

La ética impersonal de los cuerpos y su devenir comunitario en *Nefando* de Mónica Ojeda

The Impersonal Ethics of Bodies and its Community Advent in *Nefando* by Mónica Ojeda

A ética impessoal dos corpos e o seu devir comunitário no *Nefando* de Mónica Ojeda

SELMA RODAL LINARES*

RESUMEN: En este artículo propongo que en la novela *Nefando* de Mónica Ojeda las diferentes formas de la despersonalización y la organización paratáctica entre experiencias y espacios configuran una comunidad impolítica. Partiendo de Esposito, entiendo por “comunidad impolítica” aquella cuyas relaciones son desapropiantes, porque deliberadamente interrumpen la pertenencia e identificación con los valores y entidades trascendentes que podrían brindar fundamento para lo común. Considero esta novela como un simulacro de la comunidad que, en contraste con una representación de lo político, despliega una ética-erótica impersonal, articulada por la virtualidad múltiple y material de los cuerpos que la conforman.

PALABRAS CLAVE: Literatura latinoamericana, Mónica Ojeda, cuerpo, ética.

ABSTRACT: In this article I propose that in the novel *Nefando* by Mónica Ojeda, the different forms of depersonalization and the paratactical organization between experiences and spaces configure an impolitical community. Departing from Esposito, I understand by “impolitical community” that whose relationships are disappropriating, because they deliberately interrupt the belonging and identification with transcendent values and entities that could provide foundation for the common. I consider this novel as a simulacrum of the community, that, in contrast to a representation of the political, displays an impersonal erotic-ethics, configured by the multiple and material virtuality of its bodies.

KEYWORDS: Latinamerican Literature, Mónica Ojeda, body, ethics.

RESUMO: Neste artigo, proponho que, no romance *Nefando*, de Mónica Ojeda, as diferentes formas de despersonalização e a organização paratática entre experiências e espaços configuram uma comunidade impolítica. Baseando-me em Esposito, entendo uma “comunidade impolítica” como aquela cujas relações funcionam fazendo uma desapropriação de poder, porque interrompem a pertença e a identificação com os valores e entidades transcendentales que poderiam fornecer uma base para o comum. Considero este romance como um simulacro de comunidade, que, em contraste com uma representação do político, expande uma ética-erótica impessoal, articulada pela virtualidade múltipla e material dos corpos que a compõem.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura latinoamericana, Mónica Ojeda, corpo, ética.

RECIBIDO: 25 de octubre de 2021. **ACEPTADO:** 10 de noviembre de 2021.

* Becaria postdoctoral de la UNAM en el Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales Doctorado en Filosofía. Área de investigación: Literatura latinoamericana (siglos xx y xxi). (CEPH-CIS-UNAM). Asesorada por la Dra. Carolina Depetris. <selrodlin@gmail.com>.

Lo primero que hay que decir de *Nefando* (2016) es que es una obra compleja, desafiante para lectores y críticos. El nombre lo indica, hablamos de lo que produce repugnancia y horror. En el contexto religioso y político, el *pecado nefando* refería a la actividad sexual contranatura (sobre todo la sodomía) que pusiera en riesgo la economía de la reproducción por el puro placer. Esta segunda novela de Mónica Ojeda (Guayaquil, Ecuador, 1988) desde su título nos advierte que tratará de sexualidades disidentes y controversiales y expondrá un corolario de prácticas que difuminan los límites entre el placer y el dolor, lo bello y lo horroroso, las víctimas y los victimarios y, principalmente, entre el bien y el mal.

Por azar, seis personajes distintos cohabitan un piso en Barcelona y participan como creadores y espectadores de un videojuego de la *deep web* con el mismo nombre que la novela: *Nefando, un viaje a las entrañas de la habitación*, cuya breve existencia es investigada por un interlocutor de quien desconocemos la identidad e intención. Los personajes son Kiki Ortega (becaria, escritora y mexicana), Iván Hernández (mexicano y estudiante de una maestría en escritura creativa), el Cuco Martínez (programador, hacker de nacionalidad española) y los hermanos Emilio, Irene y Cecilia Terán (universitarios ecuatorianos), quienes son los creadores del videojuego de *Nefando*, el asunto que motiva la investigación emprendida por el narrador-cronista que ensambla la novela.

La novela es un ensamblaje pues está articulada por fragmentos que reúnen diferentes formatos y registros textuales. Todos los capítulos están organizados conforme a los diferentes espacios que habitan los personajes y manejan diferentes presentes de la narración. La secuencia, entonces, es intercalada, pues, aunque todos los testimonios se narran en presente –lo que brinda una experiencia de simultaneidad–, éstos se ubican antes, durante o después de la creación y desaparición del videojuego de *Nefando*. En la habitación #1 vive Kiki Ortega, en los tres pasajes que hablan de su vida, la voz narrativa corresponde a la tercera persona, pero alterna con la primera; en la habitación #2 habita Iván Herrera, cuyas tres narraciones están en segunda persona; el huésped de la habitación #3 es el Cuco Martínez, sus tres narraciones emplean la tercera persona e introducen fragmentos de códigos de programación, citas textuales y los diálogos que tiene con los otros personajes.

Los hermanos Terán comparten la habitación #4, de quienes no existe ningún testimonio situado en ese presente de la narración.¹ Contamos con un testimonio de Irene Terán, en tercera persona, a los 8 años, ubicada en la “Habitación de estrellas fosforescentes” y uno de Emilio Terán, en primera persona, a los 17 años, en la “Habitación azul con agujero de bala”. Ambos espacios corresponden a su casa de la infancia. A la voz y al pensamiento de Cecilia sólo accedemos indirectamente a través de las alusiones que

¹ El Cuco es la fuente principal a través de la que conocemos lo que dicen y piensan estos personajes cuando cohabitan el piso de Barcelona.

hacen sus hermanos y compañeros de piso sobre lo que dice y piensa. Sin embargo, casi al final, se incluye una serie de sus dibujos, realizados a sus 14 años, con el título “Exhibición de mis ruinas. Textos nunca escritos”.

De forma simultánea al momento de cohabitación de los personajes, se añaden dos textos: el epílogo y tres capítulos de la “Pornovela hype” de Kiki Ortega, en tercera persona (presumiblemente escrita gracias a la beca del Fonca, mientras se encuentra en Barcelona) y la “Recopilación de *posts* y crónicas sobre Nefando, videojuego de Navegador”, ubicado en un “Foro-comunidades *gamers*” de la *Deep web*, cuya “Traducción (y sospechada reescritura)” es también de Kiki Ortega, se presentan siete *posts* y una crónica en primera persona de las experiencias de tres usuarios que interactuaron con el videojuego antes de su desaparición. Ubicados en un momento que se infiere posterior a este suceso se incluyen cuatro entrevistas realizadas a Kik i, cinco a Cuco, ambas ubicadas en bares de Barcelona, y cuatro entrevistas realizadas a Iván, en un Starbucks de la Ciudad de México.

Como podemos ver en la descripción, la novela parte de diferentes narradores y registros que le cuentan a un interlocutor desconocido sus acciones y sentimientos en torno a las experiencias afectivas que vivieron en su contacto con las y los otra/os. De manera que se presentan diferentes configuraciones del dolor, el placer, la ira, el miedo, el deseo, el amor, como realidades divergentes sobre eso común que es el cuerpo. En este sentido, la obra no emplea los sentimientos como expresión de las personalidades, sino que exhibe su dimensión política como se configuran culturalmente y son producto de nuestras relaciones.

En el presente artículo me propongo demostrar que la novela *Nefando* de Mónica Ojeda configura una comunidad impolítica. Para pensar en este concepto parto del pensamiento de Roberto Esposito (2006), quien señala que, aunque lo “político” intenta representar la pluralidad que constituye a la *polis*, en su despliegue lógico-histórico niega esta pluralidad, pues la representación misma implica una reducción de los individuos representados a una entidad: pueblo, nación, Estado. Para lo político, entonces, la diferencia permanece irrepresentable, pues la relación “representante-representado” la fija en “la unidad de su propia forma imaginaria” (Esposito, 36). La categoría “impolítico” desmonta la despolitización de la comunidad reintroduciendo la diferencia y la multiplicidad en el corazón de la comunidad, de este modo, problematiza el carácter absoluto de lo político y enfatiza “la abolición de todo residuo teológico, de toda consolación dialéctica, de toda perspectiva utópica” de la política. (Esposito, 2012: 53).

Entiendo por “comunidad impolítica” aquella en la que las relaciones que la articulan son desapropiantes, puesto que deliberadamente interrumpen la pertenencia e identificación con los valores y entidades trascendentes que podrían brindar fundamento o sustancia para lo común. Por ende, una comunidad impolítica sería aquella

que abraza su imposibilidad misma de constituirse como identidad cerrada y conclusiva, cuya enunciación renuncia a la representación y se abre a lo común virtual. Como señala Esposito, siguiendo a Deleuze, lo virtual no se opone a lo real, por el contrario, “lo real conserva una zona de virtualidad”, que es previa o excede a su plena actualización (Esposito, 2007: 213).

Desde esta perspectiva, considero que la novela misma en conjunto se configura a sí misma como un simulacro² de lo común; puesto que, en contraste con una representación de lo político, ésta despliega una estética de lo posible, donde la comunidad se configura desde la virtualidad múltiple y material de los cuerpos que la conforman. Este simulacro de lo común, tal como será desarrollado en este artículo, tiene la forma de una ética-erótica impersonal de los cuerpos, donde toda representación de la comunidad aparece como una simulación que, en lugar de mostrar lo común como una propiedad, exhibe a sus miembros a la finitud y a los límites del contacto desapropiante con las y los otra/os.

Ahora bien, la novela crea ese discurso comunitario impersonal a través del paralelismo semántico y sintáctico, el cual teje relaciones de coordinación entre las experiencias de diferentes personajes ubicados en diferentes momentos de la secuencia principal, las analepsis, y los intratextos –la pornovela hype y la crónica del videojuego–. Dichas relaciones de coordinación articulan una “organización paratáctica” que no se construye por la secuencialidad causal de la trama, sino por la casualidad, el azar y las relaciones semánticas arbitrarias que crea el ensamblaje.

Con “organización paratáctica”³ nombro a un tipo de organización sintáctica de la obra articulada por la coordinación semántica, retórica, sintáctica o estética de elementos que no pueden jerarquizarse ni subordinarse en función de ningún concepto, sujeto u horizonte de comprensión extra-textual, tal como la verosimilitud y la representación. Si bien el concepto parte de su definición morfosintáctica, no se ciñe a ella. En contraste con ésta, aludo a un fenómeno literario que nos refiere a una lógica del sentido que desafía la división estructural del relato que organiza la secuencia narrativa en niveles y jerarquiza la información. De modo que, por ejemplo, el paralelismo que articula una coordinación entre los personajes de la pornovela y los hermanos Terán, a pesar de pertenecer a diferentes niveles diegéticos, desmonta la posible subordinación entre estas historias. Los paralelismos crean relaciones entre elementos de diferentes grados de importancia en sentido tradicional, por ende, los indicios, informaciones y catálisis, así como las narraciones intradiegéticas y metadiegéticas, adquieren en ocasiones un peso

² Para pensar en esta forma de la comunidad parto de la noción de “simulacro” de Deleuze. Para Deleuze, el simulacro, en contraste con la copia, no está fundado en la semejanza, sino en la disimilitud, pues posee una perversión y una desviación que le son esenciales (2005: 298).

³ Desarrollé el concepto de “parataxis” de manera puntual en mi tesis de doctorado (Rodal Linares, 2017), donde parto de la comprensión de “parataxis” que plantea Adorno (2003) a partir de la poesía tardía de Hölderlin.

más significativo para la construcción del sentido que las acciones nucleares. Por ende, el relato no puede ser asumido como estructura, pues las relaciones no se determinan por lugares y relaciones preexistentes, sino que suceden gracias a la contingencia de la coordinación. Los elementos heterogéneos son independientes entre sí, actúan juntos dentro de la obra, sólo por las relaciones de contigüidad y semejanza, remitiéndose entre ellos, pero sin lograr articular relaciones estables, afectándose entre sí, pero sin poder concretarse en una síntesis. Tienen puntos de encuentro, pero no se sujetan a un eje, los define la tensión que crean en el sentido, al desplazarse entre diferentes posibilidades.

LA DESPERSONALIZACIÓN Y LA CONFIGURACIÓN DE LA COMUNIDAD

A pesar de las diferencias entre las narraciones, en todas las voces podemos reconocer una despersonalización que acentúa la importancia de la experiencia corporal en la relación con las y los otra/os. Esta voz impersonal crea resonancia entre las diferentes voces y hábitats, articulando una especie de eco impersonal, que en continuo disenso dice el discurso comunitario. Por ende, nos presenta la construcción del cuerpo y de la afectividad como fenómenos colectivos, donde la socializar la emoción es un elemento que mueve a la comunidad a la resistencia.

La despersonalización⁴ cumple un papel fundamental para la lectura apolítica de las relaciones dentro de la novela, pues este mecanismo es responsable de deconstruir el dispositivo de la persona y mostrar que se soporta siempre en un mecanismo violento de exclusión. Esposito (2017) señala que la política se sostiene en la construcción de la persona. La persona es un dispositivo compuesto por relaciones de saber y poder, discursivas y no discursivas; que, en tanto que entidad, implica para sostenerse la despersonalización, ya que convierte a una parte de los seres, de la humanidad y del cuerpo mismo en una cosa que se posee y es súbdita de la otra. Por ello, lo que determina a la persona es justamente que no puede coincidir con su propio cuerpo, está caracterizada por la distancia que la separa de él (2007: 23).

En el relato existen momentos en los que la despersonalización cosifica a los cuerpos para instrumentalizarlos. Esta primera forma de despersonalización exhibe cómo la construcción cultural y simbólica de los sentimientos y del cuerpo son fenómenos colectivos. La dimensión política del sentimiento de odio hacia los cuerpos femeninos y feminizados –como las niñas, los niños y los cuerpos queer⁵– responde a su configuración

⁴ Hay que mencionar que Esposito (2007) rechaza el concepto de “despersonalización” en favor de lo “impersonal”. Pero he decidido mantenerlo en este texto para enfatizar el carácter de desmontaje que la novela emprende. Ese gesto deconstructivo, me parece justamente impolítico, ya que problematiza a la persona como representación fundante de la política comunitaria.

⁵ Con cuerpos feminizados me remito a los cuerpos que se asumen como “diferentes” del cuerpo humano, cuya configuración corresponde con la visión masculina. En ese sentido, me remito a los

semántica, la cual define cómo los comportamientos morales se conforman culturalmente a partir de la valoración de los cuerpos masculinos como personas y los cuerpos femeninos y feminizados como cosas.

Este tipo de despersonalización se observa en los actos cometidos contra los hermanos Terán cuando son niños por su padre quien los somete a mantener relaciones sexuales con él como entre ellos. Asimismo, graba las relaciones sexuales forzadas para venderlas como pornografía infantil. Los testimonios de Irene y Emilio evidencian que su padre dispone de sus cuerpos vivientes como si fueran posesiones. Escribe Emilio: “Nosotros estamos en una jaula de aire porque es mentira que papá nos ama” (Ojeda, 2016: 123), “soy minúsculo y papá me camina encima porque soy minúsculo” (Ojeda, 2016: 130). Emilio es “minúsculo” porque está reducido a su cuerpo y éste, a su vez, a una herramienta de placer.

Sin embargo, esta instrumentalización es contradictoria; por un lado, la cosificación depende de la condición de pseudopersona del niño que es asumido por los padres como suyo y no tiene autonomía legal y, por ello, no posee un lugar en el espacio público ni participa del lenguaje común de los adultos. Por otro lado, en la cosificación se movilizaba simultáneamente una escisión entre el cuerpo y la identidad familiar de los hijos, quienes, en los escenarios y acciones que suceden tras las cortinas, poseen incluso otro nombre: “A veces me llamaban el hijo de Fabricio Terán porque no sabían que yo era teddy00.avi. Nadie conocía mi nombre ni el sonido de mis gritos” (Ojeda, 2016: 126). En coincidencia, Irene dice:

Quería saber porqué se sentía despojada de su identidad cada vez que se quedaba sola con el padre [...] la hija menor intentó poner en palabras su disgusto hacia la cámara y las manos cayosas [*sic*] que la tocaban por debajo de la ropa, pero nadie la escuchó. La infancia tenía una voz baja y un vocabulario impreciso [...] (Ojeda, 2016: 77).

El reconocimiento del despojo identitario por parte de Irene muestra que la cosificación opera gracias a que el niño, al estar privado del derecho de posesión, ocupa un estatuto desigual con respecto al padre. No se es persona sino hasta cuando se tiene la facultad de poseer (Esposito, 2017: 36). Esposito explica que genealógicamente el

cuerpos que, por su diferencia, ocupan una posición asimétrica con respecto a los cuerpos masculinos y que por ello están “feminizados”. Como ha expuesto Rita Segato, el cuerpo de la mujer ha fungido históricamente como un soporte donde se inscriben el dominio y la soberanía de un pueblo sobre otro, es decir, una superficie que encarna la devastación física y moral de un pueblo. Como señala Segato: “ese cuerpo en el que se ve encarnado el país enemigo, su territorio, el cuerpo femenino o feminizado, generalmente de mujeres o de niños y jóvenes varones, no es el cuerpo del soldado-sicario-mercenario, es decir, no es el sujeto activo de la corporación armada enemiga, no es el antagonista propiamente bélico, no es aquél contra quien se lucha, sino un tercero, una víctima sacrificial, un mensajero en el que se significa, se inscribe el mensaje de soberanía dirigido al antagonista” (2014: 363). De este modo, entiendo por cuerpo feminizado cualquier cuerpo que dentro de la novela funge como “víctima sacrificial”, donde se inscribe la explotación o la violencia.

concepto de “propiedad” implica la violencia del robo. Para los antiguos romanos no existía una propiedad que no fuera fruto de este acto, así para “que algo se convirtiera inequívocamente en la propiedad de uno, tenía que haber sido arrebatado a la naturaleza o a otra gente” (Esposito, 2017: 39). Esto nos sugiere que el despojo corporal emprendido por el padre reactiva la relación entre poseedor y cosa poseída que reposa en el centro de la configuración patriarcal de la familia,⁶ de la que es deudora la representación de la comunidad fraterna.⁷

Irene reconoce que no posee el saber y el dominio del lenguaje común para ser escuchada, es decir, para tener un lugar en el ámbito familiar y público. Cabe mencionar un paralelismo semántico entre esto y una conversación citada por Cuco sobre el monstruo Frankenstein. Aunque Frankenstein sí habla, aclara Emilio: “nadie lo escucha, su lenguaje no existe para los otros y su voz es inaudible, lo ven como una criatura sin subjetividad porque está vivo a través de lo roído, porque es incapaz de ser más allá de su cuerpo” (Ojeda, 2016: 101). Los niños, como el monstruo, son reducidos a cuerpos, porque se parecen menos a una persona a diferencia de los adultos, quienes, como dice Irene: “no se sentían confundidos por lo real; todos respiraban por la boca para formar un sólido nido de conceptos articulables con el que moldeaban lo que veían, lo que escuchaban y lo que decían” (Ojeda, 2016: 77).

Por ende, la cosificación de los cuerpos infantiles en la novela no hace otra cosa que reactivar la semántica de la persona en su extremo más cruel. En coincidencia, Esposito señala que desde la antigua Roma, al estar exento el cuerpo vivo de un estatus jurídico propio, “desempeñaba un papel preeminente en la definición de las relaciones sociales”; en tanto que “medía el poder ejercido por algunos sobre los demás” y fungía como “el blanco en movimiento en el que se descargaban el placer acumulado y la violencia, a menudo a la vez y de forma directamente proporcional [...] el canal a través del cual la persona era transformada en cosa” (Esposito, 2017: 43). En este sentido, hay una imposibilidad fundante para los hermanos Terán de asumirse como personas, pues, desde un inicio, su cuerpo es expropiado, convirtiéndose en una cosa que no pueden tener para sí.

⁶ Sobre este punto dice Esposito: “Esto último regía incluso para los hijos –y, por lo tanto, para cualquier ser humano desde el momento de su nacimiento–, sobre quienes pesaba, por lo menos en el derecho arcaico, el derecho de vida y muerte en favor del padre, el cual se hallaba, por ende, autorizado a venderlos, prestarlos, abandonarlos, si no a asesinarlos. Ello significa que en Roma nadie gozaba, en el transcurso de su vida, de la calificación de persona. Alguno podía adquirirla, otros estaban excluidos por principio, en tanto que la mayoría transitaba a través de ella, ingresando o saliendo según la voluntad de los *padres*” (2011: 21). Aunque la violación forzada de los hijos sea una acción ilegal y extrema de la desigualdad estructural entre padres e hijos dentro del marco de la ley, conforme la cita podemos ver que la estructura patriarcal se soporta en su origen mismo en una diferencia del poder de posesión.

⁷ Esto ha sido desarrollado cabalmente por Derrida en *Políticas de la amistad* (1998), donde muestra que la noción misma de humanidad reposa en una relación de semejanza y reconocimiento que surge sólo en función del padre común.

Asimismo, al convertir a los cuerpos en mercancía del capital, el padre inscribe en ellos un valor suprasensible de cambio, el cual convierte a cada hermano en un producto que puede incrementar el capital simbólico y material del padre. Emilio compara los trabajos documentales del padre, que eran celebrados en todo el mundo por la crítica mundial, con las películas pornográficas que ellos actúan: “Los documentales de papá sobre los huaorani y los taromenanes se parecían muy poco a teddy.vs.piggy.vs.bunny.avi” (Ojeda, 2016: 125). La atenuación aquí genera una ironía que desmonta la identidad pública del padre como un reputado cineasta interesado en hacer visible la vida de las identidades marginales. Se crea una equivalencia (aunque sea asimétrica) entre la explotación de los cuerpos de la pornografía y la realizada sobre los pueblos indígenas que viven en aislamiento voluntario y son fetichizados por el cine documental. Al mismo tiempo que una cosificación corporal, hay una personificación de la cosa, en esta inversión, el cuerpo de los hermanos Terán adquiere un estatuto más importante que su vida, la cual se convierte únicamente en fuerza de trabajo gratuita; así, el padre no sólo posee los cuerpos de los Terán en tanto que productos, sino su vida, convirtiéndolos en esclavos.

Por ello, la vida de los hermanos es preservada por el padre a toda costa y, en contraste, tanto Irene como Emilio fantasean con la muerte. En el testimonio de Irene, la niña intenta resistir a la voluntad del padre ahogándose en la piscina.

Lo peor, pensó, no era ahogarse, sino que el padre la reviviera y ella tuviera que vomitar mares de agua con cloro para ser lanzada a la piscina otra vez, como la pesadilla dentro de una pesadilla, eternamente, porque el fin, había llegado a creer, no existía si el padre estaba cerca para devolverla al punto de partida y empujarla a un camino sin horizonte. Esta vez sumergida en el rectángulo áureo de la piscina, no pataleó (Ojeda, 2016: 72).

En todo el pasaje de la alberca hay varios indicios de que ésta funciona como una metáfora del dolor de sobrevivir para los hermanos.

La imagen del hundimiento aparece en otros momentos de la narración remitiendo a la experiencia de dolor continuo de los personajes, incluso ya de adultos. Es una imagen que viene frecuentemente acompañada por indicios de pequeñas acciones de resistencia y disenso. Emilio recurre a ésta cuando plantea que la muerte es una oportunidad de liberarse, como el pez Gog, del encierro en el que vive: “Nosotros estamos en una jaula de aire porque es mentira que papá nos ama. A veces Gog se golpea la cara contra el cristal” (Ojeda, 2016: 123). Ante el descubrimiento del pez flotando sobre la pecera,⁸ Emilio escribe después:

estamos vivos y soñamos puentes porque en nuestra casa un cadáver que flota es como un sueño [...] Ella [Irene] cree que somos libres porque somos más inteligentes, pero sólo

⁸ Esta imagen se reitera también en una de las crónicas del videojuego de Nefando, en la cual la dormida flota suspendida en el aire, mientras del agujero de la pared brota agua y la habitación se va inundando (Ojeda, 2016: 151).

Gog muerto es libre. Cuando muramos será maravilloso, digo. Nuestro cuerpo seguirá sin nosotros y se marchitará entre las flores (Ojeda, 2016: 131).

A su vez, Iván refiere cuando encontró a Cecilia golpeándose la cabeza contra la pared, exactamente igual que el pez Gog. Al comentar el suceso más adelante, ella le dice que mientras lo hacía pensaba que “su cuerpo no era un templo” (Ojeda, 2016: 174) y que sólo así podría liberarse de lo sagrado. Mientras que Irene y Emilio buscan escapar de la cosificación a través de la fantasía de un cuerpo muerto que pueda trascenderlos, por ende, continúan en la lógica sacrificial; Cecilia resiste abrazando su dolor, intentando romper con el valor simbólico del cuerpo donde se soporta la cosificación, a través de la renuncia del dispositivo de la persona. En la interpretación cristiana, la persona ocupa el lugar de lo sagrado. Como expone Esposito, la exigencia en el hombre de proveer las necesidades corporales es definida por san Agustín como una enfermedad, lo que no sería propiamente humano y que, por ello, constituye la parte impersonal de la persona (2011: 64). La persona guarda una conexión con los ritos sacrificiales, reproduciendo el gesto de consagrar una parte del humano y excluir otra, que es sacrificada a costa de mantener lo espiritual y lo trascendente. Es a través de estos movimientos cómo configura un orden simbólico entre formas de vida que son más o menos valiosas en función de su espiritualidad.

Ahora bien, dentro de la novela, también en Iván acontece una despersonalización, pero ésta es voluntaria y surge como estrategia de resistencia ante el sometimiento del cuerpo culturalmente codificado por el régimen de significación de la persona. Ante su erección, Iván dice: “No te repugnaba lo que te había excitado [...] sino tu miembro, esa serpiente húmeda que sentías ajena, invasora de tu cuerpo, y que odiabas más que a nada en el mundo [...] El abominable tú” (Ojeda, 2016: 26). Iván odia su cuerpo porque es un significante que representa a la persona que él no desea ser y que lo sujeta a distintas prácticas dentro o fuera de la moral en diferentes momentos del relato. Por ello, él expresa la necesidad de expulsarse a través de la violencia hacia sí mismo y hacia otros: “Esa pulsión estaba siempre movilizada por una violencia interna que no podía ser amaestrada, que no tenía otra razón de ser que la de exteriorizarse” (Ojeda, 2016: 160). El reconocimiento de esta violencia se da por primera vez cuando el personaje viola a su novia Nabila y declara explícitamente que lo excitante del acto es la cosificación del otro:

No querías hacerlo, no deseabas tener sexo con ella ni hacerla sufrir, pero una curiosidad salvaje te palpitó de repente y no pudiste abrirte a nuevas posibilidades [...] Intentaste desprenderte de tus afectos y conseguiste ver a Nabila como una rata de laboratorio. Te sorprendió lo fácil que fue dejar de quererla. En cuestión de segundos, porque lo pensaste de otra manera, ella ya no fue una persona (Ojeda, 2016: 158-9).

Esta experiencia le muestra que su potencia vital es la destrucción hasta el extremo mismo de la muerte. Cabe mencionar el momento en el que Iván decide asesinar a un perro para reconstruir el sentimiento de satisfacción que le produjo infligir dolor a Nabila:

Viste al pequeño animal [...] Lo observaste como si fuera una metáfora [...] Pensaste, quieto junto al árbol, que la experiencia era ese momento en el que te alejaste de Nabila mientras ella se retorció del dolor y supiste: “de aquí en adelante sólo me quedará la memoria de esto”. La construcción de una memoria personal te permitía apropiarte de las experiencias no tuyas; continuar luego del extrañamiento de ti [...] El cuello del perro era tan pequeño que te bastó una sola mano para levantarlo en el aire y estrellarlo contra el tronco. Tu cuerpo se estremeció de algo que era demasiado grande y abstracto: de eso que provenía del ser que no sabías nombrar (Ojeda, 2016: 162).

Iván experimenta a través de las pasiones del dolor y placer⁹ su poder impersonal, aquí el cuerpo ya no es una unidad simbólicamente codificada ni una posesión de la persona, sino, como en los personajes de Sade, una realidad negativa que le permite, a través de las acciones aniquilatorias, negarse a sí mismo. Es en la cosificación de las y los otra/os y de sí mismo donde puede experimentarse como carne impersonal: un “monstruo múltiple, vaciado de identidad” (Ojeda; 2016, 160), otro ser que es “innombrable, impredecible, una oquedad por donde se colaban insectos y olas sucias” (Ojeda, 2016: 161).

Para buscar una alternativa a la persona desde la cual reafirmarse, Iván expulsa de sí las experiencias emocionales que lo conectan con las y los otra/os (tales como el amor, la amistad, el odio) en aras de despojar al propio cuerpo del valor simbólico y devolverle la vitalidad desnuda. Es de esta manera como Iván puede reconocer en sí mismo la potencia de la carne como materia que excede la esfera de la subjetividad y une a lo humano con lo animal, a lo viviente y lo no viviente, incluso, a partir de sus “prótesis imaginarias” (Ojeda, 2016: 25), a lo orgánico con lo inorgánico. Sin embargo, su despersonalización no rompe la lógica de la encarnación, sino que la lleva a su extremo, aniquilando toda diferencia corporal. La vida se convierte en carnificación absoluta: un *continuum* incorporal que a través de la violencia contra los cuerpos singulares logra hacerse trascendente, expulsando de sí cualquier indicio de otredad.¹⁰

Una figuración semejante se da en la relación entre los hermanos Terán cuando son adultos. Ante la despersonalización forzada, ellos hacen surgir la comunidad como resistencia ante la cosificación. Con la independencia y libertad legales de la adultez, los

⁹ A diferencia de otros sentimientos el dolor y el placer a pesar de ser lo más común en nuestros cuerpos son incomunicables, singulares, incomparables e intransferibles. Por ello, se puede comprender que puedan cerrar, tanto como abrir al otro a lo común.

¹⁰ Hay que decir que infligir dolor al otro es un riesgo implícito a la vida en su acepción comunitaria. La vida tiende a destruir y destruirse, ya que su potencia es el exceso, tiene un poder infectante y delincuente que busca afirmarse a través de la apropiación y la expropiación. Contra ese riesgo se erige la persona como dispositivo de inmunización, en su calidad de punto trascendente que no corresponde al cuerpo vivo y que le brinda orden y protección. Sin embargo, para Esposito, el paradigma inmunitario deviene tanatopolítica, pues busca conservar la vida a costa misma de la vida, es decir, en aras de la conservación puede reprimir y excluir aquello que amenace su persistencia. En contraste con la *communitas*, la *immunitas* se caracteriza por cerrarse ante la extrañeza para reafirmar la unidad de lo propio, esto asemeja la despersonalización de Iván con el dispositivo inmunizante de la sacralización de la persona.

hermanos no devienen sujetos por la varita mágica del derecho ni pueden construirse una identidad o asumirse como personas. Mientras que la relación sexual incestuosa entre los hermanos Terán, durante la infancia, es una violación forzada ante la que los personajes sueñan con la muerte, más adelante se convierte en el único acto de resistencia y amor al cual los personajes pueden acceder en su contexto. Al respecto dice Emilio: “Por primera vez no somos instrumentos. Por primera vez queremos [...] Prefiero pertenecerme y no ser una marioneta de la fuerza. Hay momentos así en los que soy mío” (Ojeda, 2016: 128-9). La relación sexual les permite acceder a otra significación de su propio cuerpo, donde este ya no es simbólico y, por ello, puede convertirse en lo común, es decir, aquello que los expone y los conecta entre sí a todo lo otro. Escribe Emilio:

Eso es estar desnudo, me digo, y veo mi desnudez perdida en la sangre que derramo y que es la de Irene y la de Cecilia porque es la mía [...] Estamos vivos y no somos tristes. Mi sangre que se derrama florece en la tierra y en el agua y abre los caminos de los paisajes de los cuerpos que se destiñen, los veo amaneciéndose desahuciados y cubriendo lo que miro con todo lo que soy. Mi sangre enarbolada recorre las mesetas, los volcanes, sube hasta el cielo y flota como un cadáver o como un sueño. Veo a Irene y a Cecilia derramándose sobre mi corazón disparado en la pared del mar y las abrazo porque son lo único y digo: hola, tundra de mi sangre. Hola (Ojeda, 2016: 132).

De este modo, de una manera totalmente distinta a la despersonalización de Iván, la comunidad de los amantes que crean los hermanos Terán tiende también a la carnificación absoluta. Irene y Emilio construyen entre sí una comunidad de los amantes,¹¹ una especie de “sueño de absoluta inmanencia” (Esposito, 2009: 31), donde la comunicación es transparente y sin mediación, y los amantes se esfuerzan por una identificación completa. Esto es expresado no sólo por los hermanos: “A veces soy Emilio y a veces soy Cecilia, dijo Irene, y también dijo: pero casi nunca soy yo” (Ojeda, 2016: 102), sino también por Cuco, quien afirma haber confundido sus voces y siluetas: “la mayor parte del tiempo imaginaba que los hermanos eran una sola persona [...] Para él los hermanos eran indistinguibles porque por dentro tenían una misma cara escarchada y tundida (Ojeda, 2016: 101-2). El extremo de la comunidad inmanente corre el riesgo de convertirse en principio aniquilante, pues elimina la singularidad en favor de una fusión: un

¹¹ La noción de “comunidad de los amantes” es pensada por Blanchot, quien la teoriza en *La comunidad inconfesable* (2002), esta refiere a una figura de la comunidad como comunión, en la cual dos seres se unen para vivir el fracaso de tal unión y su mutua exposición a la muerte. Esta ha sido problematizada tanto por Esposito como por Nancy. Recupero aquí el pensamiento de este último, pues me parece que puede clarificar la fusión voluntaria entre los hermanos Terán: “El suicidio o la muerte común de los amantes es una de las figuras mítico-literarias de esta lógica de la comunión en la inmanencia. No se sabe quién, ante esta figura, entre la comunión o el amor, sirve de modelo, en la muerte, al otro. En realidad, la muerte realiza, con la inmanencia de los dos amantes, la reciprocidad infinita de las dos instancias: el amor pasional concebido a partir de la comunión cristiana, y la comunidad pensada sobre el principio del amor” (Nancy, 2001: 31).

único cuerpo total. Las diferencias singulares se disuelven en un todo que les da la posibilidad de trascender sus experiencias afectivas singulares en una especie de flujo vital que los atraviesa y en el que participan. Esta trascendencia es otra cara del sueño de la muerte, pues se adhiere a la lógica sacrificial en cuanto que excluye la singularidad corporal de los afectos en pos de una representación de la comunidad como comunión.

Cabe resaltar que Cecilia, su hermana, resiste al nosotros totalitario. Dice Emilio sobre el silencio¹² de Cecilia que “despeña los significados. Su silencio es la carne de mi miedo” (Ojeda, 2016: 131). Asimismo, Iván declara que tras golpearse contra la pared: “en el preciso instante en que llegaron sus hermanos [Cecilia] me dijo, delante de ellos, con un tono encabritado: ‘no son yo’” (Ojeda, 2016: 173-4). Con estas acciones reintroduce un vacío que no puede llenarse en la comunidad. Su disenso interrumpe el deseo de transparencia inmediata en el nosotros y, por ello, despierta en sus hermanos el incómodo reconocimiento de la diferencia corporal y afectiva que interrumpe cualquier posible identificación entre sí.

LAS LAS HABITACIONES-CUERPOS Y EL ENSAMBLAJE DE SUS PARALELISMOS-DESCENTRAMIENTOS

Como hemos visto, estas formas de despersonalización –la que es efecto de la cosificación en los hermanos Terán y la que surge de la no coincidencia entre persona y cuerpo en Iván– sugieren el vacío constitutivo desde el cual se articula todo deseo político. La política intenta suplir esa falta común a través de la persona, identidad que funciona como régimen de discriminación entre los cuerpos. Sin embargo, la falta es ya la forma de la comunidad. Ante ésta, la novela plantea tres maneras de configurar la comunidad: 1) como comunión y disolución de los cuerpos en un único cuerpo político, que es la que se observa en la acepción de la comunidad de los amantes entre Irene y Emilio; 2) como carne sin cuerpo, es decir, pura presencia indiferenciada, que es la que sucede en Iván y tiene una acepción negativa y aniquilatoria; y, por último 3) como una ética impersonal de los cuerpos singulares, donde lo común es el *clinamen*:¹³ la exhibición mutua e insuperable hacia nuestra diferencia y vulnerabilidad recíprocas.

¹² Se intuye que el silencio de Cecilia se produce también porque ingiere medicación psiquiátrica, la cual puede ser un mecanismo de control al mismo tiempo que de cuidado, cuyo objetivo es preservar la integridad del cuerpo político.

¹³ La noción de *clinamen* tiene su origen en la filosofía de Lucrecio. El *clinamen* refiere a la desviación espontánea de un átomo en su trayectoria, la cual da origen a nuevas cadenas causales. Esta noción fue recuperada por Deleuze (2005) para pensar en la pluralidad irreductible de las series causales y es fundamental para la comprensión de la originariedad del simulacro. A su vez, el concepto de *clinamen* ha sido retomado por Nancy para referir a la inclinación o “disposición del uno hacia al otro, del uno por el otro o del uno al otro” (200: 17). Para este filósofo, la comunidad no es otra cosa que este *clinamen*, lo que no ha sido pensado por la política y la metafísica del sujeto. De este modo, el *clinamen* es la desviación

Por ejemplo, la novela enfatiza que cada cuerpo tiene un lugar que habita y es a través de cada habitación como limita o abre su contacto hacia las y los otra/os. Al respecto, Kiki menciona que: “Las cuatro murallas de su habitación la protegían del lenguaje de los otros” (Ojeda, 2016: 7). Por otro lado, la noción de “habitación”, como la de “paisaje”, pone en escena la interrupción de la representación de la comunidad, a través de la diseminación que se produce por el desplazamiento semántico de lo común y la mutua afección. En la primera narración de Kiki resalta la repetición de la palabra “habitación”, a la cual se añaden de manera intercalada diferentes significantes: “refugio”, “un intestino”, “una boca sin dientes”, “una cola de lagarto”, “una fortaleza”, “un claro”, “una placenta”, “una página en blanco”, “una lengua torcida”, un escenario”, “un autorretrato”, “una celda”, “una herida” (Ojeda, 2016: 11). El paralelismo sintáctico y semántico que se crea gracias a la repetición y a los dos puntos –que es uno de los mecanismos que articulan la parataxis en la novela– no sólo pone en relación estos significantes entre sí, sino que además nos remite a diferentes imágenes y frases que aparecerán posteriormente en la novela, creando relaciones intratextuales que se harán presente más adelante, una vez que viajemos entre las diferentes habitaciones.

Así se crea desde un inicio una relación entre leer y habitar, misma que se reproduce en el título del videojuego *Nefando: viaje a las entrañas de una habitación*. Cada habitación corresponde con el mundo e imaginario singular de cada personaje, no obstante, al mismo tiempo será aquello que los conecte con los y las otro/as: el lugar donde la invasión y extrañeza del otro advenga en la forma de un golpe, un hueco o una ventana, que interrumpen las superficies, una palabra que expropia el lenguaje, una imagen que desfamiliariza la mirada ampliando el paisaje.¹⁴

Por otro lado, como podemos ver en los campos semánticos a los que nos remite el paralelismo, se sugiere una relación entre la habitación y el cuerpo. Esto es evidente cuando Cecilia le menciona a Iván que cada uno tiene dos puntos escritos en el cuerpo: “La neta, yo pensé que Cecilia estaba delirando hasta que me dijo: ‘los dos puntos sirven para llamar la atención sobre lo que va a venir’ [...] Recuerdo que me dijo: ‘como si tuviéramos dos puntos al frente. ¿Ves mi paisaje?’” (Ojeda, 2016: 175). Como sabemos, los dos puntos introducen algún tipo de explicación (enumeraciones, ejemplos, aclaraciones) y frecuentemente se usan en la parataxis. La equivalencia entre los dos puntos y el cuerpo aquí nos indica que cada cuerpo es en sí mismo ya un habitáculo para el

originaria de cada ser, lo que produce el contacto con los otros y, a su vez, lo que desborda en cada una de estas desviaciones la representación unitaria de la comunidad produciendo sólo un falso representante, un simulacro.

¹⁴ Esta palabra se repite dieciocho veces dentro de la novela, por diferentes personajes y narraciones. A su vez, el dibujo de Cecilia donde se lee “mi paisaje:” (Ojeda, 2016: 194) crea un paralelismo con la frase antes analizada “la habitación:.” Para Pérez Barreiro la repetición de esta frase es un intento por enunciar el dolor a través de “una metáfora que no evoca la presencia plena del afecto”, sino la iterabilidad de la experiencia afectiva de los cuerpos a través de la configuración textual (2021: 125).

sentido, lo despliega: es una ocasión donde éste se disemina y difiere a través de la experiencia singular de cada personaje.

La habitación, es al mismo tiempo el espacio donde están los personajes, la espacialidad corporal que los expone irremediamente a lo común, donde coexisten y responden ante el llamado de los demás. Asimismo, el Internet y la literatura, dentro de la novela, son habitáculos: lugares de conexión y exposición ante la amenaza persistente de los y las otro/as. De este modo, en todas estas habitaciones podemos notar que el cuerpo se muestra como la experiencia comunitaria que articula una relación entre lo erótico y lo ético. De hecho, en varios momentos, la obra pondrá en escena prácticas como el sadomasoquismo, la pornografía, el incesto y la automutilación como acciones humanas que, aunque desafían la moral, deben de ser reconsideradas conforme a las experiencias corporales de cada personaje.

Esto se puede ver en la novela en la iterabilidad de algunas acciones como la pornografía. Si bien se nos muestra como un mercado que reproduce de manera brutal la despersonalización y la explotación capitalista de los cuerpos. para Kiki la imaginación pornográfica tiene el poder de desvelar la verdad negada de la moral (95). Por ello, puede ser un ejercicio de resistencia e incluso de supervivencia ante la normatividad impuesta sobre los cuerpos: un instrumento de liberación y autoconocimiento. Asimismo, para el personaje de Cuco, la exhibición que hacen los hermanos Terán de sus videos pornográficos en el videojuego constituye un acto de enunciación legítimo, una resignificación de lo que vivieron:

Ellos eran las víctimas y esas eran sus imágenes. Los hermanos tenían derecho a hacer lo que quisieran con ellas y eso fue lo que hicieron [...] Decir que el perdón es una aporía, así como la justicia retributiva; que hay cosas que no pueden repararse, pero que eso no es necesariamente malo [...] Que cuando la confianza se rompe, aún después de eso, hay mundo, pero uno en el que poco importan los estándares normativos (Ojeda, 2016: 154).

Ante el régimen de sentido común que cosifica los cuerpos femeninos y feminizados la novela contrapone una erótica impersonal que puede servir como otra ética; una estrategia que está basada centralmente en la materialidad singular del cuerpo como elemento intrínseco de la comunidad, la forma misma en la que se habita la espacialidad compartida. Aquello que olvida la representación, que la moral obvia y, por ello, sólo oculta, es el cuerpo.

Esta ética articulada desde los cuerpos puede ser pensada desde Spinoza. Para el filósofo, el cuerpo es ya un ensamble de fuerzas y partes diferentes, por lo que todas las pasiones, los modos en los cuales nos afectan los otros cuerpos y las ideas, transforman nuestro ser. Lo bueno es aquello que al combinarse con nuestro cuerpo aumenta nuestra potencia; mientras que lo malo es lo que descompone la relación interna de nuestro propio cuerpo, disminuyéndola. Esto quiere decir que los sentimientos y las conductas

no responden a valores trascendentes, sino que se dictan de forma singular en la existencia misma. Por un lado, se hace visible la diferencia singular de cada experiencia vital y, por otro, se produce una experiencia profundamente relacional entre los personajes.

Dentro de la novela, la ética, articulada desde los cuerpos, tiene una potencia restaurativa para los personajes, quienes a través de la imaginación ficcional encuentran cómo rearticular su dolor para convertirlo en una práctica afirmativa de los cuerpos vivos. Ante la carencia constitutiva y el dolor constante que atraviesan los personajes cosificados, en *Nefando* surge la necesidad de construir artificios protésicos, realidades virtuales que fungan como suplementos de la imposibilidad de la comunidad. Kiki, Emilio y Cuco manifiestan el deseo de configurar una comunidad que trascienda la corporalidad como límite territorial a través de una ética impersonal que proporciona la escritura. Así, la escritura funciona como prótesis corporal que rompe con la concepción unitaria del cuerpo, y por ello, con la lógica de éste como una propiedad de la persona.

Emilio menciona en su testimonio que la escritura es un artificio que le permite ver lo que de otro modo no puede: “Escribo, a veces, muchas cosas que no he visto hasta que las pongo en un papel. Entonces esas cosas se atardecen” (Ojeda, 2016: 130), y además que aquello que ve articula su existencia: “Escribiré todo lo que veo porque es lo único que soy” (Ojeda, 2016: 124). Para él, la escritura es lo que puede tramar la relación comunitaria con los otros cuerpos explotados y vulnerados que ve en los videos del padre, incluyendo los de sus hermanas. Como efecto de la mirada, los cuerpos se enlazan convirtiéndose en un solo cuerpo integrado por muchos cuerpos, que como un *loop* reitera una y otra vez la violencia ejercida sobre el propio. Escribe Emilio: “Veo un montón de cuerpos que son el mío: lo único. Dientes [...] Sé que encarno el paisaje de miles de cuerpos desteñidos” (Ojeda, 2016: 128-30).

Sin embargo, en lugar de que su escritura reproduzca la cosificación, le proporciona la oportunidad de reconocerse como una vida más que es parte de un continuo vital inmanente: “estamos vivos y no somos tristes. Mi sangre que se derrama florece en la tierra y en el agua y abre los caminos de los paisajes de los cuerpos que se destiñen, y los veo desahuciados y cubriendo lo que miro con todo lo que soy” (Ojeda, 2016: 132). De este modo, configura un mundo, levanta un lenguaje y, por ello, puede entenderse que la comunidad política todavía emerja en él como posibilidad.

El primer capítulo de Kiki muestra que la escritura es un suplemento, una realidad virtual material que no es un vacío, porque “no existe en realidad la página en blanco” (Ojeda, 2016: 8). Kiki desarrolla mecanismos de desapropiación para hacerse de una lengua impersonal a través de la ficción. En lugar de negarse a sí misma, Kiki se multiplica en diferentes historias y personajes dentro de su pornovela. En coincidencia, tanto las narraciones personales de Kiki como la de su pornovela se hacen en tercera persona. Como señala Esposito: “Con la tercera persona ya no está en juego la relación de

intercambio entre una ‘persona subjetiva’, el yo, y una persona, ‘no subjetiva’, representada por el tú, sino la posibilidad de una persona no personal o, más radicalmente, una no persona” (2007: 152). Kiki decide escribir a través de sus personajes Diego y Eduardo, a quienes considera imprescindibles para “decirse con su propia lengua”. Afirma: “Mis personajes serán lo real y yo una ficción” (Ojeda, 2016: 10-11).

Kiki recurre a la construcción de vidas imaginarias que fungen como metáforas para encontrarse a sí misma. Sin embargo, ella se asume como un *peephole*, un agujero donde pueda entrar “el deseo de desear” y ser todavía más “cráter que Ellos” (Ojeda, 2016: 7). Al asumir su propia falta como oquedad productiva, punto de fuga posible, serán las experiencias de placer y dolor de los personajes las que le permitirán corporalizarse. Recobrar su cuerpo a través del deseo que trasciende los modelos de representación de la moral, y que por ello puede liberarla del sometimiento de la persona que ha sido conformada socialmente, sobre todo por su madre. Dice Kiki: “Necesito una escritura que gima a través de la ironía para decir que sobreviví a mi infancia” (Ojeda, 2016: 141). Así, articula una retórica del dolor autónoma e inmoral a través del relato pornográfico. Cabe decir que ella se cuestiona a sí misma acerca de por qué escribir una novela pornográfica, ante lo cual responde que busca un “lenguaje que no se remordiera” (Ojeda, 2016: 14). La construcción del universo perverso le permitirá explorar la sintaxis social a través de lo prohibido, para mostrar justamente cómo no hay nada más humano “que los deseos y los temores y la indiferencia a los deseos y a los temores de otros” (Ojeda, 2016: 14). Su relato sádico-masoquista actúa como una realidad virtual que administra la economía del deseo y mantiene el goce, el exceso, en una acepción vital sin convertirse absolutamente en aniquilación.

Kiki manifestará en su “Pornovela hype” la relación genealógica que existe entre el amor y el dolor, provenientes de la retórica cristiana. En una de sus entrevistas, remite a lo que le decía su abuela sobre las imágenes del Cristo crucificado: “debía amar el dolor que se representaba en esas imágenes y sentirlo en carne propia para purificarme” (Ojeda, 2016: 34). En su comparación entre el cristianismo y el BDSM devela que la retórica desde la que entendemos el amor y el placer se soporta en un deseo por padecer o infligir el dolor: “El placer no está en las heridas de la carne, en su significado, ¿y cuál es su significado?, te preguntarás, pues el de la absoluta entrega, el de la completa sumisión” (Ojeda, 2016: 36). Esta relación muestra el reverso perverso de lo político una vez que se ha secularizado. La ironía desmonta el fundamento teológico que sostiene nuestra experiencia afectiva con las y los otra/os, denunciando la lógica sacrificial en el centro mismo de la comunidad política.

En concordancia, Kiki revela que quería escribir la historia de una mujer que pudiera encarnar el dolor de todas las mujeres del mundo (Ojeda, 2016: 80), con el objetivo de mostrar que, aunque el dolor es “intransferible e incommunicable”, “existe un léxico para describirlo” (Ojeda, 2016: 80) y esta retórica común transforma nuestra experiencia

del mismo. Este personaje sería inverosímil, porque sabría que sufrir y gozar era un exceso ligado a la corporalidad y que nuestro cuerpo nunca es más nuestro que cuando duele (Ojeda, 2016: 81). La escritura inverosímil de dolores inventados, aunque no por eso menos reales, (Ojeda, 2016: 81), para Kiki podría manifestar el cuerpo, sólo en la medida en que renunciara a hacerlo; a través de la exposición del cuerpo como un exceso que no puede ser capturado por la retórica y que, por ello, no podría ser pensado dentro de ningún lenguaje incluyendo el de la política.

La novela pornográfica tiene el poder de escenificar su deseo inmoral femenino, porque es un instrumento de liberación y autoconocimiento que le permite dejar de ser objeto de deseo para convertirse en sujeto deseante. Pero sólo puede hacerlo si se asume su escritura como un pastiche, una obra cínica e irónica que se ríe de sus propios miedos (Ojeda, 2016: 92). Se propone hacer una pornografía del amor, en la que la risa pueda desacralizar el horror de lo contado. De hecho, la “Pornovela hype” puede ser leída como un pastiche de la historia de Irene, Emilio y Cecilia Terán. En esta también existen tres personajes: Diego, Eduardo y Nella. Tal y como los hermanos Terán, los estos personajes construyen una relación comunitaria basada en el ejercicio de su sexualidad, donde el dolor y el placer se mezclan, difuminan y son interdependientes, se dice sobre Nella que ella “entendería el amor físico a través del dolor y la muerte” (Ojeda, 2016: 8). Por otro lado, el último fragmento de la pornovela remite a las últimas líneas del testimonio de Emilio citado anteriormente: “derramaron la sangre de sus cuerpos sobre la tierra y la tierra chupó su sangre y fue como si volvieran a ser, como si regresaran al origen y se abrieran a la pasión, a la desintegración del UNO” (Ojeda, 2016: 184). Como en el relato de Emilio, el derramamiento de la sangre sobre la tierra se convierte en un elemento expansivo que promete la trascendencia para los personajes a través de la desintegración de sí. La imagen de la sangre vincula en ambos casos la vida con la muerte, disolviendo los cuerpos en la unidad. En ambos casos, la relación sexual perversa e inmoral entre los personajes recrea la comunidad como absoluto haciendo énfasis en el carácter paródico de esta imagen utópica.

A su vez, existen otros paralelismos entre la trama de la novela y los testimonios escritos y gráficos de los Terán.¹⁵ Nella como Irene se define como un “pez de aguas estancadas” (Ojeda, 2016: 112) y como Cecilia se confunde con la escenografía y simula su propia ausencia (Ojeda, 2016: 114). También en el fragmento del tercer capítulo de

¹⁵ La historia de los Terán en sí misma también puede leerse como un simulacro de la familia nuclear, donde se exhibe el carácter carcelario de la triangulación edípica: madre, padre, hijo. Los hermanos son incapaces de romper con la estructura, anhelan el amor de la madre, que parece mantenerse indiferente ante el abuso, y repudian, aunque obedecen la ley del padre, quien es el principio organizador de la familia. El incesto de los hermanos Terán reconduce el deseo a través de la estructura, distribuyendo los significados en las posiciones significantes del triángulo familiar, pues articula nuevamente el deseo a través de la unión fraterna, vínculo que surge del parricidio imaginario a través del videojuego de *Nefando*.

la pornovela se dice que Nella quiere que ellos vean lo que ella ve y lo que ella ve es “:” (Ojeda, 2016: 180). Este pasaje nos remite a la interacción entre Cecilia e Iván, antes citada, donde Cecilia menciona los dos puntos en su frente. Otro punto en común entre ambos personajes es que Nella pone de manifiesto la imposibilidad de decir a través de la escritura, porque “no puede decir que las palabras no pueden decir” (Ojeda, 2016: 180) y Emilio dice que: “Cecilia dibuja lo que no puede decirse. Dibuja su boca sellada” (131). En contraste con Eduardo, quien como Emilio opta por la escritura, Nella dibuja sus agonías tal y como Cecilia sus ruinas.

Los paralelismos no sólo crean relaciones de coordinación entre la “Pornovela hype” y la historia de los Terán, sino que en estas narraciones también aparecen referencias a las narraciones de Kiki y la crónica del videojuego. Por citar un ejemplo, Nella tiene “ojos de lagarto” (Ojeda, 2016: 181); Cuco menciona que los “Terán eran iguales: tenían los ojos de un verde mustio y la piel como la cáscara de un kiwi” (Ojeda, 2016: 102); la referencia al verde y a la piel del reptil aparece también en la narración de Kiki sobre la habitación –“Deslizó la mano sobre la pared y, cuando notó los relieves y la aspereza del muro despellejado, imaginó el lomo de un cocodrilo y supo que sólo se podía escribir una novela así: rodeada de escamas” (Ojeda, 2016: 13)– y en la crónica del videojuego de Nefando se menciona que sale un cocodrilo en la habitación y se come a la dormida. Por otro lado, los personajes de Kiki son nombrados por ella como moscas y dentro de la novela, en el testimonio de Cuco, aparece la foto de una mosca al lado de una leyenda que el personaje ve escrita en una pared del quinto piso y que nos remite nuevamente al testimonio de Cecilia: “MI HAMBRE COMPITE EN LAS RUINAS CON EL ALETEO DE ESTA MOSCA” (Ojeda, 2016: 170).

Aquí cabe mencionar que también se crea un paralelismo entre Kiki, la mujer que encarna el dolor y el personaje de Cecilia, el que será descubierto por el lector casi al final de la novela. Kiki manifiesta la imposibilidad de describir su desgarramiento:

Estaba hasta la madre de no poder decir mi dolor [...] La cosa es que me encontré vacía de palabras. No podía decirlo. Jamás en toda mi chingada vida me había sentido tan frustrada. A mi mente sólo venían metáforas imprecisas: explosión, desgarramiento, ardor, y cada una de ellas correspondía a una realidad ajena a mi experiencia. Desgarramiento, por ejemplo: eso era lo que me había pasado, yo me había roto, pero ¿cómo se siente una persona desgarrada? Decir que sentí un desgarramiento no era explicar mi dolor (Ojeda, 2016: 81-82).

Al final, en los grafismos de Cecilia, resalta la repetición de la palabra “desgarramiento”. En la continuación del pasaje antes citado, Kiki menciona que, con cada ataque, su personaje habría perdido partes de sí misma hasta el punto de perder el habla y la escritura, de la cual sólo quedarían grafismos (Ojeda, 2016: 82). Cecilia, como este personaje, pierde el habla y la escritura y en su lugar sólo exhibe sus grafismos, que son

como ruinas y están titulados con la leyenda “textos nunca escritos”; dando señal de que ella, a diferencia de sus hermanos, no asume ni siquiera un léxico para el dolor, porque se encuentra más allá de éste.

EL VIDEOJUEGO Y LA NOVELA COMO SIMULACROS DE LO COMÚN

Los paralelismos son mucho más vastos de lo que podría desarrollar en este artículo. Las reiteraciones nos indican que no sólo Kiki reescribe la historia de los hermanos Terán, sino que la yuxtaposición paratáctica como efecto de las reescrituras es el principio organizador de la novela. De hecho, las indicaciones que escribe Kiki sobre su poética en las narraciones pueden funcionar como una teoría literaria sobre la novela de Ojeda. Kiki declara que quería escribir: “Una novela sobre la crueldad, una novela destinada a perturbar” (Ojeda, 2016: 8). Aunque definitivamente *Nefando* perturba porque pone de manifiesto temas, escenas y relaciones que son inmorales, desde mi perspectiva la novela también trastorna porque su construcción sintáctica configura una voz impersonal y artificial que se pone de manifiesto como un simulacro fallido de la comunidad. Este simulacro se configura gracias a una política estética desapropiante que abre lugar para el devenir de una comunidad protésica que ya no se basa en la homogeneización y la propiedad. Los abundantes paralelismos no devienen pistas para descifrar relaciones de complicidad entre los personajes. La relación semántica perturba porque no puede asimilarse como lógica, es una impertinencia del lenguaje que pone de manifiesto su artificialidad, su fracaso comunicativo. Como en un poema, la reiteración de las palabras en diferentes frases, voces y contextos produce que el sentido de cada significante se afecte por el sentido de los otros significantes con los cuales co-habita en su proximidad, al mismo tiempo que afecta el sentido en común de aquellos.¹⁶

Las historias divergentes, a la vez que semejantes, se yuxtaponen haciendo imposible privilegiar una sobre la otra en el trazado de la comunidad; por ello la novela da una apariencia infinita de eterno retorno, pero que no puede clausurarse en la unidad de lo mismo, sino que evoca una relación entre lo diferente. Es la cualidad paratáctica la que tiene el potencial de remitirnos a la realidad negativa (a) política desde la que se erige toda enunciación literaria como política de lo común. Esta negatividad fundante del acto mismo de enunciación literaria no tiene en su centro un vacío o un silencio, sino que, como dice Pérez Barreiro (2021) está descentrada: su despliegue es el exceso

¹⁶ Al respecto de este punto, Ana Belén Pérez Barreiro (2021) sostiene que la repetición de los signos en *Nefando* pone de manifiesto la diferenciación textual del afecto en la forma de un suplemento; pues la experiencia del dolor se presenta en sí misma como otra a través de un falso representante, sin original, que no puede restituir ni representar la presencia del afecto.

mismo de la significación que la literatura abraza y produce. Por ello, puede afirmarse con Nancy que la literatura es la forma de la comunidad desobrada (que a pesar de sus diferencias es otro concepto posible para pensar en la comunidad impolítica), es decir, una comunidad abierta e inoperante arrojada al fracaso, desmontándose a sí misma en su propia enunciación.

Las repeticiones internas en el texto no pueden subordinarse ni jerarquizarse, no tienen otro fin que el juego mismo de coordinación que, como en la figura deleuziana del rizoma, se articula por la hiper-referencialidad textual.¹⁷ En este sentido, la novela, como el Internet, nos abruma con su polimorfía proliferante y excesiva, pero sólo para mostrarnos que no hay original ni proyecto, no hay referente posible ni lenguaje común que pueda fundar a la comunidad. El discurso comunitario de *Nefando* no está integrado sólo por la pluralidad discursiva, sino por la acción del montaje que configura lo común como una virtualidad, a través de la persistencia de los patrones léxico-semánticos que se presienten hasta cierto punto como falsos, inverosímiles y artificiales. Sin embargo, en mi opinión, esto no es un defecto literario de la novela, por el contrario, el artificio imperfecto constituye un elemento central de su estética de lo posible¹⁸. Pues será a partir del carácter protésico y artificial que las relaciones de coordinación entre las experiencias ponen de manifiesto en qué medida la enunciación lingüística en *Nefando* renuncia a la representación.

La novela desafía constantemente las políticas del yo, a través de una escritura desapropiacionista en los términos en los que la define Rivera Garza (2013: 270). Una estética que no trata de volver propio lo ajeno, como sucede en las prácticas capitalistas y de autoría, sino de desvincularse del rastro de lo propio para abrir el lenguaje a las múltiples hablas que son relegadas en los discursos políticos que representan la comunidad.¹⁹ Así, se muestra como un artificio de supuesta autoría plural, donde la voz impersonal ensambla las distintas experiencias de los personajes que por contigüidad se afectan

¹⁷ Sobre este punto Andrea Pezzè (2020) hace un recuento de las muchas referencias literarias presentes en *Nefando*, que parece hacer una genealogía de los precursores del horror. Destacan las alusiones directas e indirectas a Roberto Bolaño, Sade, el Aleph borgiano, Onetti, Alina Reyes, Curtis Garland, Dorsett Case, William Gibson, Alejandro Jodorowsky y Moebius. Para esta crítica, la novela exhibe una biblioteca sobre las posibilidades de la escritura del mal, en la que lo literario ya no depende de un canon o de una definición académica, sino de la posibilidad de combinar elementos heterogéneos (53-4).

¹⁸ Se podría ahondar en la figura del “error” como otro recurso que está problematizando la representación. Diego, el personaje de la pornovela, defiende esta postura: “Para leer bien hay que leer mal, decía Diego; hay que leer lo que no quieren que leamos” (Ojeda, 106: 63). También Cuco discute la concepción misma de una forma correcta e incorrecta de hablar (Ojeda, 2016: 67).

¹⁹ En esta lógica pueden pensarse no sólo la creación del videojuego que retoma los videos de libre circulación de la *Deep web*, sino también la creación del sitio *web* de piratería de los hermanos Terán que atenta contra el derecho de autor –otra figura jurídica basada en el dispositivo de la persona y la propiedad.

entre sí. Esta escritura impersonal exhibe el trabajo colectivo de producción del lenguaje común y por ello, construye una comunidad impolítica.

Ahora bien, con la creación de la realidad virtual del videojuego, la novela devela otra forma de escritura desapropiada. Cuco Martínez confiesa que pensaba que el Internet podría ser un espacio utópico que permitiría una auténtica democracia participativa: el lugar de la “política pura” (Ojeda, 2016: 86), donde los programadores, los *crackers* y los *scener* son poetas, desobedientes sociales que desafían los límites impuestos por la representación y el lenguaje a través de la escritura de códigos sin autoría, “con la finalidad de compartir los resultados con la mayor cantidad de gente posible” (Ojeda, 2016: 43).

El artificio protésico del ciber mundo para Cuco podía despolitizar el cuerpo como unidad significante, convirtiéndolo en una “superficie plana que pueda proyectar imaginarios mentales” (Ojeda, 2016: 46), porque le permite al yo ir más allá de su estructura, desterritorializarse, extenderse “un poco más allá del límite impuesto por su corporalidad y su territorialidad” (Ojeda, 2016: 49). Cuco reflexiona acerca de cuáles son sus límites cuando se encuentra conectado, dice: “¿Cuál era el cuerpo de su yo sumergido en el interior del sistema de un ordenador?, se preguntó. ¿En dónde terminaba su subjetividad y en dónde comenzaba la de los demás dentro de un espacio virtual?” (Ojeda, 2016: 46). Cuco sueña que el ciber mundo puede ser la caja de la empatía descrita por Philip K. Dick en *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* La realidad virtual en potencia permitiría conectarse con el dolor y alegría de los otros para encarnarlos y amarlos de verdad.

Sin embargo, él mismo entiende que la empatía tiene límites mentales y tecnológicos (Ojeda, 2016: 70), porque la indiferencia ante los y las otro/as es un elemento intrínseco de la comunidad. Por ello, aunque el Internet tenga una potencia comunitaria, factualmente reproduce la realidad sin reinventarla. A pesar de que la programación sea un lenguaje que no le pertenece a nadie, los mundos que crea y las identidades virtuales operan bajo la misma lógica que el dispositivo de la persona, pues permiten excluir de una manera súper efectiva la carne de los cuerpos virtuales. Nos enfrentamos a una realidad que en lugar de ser virtual se convierte en una representación más de la comunidad.²⁰ En lugar de abrir espacios para la reflexión ética o inventar nuevas formas de la moral, Cuco afirma que sólo nos permite comportarnos un poco más inmorales o criminales de lo que queremos reconocer en la presencia (Ojeda, 2016: 70).

No obstante, en mi opinión, el videojuego que crean los hermanos Terán, en su renuncia a la empatía en pos de una ética-erótica impersonal, abre lugar para una polí-

²⁰ Al respecto, dice Cuco: “El ser humano ha creado ese fantástico espacio de libertad y ha hecho de él un calco del sistema mundo. Es como si no fuéramos lo suficientemente creativos como para hacer una nueva moral que funcione en la red o nuevas representaciones de nosotros mismos que reten a las de siempre (Ojeda, 2016: 70).

tica de los cuerpos afirmativa, la cual no deviene utopía ni distopía, sino que pone en escena la condición aporética de la comunidad como impolítica: que sea aquello que necesitamos y al mismo tiempo lo que amenaza nuestra supervivencia.

Toda la información que poseemos sobre el juego nos es proporcionada por los testimonios de quienes lo jugaron. Además de las declaraciones de Cuco, Iván y Kiki contamos con la documentación de la experiencia de tres cibernautas desconocidos: A, B y C. El videojuego parece simple: consiste en una habitación donde una mujer desnuda reposa sobre la cama aparentando estar dormida. Esta simpleza obliga a los participantes a decidirse por la agencia o la paciencia. Las interacciones de A, B y C permiten observar distintas formas de relación con la otra, las cuales conducen a diferentes series narrativas, pero nunca a una resolución cabal de los objetivos del juego. Sabemos, por ejemplo, que la dormida puede ser violentada e incluso asesinada y que además los objetos del cuarto en distintas combinaciones funcionan como portales a diferentes videos de pornografía, entre los cuales están los videos de los hermanos Terán. No hay, entonces, una posibilidad de progresar dentro de la trama: ganar o perder.

Las experiencias descritas por los tres usuarios se presentan de forma fragmentaria e intercalada y contrastan de manera fundamental entre sí. El usuario B asume una posición activa, violenta hacia la dormida con el afán de avanzar, que le produce placer:

Ayer me di cuenta de que la dormida cambió después de los golpes. Sus pechos se volvieron más pequeños y sus caderas menos prominentes. Parece una adolescente. Decidí que lo único que podía hacer era golpearla otra vez. No sé cuánto tiempo lo hice, pero la sangre llovió y eso estuvo bien. Me gustó mucho. El cuerpo de la dormida empezó a infantilizarse con la paliza. Lo que quedó sobre la cama fue el cuerpo amorado de una niña (Ojeda, 2016: 151).

El usuario C decide desde un inicio evitar las interacciones con la dormida y en su lugar opta por explorar el espacio de la habitación donde reposa. Dicha pasividad pareciera que surge de una indiferencia hacia la dormida. Esto puede verse cuando decide no interrumpir al cocodrilo que empieza a comérsela a pesar de reconocer que “podía golpearlo para que se detuviera” (Ojeda, 2016: 151). De manera contradictoria, el usuario C desiste de continuar el juego, cuando al darle clic al cocodrilo que él mismo dejó que se comiera a la dormida, escucha los gritos de una mujer. No es hasta que lo interpelan los sonidos del dolor, cuando le resulta intolerable la violencia y decide abandonar la situación que tan tranquilamente antes podía percibir en su no intervención.

En contraste, si bien el usuario A en un inicio golpea a la dormida, pronto desiste y opta por observar, escribe: “He optado por la inacción porque esto, ahora lo sé, no es un juego. Soy un observador de los fenómenos que se me presentan” (Ojeda, 2016: 151). Es en esta interacción más que en cualquier otra donde se hace presente una política afirmativa de la comunidad. Como señala Esposito: “El único modo afirmativo

‘político o ético’ de relacionarse con los otros es el de co-abrirlos, coabriéndose, a la común responsabilidad por la propia cura” (2012: 163). La experiencia final de A es la del reconocimiento de su deseo como potencia pasiva: la responsabilidad de cuidar y mirar lo que preferiría no ver: “En el cuerpo de la dormida, en la cama y en las paredes, se proyecta el video de un hombre cercenándose el pene. Me obligo a verlo. Tengo que verlo todo. Ese es mi papel aquí. Ese es mi único deber” (Ojeda, 2016: 152).

Hay que decir que en el videojuego ninguna de las reacciones del espectador puede ser sometida a un juicio moral. La realidad virtual muestra que incluso la potencia pasiva del que mira es prescindible. La vida y la muerte suceden independientemente de lo que intentemos hacer para detener su curso. Ante la experiencia del videojuego, Iván dice:

Nefando atrapaba a sus jugadores pero no porque los divirtiera, sino porque tenía el poder de despertar una curiosidad... ¿cómo te diría?, morbosa, que se iba agigantando adentro de uno, ¿sabes? como una mancha latiéndote encima del ombligo [...] Todo lo que hacías en *Nefando* era mirar y esperar sin saber muy bien a qué. Podría decirse que era un juego para voyeuristas porque ibas checando y dándole clic a cosas y a través de eso te enterabas, a veces sí, a veces no, de lo que pasaba, que al final era siempre nada, o al menos así fue al principio. La nada ocurría todo el tiempo, repetida en *loop*, porque *Nefando* no estaba hecho para complacer a nadie a excepción de sus creadores. Por eso digo que no era un juego, aunque simulara serlo [...] era como si el juego te jugara y no al revés (Ojeda, 2016: 97).

En ese sentido, el juego mismo es un simulacro de un videojuego, pues no tiene como objetivo el divertimento de los usuarios, como la escritura pornográfica de Kiki, es una ventana irónica, fallida, imperfecta e inconclusa hacia las profundidades de la verdad negada de la moral, la cual exhibe la dimensión virtual de la realidad material en la que habitamos como comunidad, a través del pequeño simulacro comunitario que configuran sus narraciones.

Como podemos observar en el videojuego, aunque el vínculo que hace comunidad en la novela es el dolor, quienes articulan lo común no se enuncian desde el lugar de la víctima. A este respecto, Cuco menciona que existen dos formas de narrar la historia de un abuso:

la primera es asumiendo el papel de víctima, lo que significa que eres de los que narra su vida como el resultado de una cadena de eventos incontrolables y desafortunados en la que los otros se han aprovechado de ti o te han chingado de alguna manera, y la segunda es asumiendo el papel del victimario, es decir, el que se encarga de chingar a los demás (Ojeda, 2016: 135).

La novela rompe con la retórica de la empatía neoliberal, la cual cosifica nuevamente a los cuerpos victimizados. Como muestra Sara Ahmed (2015) en su análisis sobre la caridad, en el modelo occidental y neoliberal de la empatía, la víctima es fetichizada

para convertirla en el objeto de sentimiento que puede producir empatía. En esta objetualización se borran los procesos de producción de las emociones, a tal grado que los sentimientos aparecen como cualidades inherentes al objeto.

Por otro lado, el discurso de la empatía reduce el sentimiento a una serie causal específica, un agente responsable del dolor que usualmente encubre la asimetría de poder entre quien empatiza y quien es víctima. En este discurso hay una sobre-representación del dolor, el cual sólo puede ser superado por la víctima como efecto de la generosidad, del sujeto que goza de la posición y el privilegio de poder. Esta generosidad encubre que el dolor es efecto de las relaciones socioeconómicas y políticas en las que quien empatiza participa y reproduce. En contraste, el videojuego nos fuerza a comprender que el dolor de las y los otra/os es incomunicable y nos está vetado, de modo tal que lo único que podemos hacer dentro de la interacción es afectarnos por aquello que no podemos sentir y con lo que no podemos conectar. En ese sentido, *Nefando* nos enfrenta a la singularidad de cada lugar ocupado por un cuerpo. Lugar que determina nuestro poder de afectar y de ser afectados, nuestro grado de exposición ante el daño, nuestras nociones del bien y del mal. Así expone la asimetría que se produce entre el cuerpo cosificado y la persona, que es quien decide cuándo y cómo ejercer la violencia.

Al exhibir a la mujer dormida como un cuerpo absolutamente pasivo, un objeto con el que se interactúa igual que con los otros objetos que integran la habitación, totalmente dispuesto a recibir las acciones de los internautas, hiperboliza la cosificación de los cuerpos femeninos y feminizados. Resalta que en la experiencia del usuario B con cada golpe se incrementa en la dormida su vulnerabilidad, pues se hace cada vez más niña. Asimismo, el usuario C menciona que probablemente la dormida “está drogada y secuestrada” (Ojeda, 2016: 146), lo que hace un guiño con las prácticas de violencia contra las mujeres que acontecen en el contexto latinoamericano. Asimismo, todas las interacciones con la dormida y los objetos abren ventanas que muestran videos pornográficos y *gore* que circulaban ya en la *Deep web* en foros de pornografía infantil y necrozoofilia, pero que se reúnen en el videojuego de manera azarosa, creando relaciones de paralelismo entre los diferentes actos que se visualizan sin que haya jerarquización posible en ese lenguaje del horror humano.

El cuerpo de la dormida se convierte en el simulacro de todos los cuerpos cosificados, diría Emilio “los cuerpos desteñidos”, que quedan desprotegidos ante las diferentes formas de explotación de las políticas actuales. El cuerpo cosificado es una superficie de inscripción donde las relaciones sociales de poder dejan su trazo como herida o muerte. Gracias a esta contraposición entre lo posible y la inmanencia de la violencia, el videojuego muestra que la participación del otro es intrascendente e inútil para el destino de la dormida, que sin importar la variación en las interacciones, al final muere de distintas formas. Por ello, el sentido del juego no puede articularse bajo una

lógica causal, ya que cualquier acto de los internautas, si bien produce una desviación, no resulta significativo para la trama.

Nefando es pura exposición: una experiencia afectiva a fondo perdido. Pero, por ello, es una ventana para la exploración ética, donde cada participante sólo puede conocerse a sí mismo en su condición de otro siempre en relación con. Lo que le muestra *Nefando* al jugador es cómo se relaciona con la otra o el otro cuando puede actuar más allá de la moral: su crueldad, su responsabilidad, sus deseos, sus límites. El videojuego interpela a los espectadores brindándoles diferentes alternativas para resolver su propio devenir comunitario, más allá del reconocimiento del semejante. Expone al usuario a los extremos mismos de su virtualidad material, fuera de los marcos de la ley y la moral. Es en este sentido que entre la novela y el videojuego existe otro paralelismo, ambas escrituras son un “catalejo” (169). Gracias a la iterabilidad que se produce como efecto del desplazamiento semántico de las acciones y pasiones y la coordinación paratáctica, estas escrituras nos muestran cómo las experiencias del dolor, el placer, el odio y el amor no pueden juzgarse más que a través de la relación cuerpo a cuerpo con las y los otro/as.

De hecho, en la crónica de la experiencia del videojuego, uno de los usuarios lo compara con “un libro de múltiples lecturas”, donde “cada jugador, espectador, o [llene el espacio con el adjetivo que mejor defina su participación en la aventura] [sic], hizo la suya propia” (Ojeda, 2016: 144). En los dos *Nefandos*, cada experiencia con las y los otro/as reescribe diferencialmente la historia comunitaria de la violencia como un lenguaje común, donde las acciones pasivas y activas ya no pueden evaluarse por los efectos que producen dentro de una cadena causal de acontecimientos, sino en función de una ética impersonal que se autodetermina en cada experiencia de contacto y problematiza la mismidad identitaria entre los humanos, el fundamento de nuestras representaciones de la comunidad política.

En el marco de esta ética es que puede comprenderse, que ante el videojuego terrible de *Nefando* los personajes digan que es una obra de “amor redefinido”, no de odio (136), un espacio donde pensarse de forma distinta: “un poema” (Ojeda, 2016: 136) que en su recorrido muestra la aporía entre el perdón y la justicia. Porque ya somos estos cuerpos que desean, agreden y son heridos, ante esta violencia no hay justicia, no hay restitución ni compensación en su justa medida que pueda brindarnos el horizonte del derecho.

En conclusión, *Nefando* no puede vincularse con ningún proyecto político, lo que pone en escena es la falta de un horizonte de comprensión común, nuestra común no-pertenencia a la ley a la que nos sujetamos para co-existir. La prótesis tecnológica logra a través de la experiencia afectiva exponernos a la devastación de la comunidad, a la más auténtica crueldad que somos cuando estamos vivos. Como dice Cuco:

una humanidad abyecta que todos padecemos en nuestra carne y mente, con variaciones claro, pero al final estamos conectados por esa misma naturaleza oscura, caótica, de

carácter mítico, y lo paradójico es que ese nexo nos devuelve al mismo lugar de siempre: a la incertidumbre (Ojeda, 2016: 205).

Es esa ausencia la que presienten Kiki y Cecilia en su desgarramiento: ahí donde el otro o la otra se presenta como mi realidad límite y la única promesa de la comunidad.

Esa novela hace parte de una tradición incipiente de políticas estéticas latinoamericanas escritas por mujeres²¹ que asumen la comunidad “como esa línea absurda que finge una mañana que en realidad no existe” (Ojeda, 2016: 204). A través de la intensificación de la escritura, la desapropiación, el simulacro y una ética impersonal, estas reactivan el potencial contrasignificante de los afectos y nos muestran que son los responsables de la trama relacional que vincula nuestros cuerpos. Hacen manifiesto que nuestro cuerpo es en sí mismo una realidad virtual impersonal: un territorio de imaginación y libertad para la invención de nuevas formas de vivir.

BIBLIOGRAFÍA

- Ahmed, S. (2015). *The Cultural Politics of Emotion*. New York: Routledge.
- Adorno, TH. W. (2003). “Parataxis”. *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal.
- Blanchot, M. (2002). *La comunidad inconfesable*. Trad. Isidro Herrera. Madrid: Editorial Nacional.
- Deleuze, G. (2005). *La lógica del sentido*. Trad. Miguel Morey. Barcelona: Paidós.
- Derrida, J. (1998). *Políticas de la amistad*. Trad. Patricio Peñalver. Madrid: Trotta.
- Esposito, R. (2007). *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Trad. Carlos R. Molinari. Buenos Aires: Amorrortu.
- _____ (2009). *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Trad. Alicia García. España: Herder.
- _____ (2012). “La perspectiva de lo impolítico” en *Nombres. Revista de filosofía*. 15, 47-58.
- _____ (2017). *Personas, cosas y cuerpos*. Trad. Albert Jiménez. Madrid: Trotta.
- Ojeda, M. (2016). *Nefando*. Barcelona: Candaya.
- Nancy, J. (2001). *La comunidad desobrada*. Trad. Pablo Perera. Madrid: Arena.

²¹ Son muchas las escritoras latinoamericanas que, desde mi perspectiva, están trabajando el problema de la comunidad, a través de estas estrategias estéticas, cuyo objetivo es desmontar los fundamentos que han articulado lo común. Sin pretender exhaustividad, menciono algunos ejemplos: las salvadoreñas Claudia Hernández y Jacinta Escudos; las ecuatorianas María Fernanda Ampuero, Solange Rodríguez y Gabriela Ponce; las mexicanas Ave Barrera, Brenda Navarro, Alaide Ventura Medina, Cristina Rivera Garza, Sara Uribe y Jazmina Barrera; las argentinas Mariana Enriquez, Samantha Schwebelin y Selva Almada; las chilenas Diamela Eltit, Paulina Flores y Lina Meruane; las cubanas Legna Rodríguez Y Ena Lucía Portela; las colombianas Pilar Quintana y Margarita García Robayo; la dominicana Rita Indiana, entre otras.

- Pérez Barreiro, A.B. (2021). “(Re)significaciones suplementarias del dolor en *Nefando*, de Mónica Ojeda”, en *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 9, 17, 120-44.
- Pezzè, A. (2020). “El sistema literario de Mónica Ojeda”. *Orillas*, 9.
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquets.
- Rodal Linares, S. (2017). *La disposición ontológica de la creación como ser-en-el-mundo*. Tesis de doctorado. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Segato, R. (2014). “Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres”, en *Revista Sociedade e Estado*, 29, 2, (Maio/Agosto), 341-71.

