

Imaginarios pornográficos del exceso y desobediencia civil en Nefando de Mónica Ojeda: viaje a las entrañas de lo raro, lo erótico y lo digital¹

Pornographic imaginings of excess and civil disobedience in Mónica Ojeda's *Nefando*: a journey into the depths of the strange, the erotic and the digital.

Florencia Cecilia Leiva Silva

Pontificia Universidad Católica de Chile

Chile

fleiva1611@gmail.com

INTRODUCCIÓN: ¿POR QUÉ LO PORNOGRÁFICO?

Desde los albores de la humanidad, como especie hemos dependido de diferentes manifestaciones de la sexualidad y el sexo. Desde la reproducción hasta la recreación, el erotismo ha sido una constante social. Asimismo, la pornografía, como representación del acto sexual, es un elemento que permanece desde la antigüedad hasta nuestros días. En el siglo XVI, la cultura de la imprenta otorgó mayor agilidad a la distribución de la pornografía en formatos escritos y visuales. Asimismo, hoy asistimos a un momento histórico donde el internet y particularmente la inteligencia artificial han otorgado nuevos bríos a la imaginación pornográfica. Según un estudio del 2019 realizado por Deepttrace, un 96% de los videos *deepfakes* son de carácter pornográfico (Henry Ajder et al. 8). Lo anterior establece a la pornografía como un objeto cultural y da cuenta de su inevitabilidad, lo que recuerda su vigencia para efectos de los estudios culturales.

En lo que a literatura respecta, encontramos expresiones de la pornoerótica que se extienden desde la antigüedad clásica hasta la contemporaneidad. La novela pornoerótica, entendida como un espacio intermedio entre lo pornográfico y lo erótico (Ojeda, *Pornoerótica* 60), tiene referentes clásicos como lo son la *Lisístrata* de Aristófanes en la antigua Grecia o trabajos como *El arte de amar* de Ovidio en la antigua Roma. Este tipo de literatura incluso empuja los límites de la geografía con expresiones a lo largo de todo el globo como *Las mil y una noches* en el Medio Oriente, el “Cantar

¹ Este trabajo es parte del proyecto de Investigación en Letras de la Licenciatura en Letras Hispánicas de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

de los cantares” en el Antiguo Testamento, las famosas novelas del Marqués de Sade durante la revolución francesa o del connotado autor Leopold von Sacher-Masoch en Austria.

Particularmente, para el caso de Latinoamérica factores como la religiosidad europea heredada y las dictaduras cívico-militares han demostrado ser agentes de una censura histórica (Ojeda, *Pornoerótica* 26). Son particularmente las autoras latinoamericanas quienes destacaron por escaparse del discurso puritano moralizante e ingresar en estéticas divergentes respecto del *boom* latinoamericano o del realismo criollo. Algunas de las representantes que han incursionado en el género son Griselda Gambaro, Cristina Peri-Rossi, Alicia Steimberg y Armonía Somers, por resaltar sólo algunas. Estas autoras recibieron gran oprobio dada su exploración de temáticas consideradas abyectas e inmorales, pero a la vez demuestran que, a pesar de la censura y el estigma, la literatura pornoerótica ha persistido a lo largo del tiempo y el espacio. Sumado a este contexto, los años ochenta y noventa fueron sacudidos por la filosofía *prosex* y el movimiento posporno, como dos modalidades de resistencia y reivindicación de la sexualidad (Glick 21). Es esta insistencia sostenida del ser humano por retornar al imaginario pornográfico la que motiva esta investigación.

En su momento, la obra *La mujer desnuda* (1950) de Armonía Somers fue una de las primeras semillas de la literatura pornoerótica en Latinoamérica. Asimismo, fue de las pocas autoras que ingresaron en la tradición de la “literatura de los raros” descrita por Rama (1966). Así como el trabajo de Somers, el proyecto de Mónica Ojeda obtuvo la misma recepción de revuelo por su tratamiento del tabú y la sexualidad, y ha sido inscrita bajo el concepto de lo *weird* descrito por Mark Fisher (2016). Así, el vínculo entre lo raro/*weird* y el imaginario pornográfico permite leer esta obra como una heredera de la tradición iniciada con *La mujer desnuda* en tanto que ambas obras han sido tildadas como pornográficas y obscenas. Lo anterior sugiere un primer acto de resistencia frente a una serie de mecanismos de represión en contra del cuerpo y la expresión femenina.

Dado el marco de este trabajo, se toma esta instancia como una primera aproximación a la creación de estas cartografías del imaginario pornográfico. De este modo, mediante una revisión de algunos de los principios teóricos respecto al erotismo y lo raro/*weird*, se buscará establecer este primer puente en la obra *Nefando*, dejando el diálogo con Somers a modo de proyección. Por lo pronto, se toma la obra de Ojeda por su relevancia dentro del marco actual de la digitalización y por su influencia en la escena literaria contemporánea. Además, el carácter fuertemente intertextual de la obra de Ojeda proyecta una primera aproximación al diálogo que su trabajo establece con la escena histórica del género pornoerótico.

De *Nefando* se desprenden claramente las maneras en que la literatura y el arte han sido influidos por la digitalidad. En este contexto, cabe destacar que el advenimiento del internet ha contribuido en un incremento de la literatura pornoerótica y de nuevas manifestaciones erotizadas desde el cine y la fotografía hasta las más recientes expresiones generadas por las tecnologías de inteligencia artificial como el *deepfake*. Ante esto, las preguntas de investigación propuestas son: ¿De qué manera dialoga la literatura pornoerótica de Mónica Ojeda en *Nefando* con el imaginario pornográfico generado en el contexto del espacio digital contemporáneo? y ¿Es posible establecer un vínculo entre la estética rara/*weird* y la construcción de diferentes modalidades de resistencia frente al tabú social y sexual en la imaginación pornográfica en *Nefando*?

Dado el contexto previo, la motivación en investigar la literatura pornoerótica en general y la obra *Nefando* en particular tiene que ver con el potencial desarticulador y subversivo del erotismo en las artes. De este modo, en una hipótesis de lectura preliminar se propone que es posible inscribir a Mónica Ojeda en la misma genealogía/tradición de la literatura rara descrita por Rama, en tanto que su obra operativiza la sexualidad desde la estética *weird* como resistencia frente a mecanismos de control y narrativas patriarcales. Asimismo, el análisis de este tránsito permitirá vislumbrar elementos de cambio y de continuidad en los nuevos imaginarios pornográficos que circulan en la cultura. Tras esta revisión se proponen los siguientes objetivos generales: (I) Analizar cómo la evolución del espacio digital ha influenciado la configuración de la imaginación pornográfica en *Nefando* e (II) identificar de qué manera la autora utiliza la intertextualidad y metaficcionalidad en la obra para establecer un diálogo con la tradición de la literatura pornoerótica.

HACIA UNA TIPOLOGÍA DE LA IMAGINACIÓN PORNOGRÁFICA EN LO *WEIRD*

Tanto lo pornográfico como lo *weird* resultan categorías elusivas. Sin embargo, el proyecto de Ojeda se sitúa frente a lo erótico, lo raro y lo digital desde un lugar ético y estético cuyos límites se advierten en esta obra. Primero, el lugar que toma la obra respecto de la abyección se alinea con lo que la misma Ojeda ha denominado “sodomizar la escritura”. Entendemos este concepto como una transgresión: “dentro de la palabra a la palabra, no como un mero acto de rebelión, sino como un estudio de las zonas más opacas de lo humano” (Ojeda, *Sodomizar la escritura* s/p). Desde su título, la autora inmediatamente asocia su proyecto literario a aquello que causa repugnancia u

horror. En ese gesto, Ojeda instala la idea de una narración de la ruina, del destrozo, la decadencia y el decaimiento de una persona.

En segundo lugar, la novela propone una idea clave: “¿Para qué servía la ciencia si no era para narrar nuestros horrores? (...) ¿para qué servía la tecnología si no era para narrar nuestros horrores? ¿Para qué servían los lenguajes, los gritos, las teclas, los pozos si no era para narrar nuestros horrores?” (Ojeda, *Nefando* 81). Este pasaje otorga una primera entrada que permite poner en vínculo el horror, la tecnología, la subjetividad y la literatura. Proponemos este como el espacio donde residen los imaginarios pornográficos a partir del cual se trama el vínculo entre lo raro, lo erótico y lo digital. Este es el punto de partida para abordar de manera sistemática la polifonía de esta obra desde tres ejes clave: las dinámicas de poder, las semióticas digitales y las modalidades de resistencia de lo raro/*weird*. Asimismo, en línea con nuestras preguntas de investigación, con el fin de comprender tanto la interacción entre digitalidad y literatura pornoerótica, como el vínculo entre lo raro y la resistencia en la imaginación pornográfica, se propone un análisis de lo pornográfico en tres niveles: la pornografía explícita, la experimentación digital con el erotismo y la literatura metapornográfica.

A. ABYECCIONES EXPLÍCITAS: SEXUALIDAD COMO MARCADOR DEL PODER Y EL CONTROL

Esta primera sección de análisis tiene como propósito abordar el primer objetivo específico de la investigación: Analizar las dinámicas de poder que subyacen en el imaginario pornográfico de la obra seleccionada y cómo se utilizan las sexualidades como mecanismo de control. Como primer nivel de análisis de lo pornográfico encontramos la pornografía explícita, representada en la historia de tres hermanos cuya historia se revela por medio de sus propias voces infantiles que relatan la manera en que eran violados por su padre, quien posteriormente subía estos videos a las redes.

En el nivel textual, es relevante destacar la polifonía y la fragmentación que atraviesan la obra. A lo largo de sus páginas, una serie de personajes, voces y formatos narrativos delinean la trama y dialogan en la configuración de la historia. Seis personajes articulan el argumento principal: Kiki Ortega, Iván Herrera, El Cuco Martínez, Irene Terán, Cecilia Terán y Emilio Terán. Los seis, unidos por el solo hecho de compartir vivienda, se ven entrelazados en la historia de los hermanos

Terán, cuyo oscuro pasado de violencia sexual, incesto y pornografía infantil se deja entrever a medida que avanza la novela y se esclarece la creación del videojuego *Nefando: viaje a las entrañas de una habitación* que reside en el corazón de esta obra.

Por medio de la historia de los Terán: Irene, Emilio y Cecilia, el libro da cuenta de diferentes procesos de ficcionalización que realizan los personajes para sobrellevar sus horrores internos, así como también de las dificultades que ellos tienen en los procesos de narración de su trauma:

A veces la madre le decía que ella no podía entender las cosas del mundo porque todavía era una niña. Por eso la hija intentaba sacarse la infancia de encima igual que el padre le quitaba la ropa manchada para lavarla con los puños cerrados. Estaba segura de que cuando fuera mayor podría decir todo lo que percibía, nombrarlo con las palabras adecuadas, hacer una verdad convincente, darle cierto sentido al caos. (Ojeda, *Nefando* 58)

En este discurso de Irene, hermana mayor, se evidencia la complicada relación que tiene con la construcción de un discurso para narrar la desgracia personal, particularmente durante su infancia. Respecto de esta escritura, Alicia Ortega dirá que *Nefando*: “da cuenta de un intenso y cuidado trabajo por encontrar las palabras para decir lo que usualmente queda excluido del lenguaje, para recomponer el sentido que ha sido arrebatado y despojado.” (Ortega 183). Al intentar responder la pregunta ¿Cómo decir lo que no puede decirse?, la autora analiza tanto la preocupación por la posibilidad de narrar experiencias corporales extremas, como el ímpetu por descorrer el velo impuesto sobre temáticas consideradas tabú.

Ante este problema discursivo, Mónica Ojeda propone un modelo de lectura que establece a la literatura pornoerótica como contrarrepresentación de las nociones autoritarias en torno al cuerpo y sus expresiones (*Pornoerótica* 68-69). En este sentido, a partir del concepto de dispositivo de la sexualidad, entendido como los elementos de regulación de la sexualidad de los individuos de nuestra sociedad, Michel Foucault (1976) nos recuerda que: “desde el siglo XVIII el sexo no ha dejado de provocar una especie de eretismo discursivo generalizado. Y tales discursos sobre el sexo no se han multiplicado fuera del poder o contra él, sino en el lugar mismo donde se ejercía y como medio de su ejercicio” (23). En este sentido, de manera análoga a la multiplicación del discurso en

torno al dispositivo de la sexualidad, podríamos pensar que el control ejercido por el padre funciona como regulador del discurso de los niños.

Asimismo, dado que esta regulación está intrínsecamente ligada a la multiplicación de los discursos, cabe destacar la manera en que Ojeda promueve una diversidad de discursos en torno al cuerpo y lo sexual que se escapan de la norma de regulación. A lo largo de su obra, los discursos metaficticiales funcionan como una declaración de principios, por ejemplo: “Una de las pesadillas de la literatura de ciencia ficción era la del estricto control de los impulsos sexuales, la instrumentalización de la sexualidad o la eliminación de cualquier contacto físico con otros. La erradicación final de la animalidad —esa que obliga a hombres y a mujeres a afrontar el lado salvaje y violento de sus deseos—” (Ojeda, *Nefando* 38). En este pasaje la autora pone sobre la mesa un principio que recorre toda su obra. Mediante elementos como: el tabú de la violación y el incesto, la exploración de la sexualidad infantil de los hermanos, el consecuente desarrollo de una relación amorosa entre los tres, etc., la autora se organiza en contra de los discursos canonizados al retratar de manera explícita una cara oculta de la mirada pornográfica.

Más aún, los retratos de la violencia sexual nos permiten adentrarnos en las diferentes configuraciones del poder que subyacen tras el mandato de la violación. Desde Segato (2003): “la violación, como exacción forzada y naturalizada de un tributo sexual, juega un papel necesario en la reproducción de la economía simbólica del poder cuya marca es el género” (13). En este sentido, si bien, según la autora, la violación no responde a lógicas racionales, también puede ser leída como una manifestación del mandato masculino, entendido como uno de los mecanismos de restauración y perpetuación del poder que subyacen en la sociedad.

En esta misma línea, Ortega analiza la representación de la violencia en la obra y enuncia que: “*Nefando* es eso: una exploración en el lenguaje que no renuncia al silencio ni a la indiferencia, en el esfuerzo por crear uno capaz de asir lo abyecto, decir el dolor, derrocar el silencio” (Ortega 183). Esta búsqueda por la reconfiguración de imaginarios imperantes se asienta en los materiales disponibles en las redes y en la *deep web*². En este sentido, la autora ofrece una primera aproximación a la posibilidad de afrontar la violencia cuando no se poseen los códigos para hacerlo, donde acoge los planteamientos mencionados desde Segato y añade la pregunta por la representación del dolor, la exhibición de la fragilidad y lo abyecto desde Kristeva.

² Espacio del web no indexado bajo los motores de búsqueda tradicionales por factores como barreras de pago, requerimiento de credenciales o protección de bases de datos privadas.

Finalmente, representado en la experiencia de Cecilia, el hilo conductor que atraviesa a los tres hermanos es la de un horror innombrable y persecutorio: “Alguna vez la hija menor intentó poner en palabras su disgusto hacia la cámara y las manos cayosas que la tocaban por debajo de la ropa, pero nadie la escuchó. La infancia tenía una voz baja y un vocabulario impreciso” (Ojeda, *Nefando* 59). Entonces, podríamos decir que la inefabilidad que caracteriza a la violación es uno de los elementos que perpetúa circuitos de poder inquebrantables. Como respuesta a esto, la obra moviliza una serie de modalidades alternativas de expresión como lo son: el dibujo, el lenguaje del código o la creación del videojuego “Nefando: viaje a las entrañas de una habitación” por los hermanos Terán. Lo anterior abre paso a un segundo nivel de análisis de lo pornográfico: el vínculo entre las experimentaciones permitidas por el espacio digital con un pornoerotismo del exceso.

B. EXPERIMENTACIONES PORNOERÓTICAS: SEMIÓTICAS PARA EL FENÓMENO DEL *NETPORN*

En esta sección se busca abordar el objetivo número dos: Explorar de qué manera la obra refleja los cambios en la producción, distribución y consumo de las diferentes modalidades de la pornografía a partir del advenimiento del internet y las semióticas digitales. Para esto, un punto de partida para el análisis de los imaginarios pornográficos en el arte es el ensayo “Imaginación pornográfica” de Susan Sontag (2014). En primer lugar, la autora definió tres modalidades de la pornografía: como elemento de la historia social, como fenómeno social y como convención menor dentro de las artes (Sontag 8). Asimismo, rescatando a teóricos como Goodman y Wayland Young, la autora señala el concepto de “sociedad pornográfica”, entendida como “una sociedad edificada con tanta hipocresía y represión que debe generar inevitablemente una explosión de pornografía, entendida esta como su expresión lógica y como su antídoto subversivo y popular” (Sontag 10-11). Además reconoce elementos que contribuyen en la degradación de la pornografía como categoría artística literaria debido a factores como las convenciones literarias imperantes del realismo y el uso moralizador del término “imaginación pornográfica” como signo del fracaso o deformación de la imaginación.

A partir de lo anterior, la misma Mónica Ojeda ofrece un marco más actualizado del estado de la literatura pornográfica en su ensayo “Pornoerótica latinoamericana: (...)”. Aquí, la autora concita el vínculo entre lo abyecto y obsceno del porno y la poesía en el lenguaje del género erótico mediante

su estudio en torno a la narrativa pornoerótica (Ojeda, *Pornoerótica* 60-61). En este marco, la autora transita diacrónicamente desde una narrativa latinoamericana donde el tema nacional fue predominante hasta 1940, luego por las vanguardias y su experimentación con lo erótico, hasta la agencia de los movimientos feministas que establecen a la mujer como sujeto de deseo por primera vez en la literatura. Finalmente, Ojeda reflexiona en torno a la dictadura continental y su rol en la censura de la novela erótica, así como la posterior generación de una crítica de deslegitimación nacida a partir de la lucha contra la autoridad represiva.

Para este análisis, el personaje del Cuco Martínez, el *roommate hacker* y ladrón que contribuye en la creación del videojuego imaginado por los hermanos ilustra la interrelación entre digitalidad y pornografía, así como también el uso de la *deep web* como un refugio de resistencia. La descripción de “Nefando” revela que este no concuerda con los parámetros tradicionales de un videojuego, pues consiste simplemente en gráficas que ilustran una pieza vacía con una mujer desnuda sobre una cama. Este no contiene objetivos, niveles, ni un avance de locación o personajes. En su lugar, consiste principalmente en una observación de pequeños cambios que suceden en el encuadre a lo largo del tiempo.

La importancia del juego descrito recae en la incorporación de los videos de las violaciones de los propios hermanos, así como también otros videos de necrofilia, zoofilia y pedofilia presentes en la *deep web*. Los personajes describen el juego como: “(...) un espacio para la exploración personal. En él podías pensarte de forma distinta.” (Ojeda, *Nefando* 103). En este sentido, la obra enmarca el videojuego como un espacio donde los hermanos procesan su trauma y transmutan el dolor de la violencia ejercida sobre ellos. Lo anterior ofrece una primera aproximación a la manera en que el internet cambia la relación del individuo con el cuerpo, el deseo y el placer. Esta observación da paso al análisis de un tercer punto teórico: la utilización de la remediación como modalidad de navegación del trauma.

Respecto de la relación entre cuerpo y digitalidad, Bolter y Grusin (1999) proponen que: “The interaction of technology and the body today comes not exclusively or even principally through prostheses or breast implants but rather through the ways in which visual and verbal media present

the body and participate in the definition of the self³” (254). En este sentido, a partir de su definición de remediación como la representación de un medio en otro, es posible analizar el paso del cuerpo de los niños hacia el espacio pornográfico del video como un primer momento de remediación del cuerpo. Asimismo, en segunda instancia, el paso del video al espacio del videojuego puede leerse como una nueva remediación del ser, esta vez propulsada por los propios hermanos como gesto de enfrentamiento ante el dolor y las secuelas del trauma ejercido en ellos. Este gesto retoma nuevamente la idea de la inefabilidad y la incapacidad de nombrar la experiencia personal. Dado el exceso de horror vivido por los hermanos ante el abuso, los tres se enfrentan a este mismo fenómeno de vacío del significante.

La reflexión anterior levanta un debate central para la pornografía: la disyuntiva entre el carácter análogo y digital de la sexualidad. En el proceso de creación del juego, el Cuco funciona como un vocero de un discurso en torno a la tecnología que atraviesa la obra. Al respecto, él reflexiona que la tecnología: “era una herramienta que dotaba de humanidad a la gente, que la ayudaba a unirse y no a separarse. Esa unión se realizaba a través de medios representacionales que, a veces, permitían desenmascarar jerarquías absurdas y modos de comunicación vetustos.” (Ojeda, *Nefando* 37). Aquí se reniega de la mirada tecnofóbica que proclama que el espacio digital nos distancia. En este sentido, podríamos leer la remediación y consecuente disolución del cuerpo como un agente democratizador que permite una nueva forma de conexión humana.

En contraste, Jacobs (2009) nos previene sobre el carácter incremental de la violencia, lo extremo y la degradación en el ámbito del *netporn*: “all nonreproductive sexual activity belongs to the category of excess expenditure, where the unrestrained pursuit of pleasure becomes in itself both object choice and subject⁴” (Parikka y Sampson 181). Esta economía del exceso representa lo que Parikka define como un objeto anómalo en el internet, por ejemplo en el capítulo: “Emilio Terán, 17 años. Escritor de rectángulos. Navegante en foros de profundos hoyos”, mediante la gráfica descripción de las infinitas cantidades de pornografía infantil a la que Emilio estuvo expuesto debido a su padre: “Veo a Babyj: tiene uno o dos años. Veo a su padre penetrarla por el culo mientras le hunde la cara en la alfombra. Veo a Babyshi: tiene tres años. La veo atada y violada vaginalmente. Veo sus gritos

³ “La interacción entre tecnología y el cuerpo hoy viene no exclusivamente o incluso principalmente por medio de prótesis o implantes sino a través de las maneras en que los medios visuales y verbales presentan el cuerpo y participan en la definición del ser” (254).

⁴ “Toda actividad sexual no reproductiva pertenece a la categoría del gasto del exceso, donde la búsqueda irrestricta por el placer se vuelve en sí misma tanto elección de objeto como sujeto” (Parikka y Sampson 181).

y su llanto que es como una cascada de rocas reventando el suelo. Veo a Babylexxxx. Tiene menos de un año (...)” (Ojeda, *Nefando* 97). El capítulo continúa el mismo patrón, ilustrando la capacidad de encontrar copias y variaciones del mismo tipo de material replicado y distribuido *ad infinitum* en el espacio digital.

En este sentido la misma estructura modular de la novela nos da cuenta de esta economía del exceso pornográfico. Como se ha observado a lo largo de este desarrollo, la pornografía está regida por la potencialidad de la tecnología. Asimismo, la estructura del libro está permeada por diferentes medios, sin embargo, cabe recordar que detrás de todo lo digital siempre está el código. En palabras de Parikka (2009): “The content of a porn site, a spam e-mail, or a computer virus, for instance, may *represent* aspects of the capitalist mode of production, but these programs also express a materiality, or a logic of action⁵” (Parikka y Sampson 8). El autor se refiere a la capacidad automatizada y excesiva de repetición y multiplicación del código. En este sentido, podemos pensar que los capítulos de la novela funcionan de manera análoga a como lo haría una función dentro de un *script* de código.

A lo largo de los diferentes capítulos observamos esta reproductibilidad exacerbada en la disolución de fronteras geográficas, subjetivas y temporales. Esto nos lleva al mundo de la *demoscene*, de los *hackers*, los ladrones, los escritores, etc. Asimismo, la obra oscila entre Ciudad de México, Barcelona, el pasado lejano, el presente y pasado reciente. Finalmente, en el nivel textual la obra transita entre la primera, segunda y tercera persona intercaladamente, entre el punto de vista omnisciente y formatos experimentales como la metaliteratura, la entrevista o el relato mediante el formato del código o del foro. Al respecto, en palabras del Cuco: “La vida, para que fuera armoniosa, se dijo a sí mismo arrugando la frente, debía ser una sucesión ordenada de algoritmos” (Ojeda, *Nefando* 31). En este sentido, la obra completa puede ser leída como una sucesión de funciones algorítmicas mediante las que la autora deja entrever la permanencia del código presente detrás de toda interfaz. Además, las reflexiones metaficcionales, en conjunción a la incorporación de fragmentos de código dentro de la novela, pueden ser interpretadas como una mirada dentro de la caja negra de la obra.

En este contexto, la dualidad en el producto de la pornografía es lo que nos permite poner en perspectiva su carácter anómalo. Por ejemplo, en la obra, Irene enuncia que: “el deseo por la virtualidad, por hacerla realidad pretendida, no es más que las ansias de salir de la cárcel del cuerpo”

⁵ “El contenido de un sitio porno, un correo de spam, o un virus de computador, pueden *representar* aspectos del modo de producción capitalista, pero estos programas también expresan una materialidad, o una lógica de acción” (Parikka y Sampson 8)

(Ojeda, *Nefando* 76). Sin embargo, en la actualidad esta posibilidad expone la vorágine de la automatización y su indecible capacidad de aceleración. En el caso de la pornografía, los *deepfakes* suponen la amenaza más latente: “The software will likely continue to spread and mutate like a virus, making a popular tool for creating non-consensual deepfake pornography of women easily accessible and difficult to counter” (Henry Ajder et al. 8). En este sentido, lo anómalo funciona de manera análoga a la irregularidad del virus, un bloque de código malicioso que se infiltra en la memoria y provoca daño. A partir de este primer análisis, es posible entrar en el análisis de la manera en que el imaginario virulento y anómalo de la pornografía en la obra se entrelaza con lo *weird* y lo raro para gestar el proyecto subversivo de la autora.

C. ESTÉTICAS RARAS/*WEIRD*: ENCUENTROS SUBVERSIVOS ENTRE LITERATURA Y PORNOGRAFÍA

En esta sección se abordará el objetivo específico número tres: identificar de qué manera la obra *Nefando* de Mónica Ojeda utiliza la estética heredada del género raro/*weird* para subvertir normas culturales por medio de la exploración del tabú social y la prohibición sexual. En 1896, Rubén Darío conceptualiza a *Los Raros*, en una antología homónima que rescataba la tradición del malditismo francés. En 1966, Ángel Rama establece un nuevo diálogo con esta propuesta en su obra *Aquí. Cien años de raros*. Aquí, el autor realiza la misma operación de rescate que Darío, agrupando autores como Felisberto Hernández, el Conde de Lautréamont y Armonía Somers, quienes enfrentaban la hegemonía realista de la época desde su ímpetu rupturista, anti-convencional y sorpresivo, bajo el rótulo de “literatura de los raros” (Benítez 37).

Asimismo, Fisher (2016) propone dos nuevas modalidades de lo extraño: lo *weird* y lo *eerie*. Estos pueden ser sintetizados en la siguiente frase: “Why is there something here when there should be nothing? Why is there nothing here when there should be something?” (Fisher 12) respectivamente. En esta obra, la dialéctica entre la presencia y la ausencia se vuelve una constante tanto en el espacio digital como en los imaginarios pornográficos, con un énfasis en el concepto de lo *weird* para efectos del proyecto comparativo de esta investigación.

⁶ “¿Por qué hay algo en lugar de nada? ¿Por qué no hay nada cuando debería haber algo?” (Fisher 12).

En base a las definiciones de lo raro y lo *weird* de Darío, Rama y Fisher, se percibe una elusividad propia de lo raro y lo *weird* como categorías críticas. Ojeda nos entrega una pista al respecto: “la escritura extrema es siempre liminal: una en la que el escritor está a punto de hacer algo terrible como desocultar un horror privado o atávico o hundir las manos en el centro de un tabú.” (*Sodomizar la escritura* s/p). Este espacio liminal donde residen los personajes de la historia ilumina la tensión dialéctica que caracteriza a lo *weird* y a lo pornográfico: la simultaneidad de su uso y crítica, al igual que lo fue paradójicamente la etiqueta de lo raro como estandarte de un discurso alienista finisecular (Trigo 299-300). Es este un primer espacio donde reside el vínculo entre la pornografía y lo raro.

Dado lo anterior, identificamos una serie de características que atraviesan tanto lo raro como lo *weird*. En primer lugar, Fisher propone que “the sense of wrongness associated with the weird -the conviction that this does not belong- is often a sign that we are in the presence of the new.” (Fisher 13). Este es el carácter rupturista e insólito que permea la obra de Ojeda, y que en su momento caracterizó la obra de los raros como Armonía Somers. Al respecto, Silvia Fernández realiza un análisis crítico del canon literario y establece la obra de Ojeda como una propuesta superadora del *boom* latinoamericano. La autora propone el concepto del gótico andino como: “una nueva mirada que desmonta los mitos y tabúes y se enfrenta a los contextos más crudos y esclarecedores de la realidad humana.” (Fernández 24). Esta capacidad de desarticular la estructura canónica es el primer síntoma de lo raro en su obra.

Pedro Trujillo también advierte este vínculo entre la obra de Ojeda y la literatura *weird/erie*. Concretamente, él describe *Nefando* como un espacio en el que: “es la incertidumbre inquebrantable de los personajes lo que evidencia en las obras los síntomas de lo raro y lo espeluznante” (Trujillo 189). De este modo, el sistema teórico descrito por Fisher sustenta la premisa de que la tecnología y la red funcionan como un portal inmaterial de incertidumbres. Es en este espacio intangible de la red donde se gesta una relación de pavor y surge el fantasma informático de lo raro y lo espeluznante.

Para este análisis se propone que tanto Iván Herrera como Kiki Ortega, los otros dos *roommates* en la casa, se presentan como desadaptados sociales que se comportan de un modo inhabitual, extraordinario o poco común. En este sentido, ambos personajes son representativos de lo raro en tanto que habitan el espacio liminal entre escritura y vida y ofrecen una nueva aproximación al vínculo entre literatura y pornografía desde la perturbación de un orden establecido.

Primero, Iván, estudiante de Creación Literaria, utiliza la metáfora de las deidades mexicanas Quetzalcóatl y Tezcatlipoca, dioses de la luz y del cielo nocturno, para expresar una escisión interna y su propia “retórica del dolor”: “Nadie en esa clase sabía cuánto odiabas tu pene erecto, cuánto querías arrancártelo y tirarlo al váter. Era una enorme sanguijuela chupándote la vida de la pelvis” (Ojeda, *Nefando* 20). La violencia proveniente del imaginario transgénero transmuta su horror en la ficción del espacio literario mitológico. En este pasaje se repite la dificultad de nombrar y la literatura, como modalidad análoga al espacio digital, se usa para representar la violencia en relación con su propio cuerpo, nuevamente como respuesta a un discurso castrador.

Esta exploración multimodal del lenguaje ilustra un segundo elemento que Rama asoció a lo raro, donde este funciona como: “respuesta de denuncia y resistencia, que proyecta subjetividades revulsivas desde el campo de la creación literaria, a una serie de ideogramas bien asentados.” (Benítez 31-32). Esto permite entender el uso de la imaginación pornográfica, la que en el caso de Iván nos pone en diálogo con la obra de los raros: “La desnudez de Rebeca Linke jamás será como la que ahora vives frente al espejo: ella no es esclava de su corporeidad — tu vergüenza, en cambio, está en ser esclavo del cuerpo-no-tuyo—. Nunca serás como Rebeca Linke” (Ojeda, *Nefando* 65-66). En este pasaje, en que Iván hace alusión a *La mujer desnuda* de Somers, utiliza elementos como la insistencia en el detalle del cuerpo por medio del imaginario mitológico para iluminar espacios que la moral ha oscurecido.

Otra manera de entender lo raro desde Rama es como un retorno de lo reprimido, en contra de la racionalidad moderna (Benítez 37). En este caso, el personaje de Kiki ha sido destacado como el estandarte de la reflexión metaliteraria, donde se explota la capacidad de la literatura de mirar y mostrar para conectar con el dolor del otro (Ortega 183). Más aún, por medio del imaginario de lo *weird*, Fisher propone la posibilidad de enfrentarnos al trauma, entendido como la “ruptura en el tejido de la experiencia” (22). En Kiki, becaria y escritora de una novela pornográfica: “Pornovela Hype”, podemos ver cómo el trauma y la vergüenza propios de su pasado transitan desde la intimidad al espacio público de su literatura, pues para ella: “la literatura emergía de la necesidad” (Ojeda, *Nefando* 71). Así, en su trabajo con la ficción, el personaje de Kiki transmuta sus experiencias pasadas y conforma una nueva estructura signica a partir de ella.

En el personaje de Kiki la literatura funciona como gestora de su interioridad ante la prohibición sexual. En esta misma línea, a partir de su propia historia de censura, ella reflexiona en torno a los

mecanismos institucionales que han implantado en nuestra mente desde, por ejemplo, la iglesia. Primero, ella realiza un vínculo con las redes de cristianismo en Latinoamérica: “En la religión cristiana hubo BDSM mucho antes de que Sacher-Masoch escribiera *La Venus de las pieles*, pero todo esto es sólo considerado perverso cuando no está vinculado a la religión cristiana.” (Ojeda, *Nefando* 27), realizando una crítica sobre la opresión ética implantada en el inconsciente colectivo del continente. En segundo lugar, ella establece un permanente discurso crítico respecto del *copyright* y establece la piratería como mecanismo de desobediencia civil. En este sentido, ella propone la pornografía como un tercer eje en el que se gesta la rebelión respecto del sistema, a partir de lo cual nace su *Pornovela Hype*.

En esta metanovela pornográfica escrita por Kiki, se representa el nivel más profundo de la rebelión que se moviliza en la pornografía dentro de la obra. En primer lugar, realiza un exhaustivo trabajo de referencia intertextual respecto de la tradición de la pornoerótica, visitando obras desde *Juliette o las prosperidades del vicio* (1797) del Marqués de Sade, hasta novelas del siglo XX como *Amatista* (1989) de Alicia Steimberg e incluso novelas gráficas como *Lost Girls* (1991) de Alan Moore y Melinda Gebbie. Mediante este recorrido, la autora establece un diálogo con estos textos históricamente censurados, lo que le permite ingresar y establecerse dentro del circuito transgresor propio del género.

Concretamente, el relato consiste en la historia de dos amigos, Diego y Eduardo, que son dos adolescentes quienes llevan a cabo una empresa de colección y acumulación de libros prohibidos por su contenido explícito. Para ello extraen libros de la biblioteca del padre, roban a sus madres para comprar libros y trafican dibujos y escritos sexuales realizados por ellos en su internado a cambio de cómics y revistas explícitas. Lo anterior se sitúa en un ambiente atemporal donde los niños buscan romper con las normas de su educación: “Para leer bien hay que leer mal, decía Diego; hay que leer lo que no quieren que leamos. Eduardo entendía esto no como una irreverencia, sino como una necesidad de libertad” (Ojeda, *Nefando* 49). A través de este contenido pornoerótico la autora ilustra la manera en que los niños utilizan los imaginarios pornográficos para empujar los límites del tabú.

Si bien la historia no hace mención al internet, es posible identificar signos adventicios del exceso que anticipan la pornoerótica en la economía libidinal de carácter extremo y excesivo. Lo anterior se evidencia en la emulación del estilo de las historias de pornoerótica referidas, mediante el cual llevan a cabo toda suerte de perversiones con sus compañeras y compañeros de colegio: “La chica acabó magullada, cubierta de esperma, con marcas de mordidas y círculos de saliva —a Eduardo le

gustaba escupir sobre la piel de sus amantes—. Ella, después de verse en el espejo, lloró. Su cuerpo entero era viento y se quebraba. Eduardo le recordó que ella misma había querido que le hicieran lo que le hicieron” (Ojeda, *Nefando* 42). Esta versión análoga de la economía del exceso que se replica a lo largo de la metanovela puede ser leída como un espacio protopornográfico que incursiona en modalidades como el incesto, la violación y la zoofilia de manera iniciática. Lo anterior funciona como espejo de los contenidos de la *deep web* ilustrados por Ojeda, simbolizando el paso de lo análogo a lo digital que opera en un universo ajeno al internet. Este contraste puede considerarse ilustrativo del tránsito de lo raro hacia lo *weird* dado que ilustra las continuidades y modificaciones entre la pornoerótica antes y después del internet, todo esto bajo el hilo conductor de la oscilación entre lo familiar y lo perturbador de la psyche humana.

Finalmente, un punto crucial para entender el envejecimiento de lo raro en la literatura es pensar en las diferentes subjetividades que están en juego durante una época determinada (Benítez 37-38). Para esto es crucial identificar quiénes son los “represores” y quiénes son los “reprimidos” para orientarnos hacia la traslación de una estética de lo raro hacia diferentes épocas. A partir de lo anterior, es posible aseverar que la obra busca realizar un panorama de subjetividades contemporáneas alienadas. Esta sensación propia del espacio digital queda patente en la reflexión presentada por el Cuco en el capítulo final de la novela: “al final estamos conectados por esa misma naturaleza oscura, caótica, de carácter mítico, y lo paradójico es que ese nexo nos devuelve al mismo lugar de siempre: a la incertidumbre.” (Ojeda, *Nefando* 154). En el panorama actual, si bien lo raro ya no representa lo mismo que en los años sesenta, lo *weird* ilustra esta incertidumbre propia de nuestra existencia en el mundo digital, lo que Trujillo denominó como el portal de la red o el fantasma informático (182). De este modo se vislumbran las maneras en que el imaginario pornográfico se construye sobre categorías de lo raro y lo *weird* como modalidades de subversión.

CONCLUSIÓN: ESPACIO LIMINAL ENTRE EL TABÚ Y EL CÓDIGO

A modo de cierre, retomamos nuevamente la propuesta enunciada en un comienzo en torno a la posibilidad de inscribir a Mónica Ojeda en la misma genealogía/tradición de la literatura rara mediante su propia formulación de lo *weird*. Tras una revisión de los imaginarios pornográficos en la novela y el recurso de la “sodomización de la escritura”, se advierte el uso de las estéticas *weird*

en vínculo con los imaginarios pornográficos en la obra como modalidad de resistencia frente al canon mediante la enunciación del exceso en cada personaje de la historia.

En su conjunto, los capítulos de la obra abarcan diferentes ámbitos de la sexualidad, el erotismo y la complejidad identitaria. Lo anterior, leído desde la lente de lo raro revela modalidades en que los nuevos medios y los lenguajes digitales contribuyen en la construcción de un proyecto que busca redefinir nuestra relación cultural con el cuerpo y la sexualidad. Así, la obra de Ojeda se erige como un proyecto que realza el vínculo entre espacios liminales y los modelos de economías del deseo desde nuevos lugares de enunciación facilitados por los soportes y tecnologías actuales. En este lugar, el sentir colectivo que ha generado el incierto espacio digital se hace presente mediante una disolución de la interfaz y nuestra lectura desde la transgresión y lo abyecto arroja luz sobre la manera en que la obra se desmarca del canon discursivo, proponiendo nuevas maneras de interactuar con el material que circula por la red.

En la primera sección, un primer acercamiento a los imaginarios pornográficos ilustró el rol regulador de la multiplicación de los discursos y cómo en su contracara, el fenómeno de la inefabilidad funciona como perpetuador de circuitos de violencia. En la segunda sección se exploraron las potencialidades de la digitalidad en el ámbito de la pornografía. Aquí observamos una dicotomía virtual, donde por un lado, la remediación funciona como agente democratizador y herramienta de procesamiento del trauma y, por otro lado, la capacidad excesiva de repetición y multiplicación del código acelera la explosión de la economía del exceso.

Finalmente, en la tercera sección, se observa un principio de evolución desde lo pornográfico análogo hacia lo digital, así como el tránsito desde lo raro hasta lo *weird*. Por medio de un análisis de elementos como: el experimentalismo, el retorno de lo reprimido, el trauma y la relación entre represor/reprimido, se evidencia una continuidad de lo pornoerótico como mecanismo de desobediencia civil a lo largo de los años. La autora sintetiza esta declaración: “La pornografía existía sólo en las retinas de la moral: era la verdad negada” (Ojeda, *Nefando* 72), así ella permite pensar la enunciación transgresora de lo pornoerótico como aquello que rehuimos pero a la vez buscamos y en cómo el diálogo entre literatura y código cimenta un nuevo espacio de insubordinación.

REFERENCIAS

- Ajder, Henry, et al. "The state of deepfakes: landscape, threats and impact". Deeptrace, sept. 2019.
- Benítez, Herbert. "Ángel Rama y los raros: Ascenso y desvanecimiento de una categoría." *Telar*, vol. 25, dic. 2020, pp. 27-48. ISSN 1668-3633.
- Bolter, David y Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media*. Massachusetts: MIT Press, 1999.
- Fernández, Silvia. "Relecturas de la tradición latinoamericana: el gótico andino de Mónica Ojeda como propuesta superadora del boom." *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, vol. 56, 2024, pp. 17-29. <https://doi.org/10.32719/13900102.2024.56.2>
- Fisher, Mark. *The Weird and the Eerie*. Repeater, 2016.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. Vol I La voluntad de saber*. España: siglo XXI, 1976.
- Glick, Elisa. "Sex Positive: Feminism, Queer Theory, and the Politics of Transgression". *Feminist Review*, mar. 2000, pp. 19-45.
- Montoro, Noelia. "La mujer desnuda: metamorfosis por decapitación". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 34, 2005, pp. 217-234.
- Ojeda, Mónica. *Nefando*. Barcelona, Candaya, 2016.
- _____. "Pornoerótica Latinoamericana: Subversión en la narrativa de mujeres en el exilio." *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 43, 2014, pp. 57-69. https://doi.org/10.5209/rev_alhi.2014.v43.47167
- _____. "Sodomizar la escritura". *El País*, 29 jun. 2018: s.p. https://elpais.com/cultura/2018/06/28/babelia/1530201263_968588.html
- Parikka, Jussi y Tony D. Sampson, editores. *The Spam Book: on viruses, porn and other anomalies from the dark side of digital culture*. Hampton Press, 2009.
- Rama, Ángel. *Aquí. Cien años de raros*. Montevideo: Arca, 1966.
- Segato, Rita. *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires, Prometeo, 2003.

Scherer, Fabiana. “El nuevo boom latinoamericano: las escritoras marcan el rumbo”. *La Nación*, 12 jun. 2021. <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/el-nuevo-boom-latinoamericano-las-escritoras-marcen-el-rumbo-nid12062021/>

Somers, Armonía. *La mujer desnuda*. Montevideo, Criatura, 1950.

Sontag, Susan. “Imaginación pornográfica.” *Estilos radicales*, Debolsillo, 2014.

Trigo, Benigno. “Los raros de Darío y el discurso alienista finisecular”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 18, 1994, pp. 293–307.

Trujillo, Pedro. “Universos raros y espeluznantes en la era digital: un análisis de los fantasmas de la actualidad en tres narraciones hispanoamericanas contemporáneas”. *Orillas*, vol. 9, 2020, pp. 177–192.