo, le muestra las heridas y hematomas resultantes de las mordidas de Fer.

Para Clara, Anne es igual a una hija, a la cual debe proteger por lo que le hizo Fernanda, pero esta es igualmente su alumna, su cría; por tanto, la debe educar. Así como la madre de Clara la reprimió, ella precisa hacer lo mismo ante el surgimiento sexual de Fernanda. Es, entonces, cuando miss Clara la secuestra y conduce a un lugar alejado para castigarla con golpes, sin alimento, amarrada y tirada en el suelo: “No llores con la boca abierta que da asco. Sí, te va a doler. Sí, vas a sentirte asustada. [...] Mi vocación es educarte. Soy tu madre porque soy tu maestra y estoy lista para darte una lección. Voy a enseñarte que cuando se muerde la casa de alguien las esquinas desaparecen” (238). La profesora afirma que, aunque la madre puede devorar a la hija, también la cría es capaz de morder desde adentro, resbalar hasta el estómago y desnacerse, pues asimismo la descendencia tiene el poder de hacer

daño, no solo la madre (239), acción que han realizado las tres personajes principales.

La suma de relatos distintos (Clara, Fernanda, Annelise en conjunto con sus situaciones familiares y sociales) generan una sensación de caos, confusión, además de que intensifican la tensión y el horror que Ojeda desea mostrar en sus líneas. Aparentemente, las historias no guardan conexión, hasta que continúan avanzando y se entrelazan para llegar a la resolución del misterio inicial: la explicación del secuestro de Fernanda.

De acuerdo con López Santos (2008), existen algunos componentes que guían la construcción de la novela gótica. Algunos de estos elementos son retomados por Ojeda, mientras que otros los adapta hacia la estética del neogótico latinoamericano. Un primer aspecto relevante de la novela gótica es el argumento: como se indica *supra*, este tipo de relatos se construye con un enigma inicial que marca el desarrollo de la trama para que los vacíos se vayan explicando.

Los motivos recurrentes son la siguiente pieza; en cuanto a ellos, el miedo es un factor importante en estas narraciones, ya que “toda completa exploración de la novela gótica exigirá una exhaustiva exploración del sentimiento del miedo, tanto físico como mental y un descubrimiento de las varias formas en que el terror se abre paso en la literatura” (López Santos, 2008: 192). Algunos temas para intensificar el sentimiento del miedo son el dolor físico y el dolor moral. En los personajes de *Mandíbula* se evidencia el maltrato físico y la tortura a partir de retos peligrosos que ponen en riesgo la vida de las estudiantes, la excitación sexual a través del dolor (las mordidas, los rasguños, el ahorcamiento), además del castigo corporal (al cual recurre Clara con Fernanda). Estas acciones manifiestan, en cuanto a Latinoamérica, la perversión, las maldades humanas, las escenas de barbarie, violencia y crueldad para producir terror. En cuanto al dolor moral,

las novelas góticas enfrentan al lector a temas prohibidos, temas tabú, logrando que este se identifique con el dolor moral padecido por los protagonistas. Se trata, en definitiva, de contenidos condenados y censurados que, frente a lo esperable, no suelen aparecer, por lo general, expuestos de manera evidente, sino que son tan solo insinuados por sus autores. (López Santos, 2008: 196)

Los tópicos tabúes de la novela gótica eran, sobre todo, el incesto, la homosexualidad y el triángulo amoroso (López Santos, 2008: 196). Estos mismos son retomados por la escritora ecuatoriana, con la diferencia de que, si en el gótico resultan solamente insinuados, en el neogótico se exponen abiertamente; por ejemplo, el incesto en la relación de Clara con su madre, el interés sexual por el género símil de la relación Anne-Fernanda, además del triángulo amoroso que se evidencia cuando Fer se pone celosa de que Annelise coquetea con otros chicos y les enseñe parte de su intimidad (con las fotos prohibidas).⁸ Otros temas tabúes abordados en *Mandíbula* son el deseo de poseer al otro a partir del canibalismo,⁹ la profanación, la transgresión social, la perversión, el odio a la madre, entre otros.

Los personajes son otro elemento importante del relato gótico. Estos son fijos y estereotipados, como el villano, la mujer fatal, el caballero y la heroína (López Santos, 2008). En este caso, Ojeda fractura dicha estructura desde el neogótico y brinda a sus personajes diversos matices y características que dejan de ser rígidas como en el género antecesor. Incluso, las mujeres del texto son ambivalentes: devienen víctimas de las circunstancias desde que nacen, crecen con la carencia de amor materno, sufren la represión desde la niñez, la falta de enseñanza y orientación sexual; no obstante, a su vez, se convierten en victimarias de otras personas que las rodean: castigan, golpean, infligen dolor y sufrimiento a familiares y amigos sin distinción. En el gótico, la mujer fatal es “una mujer perversa, dominante y atroz, agente a través del cual actúa y se manifiesta, normalmente, el diablo” (López Santos, 2008: 200), pero, para la escritora ecuatoriana, la mujer dominante, perversa

⁸ En el neogótico, retomar temas tabú, sobre todo la sexualidad, se utiliza como arma subversiva o de rebelión. Respecto a este fenómeno, Ojeda afirma lo siguiente: “A mí me interesa mucho un fenómeno ocurrido a mediados de la segunda mitad de siglo XX en el cono sur, porque las dictaduras militares que hubo eran de derechas y con un discurso sobre la mujer y la madre parecido al del Opus; en ese contexto, surgieron escritoras que empezaron a escribir novelas directamente pornográficas con protagonistas femeninas e incluso tuvieron que exiliarse y las obras fueron censuradas. Autoras como Armonía Somers, que buscaron en la pornografía una forma de reivindicarse políticamente”. (García, 2020: s/p).

⁹ “El amor tiene un componente de violencia. La diferencia entre relaciones sanas y las potencialmente peligrosas es la capacidad que tenemos de controlar esas ganas de canibalizar al otro, de poseer a otro” (“Mandíbula despierta horror y debate”, 2019: s/p).

y atroz se determina por su entorno social, su educación, su familia, su pasado, incluso por convicción; el lado sobrenatural pierde peso, y se erige la decisión personal de las acciones que desarrollan. Se establecen como personajes marginados que cuestionan lo que pudieron ser y lo que son; se encuentran solitarios en espacios donde no sienten pertenencia. Empero, aun en soledad, son despiadados, siniestros y violentos.

Un aspecto más es el narrador. En el gótico, “no deja de ser un narrador de corte tradicional, un narrador omnisciente que controla todos los elementos de la diégesis. [...] No pretende resolver el problema que expone, simplemente mostrarlo, para que sea conocida esa terrible y espeluznante experiencia” (López Santos, 2008: 201-202). En *Mandíbula*, no existe un único narrador; cada capítulo focaliza a diferentes personajes quienes, en primera persona, expresan sus miedos, deseos y expectativas sobre la vida.

El último componente son las coordenadas espacio-temporales: “en las narraciones góticas tienden, como veremos, al fragmento y a la deformación, lo que conlleva que acaben por infringir la ley de la claridad” (López Santos, 2008: 204). Ojeda se relaciona con este principio del cronotopo gótico y lo retrata en su novela, pero, como se ha indicado, en un contexto latinoamericano, ubicado en este caso en Ecuador. En relación con el espacio narrativo, el gótico recurre a construcciones que encierran, no muestran salida y son confusas; se caracterizan por ser espacios sombríos, tétricos, tenebrosos, con una oscuridad apocalíptica; los castillos en ruinas, los conventos, los laberintos, se instituyen como símbolos de esta estética (López Santos, 2008: 204-205). En *Mandíbula*, dicho refugio gótico es un inmueble abandonado:

Era un edificio inacabado de tres pisos, una estructura grisácea con escaleras irregulares, arcos de medio punto y cimientos a la vista [...] «Nuestra guarida», dijo Annelise. «Me gusta. Suena animal», dijo Fernanda. Muy pronto se convirtió en su sede antipadres, antiprofes, antinanas; un espacio de sonidos fantasmales que tenía algo de tétrico y de romántico a la vez. Su belleza descansa en palabras de Annelise, en sus horrores insinuados, en lo fácil que era desembocar en abismos o hallar culebras marrones, cadáveres de iguanas y cascarrones rotos por el suelo. A Fernanda le gustaba ver cómo la naturaleza iba cubriendo de vida lo que estaba muerto. «El caos divino se come al

orden humano», les dijo. «La naturaleza viva se come a la naturaleza muerta», tradujo Annelise [...] Había tardes en las que el edificio parecía un templo bombardeado, otras, un jardín colgante, pero cuando la luz empezaba a menguar y las paredes se ensombrecían, *la estructura adoptaba el aspecto de un calabozo infinito –o de un castillo gótico, según Analía–* [énfasis añadido] que las inquietaba y las enviaba de vuelta a sus casas. (17-18)

Aunque en la novela los espacios son secretos y cerrados, no son completamente oscuros como en el gótico, sobre todo el edificio donde las jóvenes se reúnen a contar sus historias: en este lugar el color que predomina es el blanco (el cual genera miedo, porque se puede manchar). Si en el gótico el castillo es una prisión, en el neogótico el edificio las libera, les provee un sitio libre de cualquier autoridad, les permite desarrollar su animalidad, entrar en contacto con sus orígenes, ver cómo la estructura se doblega ante la naturaleza que reclama su lugar original; ahí narran abiertamente sus relatos, se ponen a prueba con retos peligrosos que evidencian el deseo de poder y control sin supervisión adulta; son juegos que las acercan al borde, al límite, a la muerte.

Finalmente, el tiempo de la novela gótica se ubica en el pasado, el cual es oscuro y remoto; no hay continuidad temporal y se presentan historias aparentemente inconexas que brindan la sensación de un tiempo paralizado (López Santos, 2008: 207-208). Asimismo, en *Mandíbula* las historias sin relación aparente se van conectando para resolver el misterio inicial y explicar más sobre los orígenes de los personajes, así como las razones de por qué se encuentran en el punto relatado. Sin embargo, de igual manera sobresale la sensación del tiempo paralizado: inicia y concluye con la escena donde Fernanda es torturada por su profesora, sin que conozcamos el final de dicha situación (se intuye que Clara continuará con la violencia hasta la muerte de Fernanda, pero sólo se permite la inferencia sin llegar a una respuesta total); es un tiempo como el de la novela gótica: “en un eterno presente que vuelve sobre sí mismo permitiendo, encuentros insospechados entre los que murieron antaño y los que aún habitan en la tierra de los vivos y, contribuyendo a la sensación de obsesión que padecen los protagonistas y, por ende, los lectores” (López Santos, 2008: 209).

La literatura de hoy, al igual que la sociedad, se encuentra envuelta por una serie de cambios que se han desarrollado velozmente debido al cúmulo de situaciones terribles por las cuales se ha visto atravesada la humanidad, de allí que las escritoras contemporáneas reflejen en sus relatos los nuevos horrores de la modernidad, como el enfrentamiento con el sí mismo, los conflictos psicológicos internos; la violencia física y mental; el cambio de roles de género; la importancia de la maternidad como una elección más allá de una necesidad; entre otros. Lo anterior surge en espacios cotidianos que antes se consideraban refugios.

Ojeda se encarga de resignificar los antiguos terrores del gótico como el monstruo, la violencia en las relaciones sociales, el erotismo, el Otro, lo siniestro, para situarlos en el contexto actual de Latinoamérica, logrando establecer con ello tanto un lazo como una brecha distintiva entre ambas corrientes; a la vez, sienta las bases de su estética literaria, pues ya no son situaciones o personajes inusuales los que protagonizan las narraciones, más bien son individuos normales, inmersos en una cotidianeidad, la cual se erige como un nuevo cronotopo de lo neogótico. En sus relatos, cualquier persona es capaz de infundir miedo en cualquier sitio de Latinoamérica, e incluso el lector puede hallar terrorífica una tipología en la cual el vecino, la pareja, los hijos, la familia, los amigos, pueden asumir el rol de víctimas o victimarios en sus hogares o sitios públicos.

En este sentido, la deconstrucción del entorno familiar pasa a formar parte esencial de la personalidad narrativa de la ecuatoriana, quien pone en evidencia los conflictos con una de las figuras de máxima autoridad en el ámbito social: la madre. Durante el análisis es notoria la reconfiguración que de este símbolo se lleva a cabo a través de las historias entrelazadas de las estudiantes. El conjunto matriarcal desarrolla una presión extrema que las lleva a querer devorar y aniquilar a sus hijas de variadas maneras, las cuales van desde la repulsión (Elena Valverde), la anulación mediante la indiferencia (madre de Fernanda) y la minimización por medio de la continua descalificación social y los golpes (madre de Anne); donde, a su vez, las hijas intentan devorarlas y destruirlas por la violencia recibida.

La figura materna en esta novela se instaure desde lo que se conoce, en términos psicoanalíticos, como el arquetipo de la Madre Terrible, aquella que devora, hiere, minimiza, causa dolor a sus hijos y, lejos de velar por su bienestar, busca todo lo contrario; su anhelo es devolver al seno materno a los frutos de su propia creación, aun si ello significa tomar de vuelta la vida que les había otorgado previamente. Al mismo tiempo, Ojeda revierte el arquetipo desde el neogótico y brinda a las hijas la capacidad defensiva para comprender su situación y, con ello, devorar a quienes se supone serían sus depredadoras. Lo anterior se observa en el triunfo de Miss Clara al transformarse paulatina y dolorosamente en su madre; se suma la hazaña de Fernanda sobre su mamá al eliminar a su hermano y, finalmente, el triunfo de Anne, quien se torna la artífice del destino de sus compañeras al pervertirlas, manipularlas y conseguir devorar, así, todo obstáculo para sus propios intereses.

No hay cabida en este relato para la maternidad de antaño; las jóvenes, a pesar de ser conscientes sobre el hecho de que en el futuro serán ellas las que pueden asumir el rol de madres, terminan por quebrantar dicha posibilidad; rechazan o ignoran su iniciación sexual, cambiándola por un ansia erótica y devoradora al sentir placer por medio del dolor propio o ajeno.

Una clase de monstruo femenino naciente se trasluce en las letras de la ecuatoriana: la relación sagrada entre madres que pasan la estafeta a sus hijas se ha roto; el lazo puro e inocente entre amigas –casi hermanas– ha sido fragmentado; la violencia del amor se instaure; el ansia por ingerir al gran Otro amado predomina; la represión de las protagonistas por poseer a las mujeres amadas se desborda, al grado de mostrar el lado animalesco que guarda el ser humano en su transición de la niñez a la juventud.

La narrativa de Ojeda se enfoca principalmente en personajes femeninos porque su deseo es dar voz y peso al mundo interno de las mujeres, de allí que los *leitmotivs* tengan resonancia en relación con aspectos relativos como el énfasis en lo blanco, la posibilidad de mancharlo o corromperlo, de tornar en rojo la atmósfera por la transición entre la niñez y la adolescencia de las estudiantes que se abren al despertar sexual; simboliza, asimismo, la llegada de la menstruación, la fertilidad

y la capacidad de dar vida o quitarla; el erotismo se vuelve animal, salvaje y caníbal; si no hay violencia física, la habrá mental. En suma, el miedo en el ámbito femenino es el principal protagonista en *Mandíbula*.

Finalmente, resta decir que la obra de la ecuatoriana aún conserva rincones inexplorados, personajes que aguardan por ser descubiertos, intertextualidades ocultas con otras obras, relaciones del tipo familiar y pasionales, ávidas por ser abordadas. Ojeda abre una puerta, lanza una invitación para adentrarse en las profundidades del universo de lo femenino y, con ello, comprender que dentro de cada mujer existe el deseo de arrasar con los fundamentos preestablecidos sobre los roles de género en cuanto a la maternidad, la amistad, la hermandad, la familia, el amor, la religión, la función social, entre otras preconcepciones que sobre ellas se instauran o pretenden erigirse, en una época donde lo que debe imperar es la reivindicación social y el cambio de mentalidades subyugantes.

Bibliografía

- Bargalló Carraté, J. (1994). “Hacia una tipología del *doble*: El doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”. En *Identidad y alteridad: Aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar, pp. 11-26.
- Bedón Cochancela, M. A. (2021). *Represión y violencia en los personajes femeninos de la novela Mandíbula (2018) de Mónica Ojeda*. Tesis. Ecuador: Universidad de Cuenca.
- Carretero Sanguino, A. (2020). “Abyección y matrofobia en la literatura ecuatoriana actual: notas sobre *Mandíbula* (2018) de Mónica Ojeda”. En *Jornada de estudios: Infancia y maldad en la literatura contemporánea*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 1-10.
- Freud, S. (1979 [1921]). “Psicología de las masas y análisis del yo”. En *Obras completas: Sigmund Freud, vol. XVIII. Más allá del principio de placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras (1920-1922)*. Etcheverry, J. L. (traduc.). Buenos Aires/Madrid: Amorrortu, pp. 63-136.
- Guerra Chío, J. B. (2020). *Análisis del personaje neogótico en la cuentística de Pablo Palacio*. Tesis. Cuba: Universidad Central Marta

- Abreu de Las Villas. Recuperado de <http://dspace.uclv.edu.cu:8089/handle/123456789/12897>
- Herrero Cecilia, J. (2011). “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”. *Çedille. Revista de Estudios Franceses*, no. 2, pp. 17-48.
- Lacan, J. (2008). *El seminario de Jacques Lacan: libro 17: El reverso del psicoanálisis 1969-1970*. Buenos Aires: Paidós.
- López Santos, M. (2008). “Teoría de la novela gótica”. *Estudios Humanísticos. Filología [S.l.]*, no. 30, pp. 187-210.
- “El horror y el debate que despierta ‘Mandíbula’” (2019). *La Hora*. Recuperado de <https://lahora.com.ec/noticia/1102246232/el-horror-y-el-debate-que-despierta-mandibula>
- Ojeda, M. (2018a). *Mandíbula*. [Versión ePub]. España: Candaya.
- _____ (2018b). “En la violencia también hay belleza”, [entrevista realizada por X. Ayén]. *La Vanguardia*, p. 33.
- _____ (2019a). “Supongo que mi escritura es un reflejo de mi mente”, [entrevista realizada por P. Concha]. *Libros & Letras. Revista Cultural de Colombia y América Latina*. Recuperado de <https://www.librosyletras.com/2019/05/supongo-que-mi-escritura-es-un-reflejo-de-mi-mente-monica-ojeda.html>
- _____ (2019b). “El horror y el debate que despierta ‘Mandíbula’”, [entrevista realizada por La Hora]. *La Hora*. Recuperado de <https://lahora.com.ec/noticia/1102246232/el-horror-y-el-debate-que-despierta-mandibula>
- _____ (2020). “La mandíbula de Mónica Ojeda: Carne, adolescencia y horror blanco”, [entrevista realizada por B. García]. *Al Día*. Recuperado de <https://aldianews.com/es/articles/culture/literature/la-mandibula-de-monica-ojeda-carne-adolescencia-y-horror-blanco/57796>
- Zawady, M. D. (2012). “La clínica del estrago en la relación madre-hija y la forclusión de lo femenino en la estructura”. *Desde el jardín de Freud: revista de psicoanálisis*, no. 12, pp. 169-189.