

HUMANITAS

REVISTA DE TEORÍA, CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

VOL. 1 NUM. 2
ENERO-JUNIO 2022
ISSN: EN TRAMITE

Humanitas

Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios

<http://humanitas.uanl.mx/>

**Quien escucha, tiembla. El uso del sonido en
Las voladoras de Mónica Ojeda**

**Who listens, trembles. The use of sound in
Las voladoras by Mónica Ojeda**

Isabel Alcántara Carbajal

UAM-Azcapotzalco

<https://orcid.org/0000-0001-7496-3035>

Álvaro Ernesto Uribe

UAM-Azcapotzalco

<https://orcid.org/0000-0002-4002-8687>

Fecha entrega: 22-12-2021 **Fecha aceptación:** 11-2-2022

Editor: Víctor Barrera Enderle. Universidad Autónoma de Nuevo León, Centro de Estudios Humanísticos, Monterrey, Nuevo León, México.

Copyright: © 2022, Alcántara Carbajal, Isabel y Uribe, Álvaro Ernesto. This is an open-access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution License [CC BY 4.0], which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.



DOI: <https://doi.org/10.29105/revistahumanitas1.2-8>

Email: isanami7@gmail.com / aeuh@azc.uam.mx

Quien escucha, tiembla. El uso del sonido en *Las voladoras* de Mónica Ojeda

Who listens, trembles. The use of sound in *Las voladoras* by Mónica Ojeda

Isabel Alcántara Carbajal
AM-Azcapotzalco
isanami7@gmail.com

Álvaro Ernesto Uribe
UAM-Azcapotzalco
aeuh@azc.uam.mx

Fecha entrega: 22-12-2021 Fecha aceptación: 11-2-2022

Resumen. El presente artículo analiza el papel del sonido dentro del libro *Las voladoras* de Mónica Ojeda. El punto de partida, y eje principal, es el cuento “Slasher”, a partir del cual se estudia el lugar que ocupan el sonido y el grito. Proponemos que es posible observar el vínculo de estos elementos con una serie de referencias intertextuales e intermediales ordenadas alrededor de un dispositivo literario diseñado para generar horror.

Palabras clave: sonido, grito, literatura latinoamericana, Mónica Ojeda.

Abstract. This article analyzes the role of sound within the book *Las voladoras* by Mónica Ojeda. For that purpose, the place occupied by sound and scream is studied in the story “Slasher”. We propose that it is possible to observe how these elements are linked to a series of intertextual and intermedial references ordered around a device designed to generate horror.

Keywords: Sound, Scream, Latin American Literature, Mónica Ojeda.

Introducción

Los estudios literarios paulatinamente han dado cuenta de la manera como la literatura se vincula con otros sistemas, del mismo modo que otras disciplinas le han prestado atención como fuente de estudio. Más allá de la emergencia de nuevas fuentes y objetos de investigación, conviene destacar que, tal vez, lo anterior se vincule con la manera como un conjunto de plumas ha posicionado su obra como iconoclasta. Entre ellas está la de Mónica Ojeda (Ecuador, 1988), quien ha desarrollado una narrativa inquietante, peculiar por la manera como el horror vertebra un sistema literario que le permite explorar temas como la violencia en la familia, ser mujer, el cuerpo, la oralidad andina y fenómenos contemporáneos: los videojuegos, la *Deep web* o las *Creepypastas*. Narradora y poeta, Ojeda ha publicado tres novelas, dos poemarios y recientemente un libro de cuentos.¹ Dos publicaciones de Ojeda, *Mandíbula* y *Nefando*, han motivado sendos análisis que permiten identificar los temas recurrentes de su producción (Ortega Caicedo, 2018; León, 2019; Jiménez, 2021), además recientes trabajos han caracterizados algunos de sus dispositivos narrativos (Meza, 2016; Sánchez-Aparicio, 2019; Pezzè, 2020). Con esto en cuenta, nos proponemos abonar al estudio de los hilos que sostienen la obra narrativa de Ojeda a partir del uso del sonido en su prosa, elemento temático que cobra especial dimensión en su más reciente libro de cuentos, *Las voladoras* (Páginas de Espuma, 2020). Consideramos que la presencia de lo sonoro en esta colección de relatos no es gratuita, sino que responde a una

¹ Ojeda ha publicado las novelas *La desfiguración Silva* (2015), *Nefando* (2016), *Mandíbula* (2018); los libros de poesía *El ciclo de las piedras* (2015) e *Historia de la leche* (2019); la colección de cuentos *Las voladoras* (2020).

búsqueda temática que en el camino logra articular un original sistema literario que no ha hecho más que anunciar sus posibles alcances.

El papel del sonido en la narrativa de Ojeda

La atención por lo sonoro en soportes considerados silentes ha sido objeto de debate desde los estudios literarios y los estudios del sonido, estos últimos más jóvenes que los primeros. La crítica literaria, con énfasis en la poesía, ha prestado atención a la representación de la escucha, su descripción y la manera como se hace presente a través de distintos tropos; también ha resaltado el uso recurrente de sonidos y silencios como formas de explorar aquello que la lengua no puede nombrar. Por otra parte, Igor Reyner (2018) sostiene que desde los estudios del sonoros podemos observar que a la literatura se le consideró en un principio fuente para ejemplificar propuestas teóricas; con el paso de tiempo se transformó en fuente documental para reconstruir los sonidos de épocas en las que no existían otros soportes de almacenamiento y, recientemente, como base para la existencia de teorías autónomas como el *unseen sound* de Brian Kanel y su investigación sobre el la escucha acusmática en la narrativa de Kafka.²

² Reyner se refiere al trabajo de Brian Kane (2014), *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*, publicado por Oxford University Press. Kane analiza el cuento “La madriguera” y el papel que juegan los sonidos para inquietar al lector con la finalidad de conceptualizar desde la literatura el sonido acusmático:

[...] to show how literature engenders its own productive, informative, and thought-provoking accounts of sound and listening. It not only offers a solution to problems of sound and listening, but also presents puzzles to be solved. What Kane’s reading of Kafka reveals is that while key theoretical categories related to sound and listening seem to be always already given – such as the dichotomies listed above –, literature, in dislocating the reader’s attention from sound and

En el caso de *Las voladoras* advertimos que el sonido adquiere vital relevancia como mecanismo para transgredir el lenguaje y hacerlo llegar a lo que está fuera de él. Esta búsqueda descansa en un sistema literario cuidadosamente integrado a través de un inventario de referencias extratextuales y literarias; en palabras de Andrea Pezzè, una biblioteca, la cual está ordenada para develar un secreto, lo terrorífico (Pezzè, 2020: 49). Ese terror que se busca alcanzar se vincula generalmente con historias familiares (madres e hijas, infancia, el padre) y se manifiesta a través de cuerpos monstruosos. Pezzè enmarca la producción de Ojeda y de otras escritoras latinoamericanas dentro del *Weird*; es decir, obras que dependen de la mezcla de elementos que ocupan espacios no heterodoxos y producen un efecto perturbador. Al mismo tiempo, la lectura de Ojeda exige un sistema de referencias distinto al anidado en el sentido común. Por tanto, el resultado consiste en: “la exhibición de una biblioteca, en la que lo literario no depende de un canon o de una definición académica de literatura, sino de la posibilidad de combinar entre ellos elementos heterogéneos” (Pezzè, 2020: 53). Siguiendo a Pezzè, *Nefando* y *Mandíbula* recurren a la narración polifónica y fragmentaria para esconder un artefacto literario, un secreto.³ Del mismo modo, la puesta en marcha de este artefacto narrativo exige por parte del lector la resolución del misterio planteado en la narración, del cual se desprenden todas las interrogantes sobre los personajes.

listening to other subjects at the very moment it speaks of sound and listening, invites the reader to reassess what they know about what they read, to rethink in novel terms auditory experiences and aural-related concepts that seem far too common or familiar. As regards research methodology, literature can be thought of, therefore, as the written equivalent of sound [...] (Reyner, 2018:139).

³ Pezzè recurre al concepto de secreto acuñado por Piglia para estudiar la narrativa de Onetti, particularmente sus *nouvelles* (Ver Piglia, 2019).

Escarbar en los fragmentos del secreto no lleva, como en el policial, a la resolución de los hechos, al contrario, el artefacto está diseñado para perturbar. Dice Pezzè que “la búsqueda del horror es una constante y, de hecho, una aporía” (Pezzè, 2020: 49). El resultado, por ello, es una diégesis cuyo mundo está estructurado alrededor de un secreto disruptivo e incómodo, una subversión heterodoxa e incluso criminal. Y como resultado, en palabras de Pezzè, el secreto pone en escena “la idea de que en todo género dicho ‘popular’ se podrían encontrar los elementos literarios que justificarían su inserción en el mundo del canon de la literatura, o, desde otra perspectiva, que toda literatura de masas constituiría un canon en sí misma” (Pezzè, 2020: 60).

Con esto presente conviene preguntarnos qué elementos conforman dicha biblioteca en *Las voladoras* y de qué manera se vinculan para transgredir el canon a través de la construcción del secreto. Es posible considerar a los elementos del sistema literario de Ojeda como mecanismos narratológicos: biblioteca, secreto y una tercera categoría que denominaremos cruce. La biblioteca consiste en el conjunto de recursos intertextuales e intermediales que construye a los personajes, el espacio y el conflicto de la historia. Una estrategia narrativa muy usual es el empleo de mecanismos de fragmentación de la información discursiva y reiteraciones. Una diversa gama de temas conforma dicha biblioteca: tradiciones y relatos orales, música, cine, literatura, leyendas urbanas, internet. La oralidad andina, secundaria en sus novelas, cobra mayor protagonismo en algunos de sus cuentos: voladoras, brujas, cóndores y otros imaginarios de la región se manifiestan como formas de la alteridad que rodean a los personajes y, al mismo tiempo, permiten resignificar el espacio: la montaña, el campo y la ciudad. Los recursos provenientes de otros

soportes (como la música, el cine y los videojuegos), además de funcionar como referentes intertextuales, reordenan el lenguaje en un sentido intermedial, es decir, la prosa emula sonidos, murmullos, ruidos, gritos, recurre a sinestesias con el fin de descolocar al lector. Cuando hablamos del secreto, segundo elemento del sistema literario de Ojeda, nos referimos a la construcción de un artefacto cuyo fin es subvertir y descolocar la realidad de los personajes, lo entendemos como un componente que reemplaza aquello imposible de asir con el sistema de la lengua, el horror. El cruce, entonces, es la instancia donde la narración ordena todas las piezas del secreto y este se despliega; es el momento cuando los personajes transitan a la otredad. Tras el cruce, los elementos del sistema literario quedan subvertidos y se articula un nuevo código de intercambio donde la inteligibilidad se manifiesta a través del dolor y el horror.

En suma, el sistema literario de Ojeda es uno que pretende descarnar la palabra para llevar la experiencia lectora hasta los huesos. Las capas de sentido que crea la lengua sobre la experiencia, según Ojeda, incomunican a los sujetos; resulta necesario buscar en la experiencia del trauma y del dolor la posibilidad de abrir vasos comunicantes.

En una entrevista virtual realizada en marzo de 2021, Ojeda recalcó que *Las voladoras* constituyen una exploración de lo que ella considera el gótico andino: “Entiendo el gótico andino como una literatura que aborda la violencia y los miedos particulares de ese territorio, con toda su historia y su contexto” (Ojeda en Pina, 2021: s/p). En esta colección de ocho cuentos, el entorno físico y cultural de Ecuador nutre con mayor intensidad las ficciones. Y para explorar el miedo a través de la violencia, Ojeda crea historias habitadas en su mayoría por mujeres: un mundo femenino que se

reestructura por y contra la violencia para resistirla o ejercerla. Si entendemos a ésta como una relación social caracterizada por la negación de una subjetividad (Wieviorka, 2001), podemos especular que sus historias son las de aquellas subjetividades, cuya incapacidad de agencia moldea su persona y su entorno bajo nuevas reglas. Aquella imposibilidad de ser agentes no se traduce en pasividad. No es así, puesto que las protagonistas de Ojeda gestionan y resisten una violencia estructural y simbólica (Segato, 2003). Podemos aseverar que diversos recursos sonoros en estos cuentos dan cuenta de las tensiones generadas por dichas violencias: en *Las voladoras* escuchamos zumbidos, vibraciones, estruendos y ruidos telúricos: siempre hay una disonancia inquietante.

En este libro de cuentos apreciamos un menor uso de la polifonía (salvo la empleada en el cuento “Soroche”) y un aprovechamiento constante de mecanismos que fragmentan los relatos a través de analepsis y elipsis. Por ejemplo, el tiempo de la historia de relatos como “Caninos”, “Slasher” y “Terremoto” resulta extremadamente breve: algunos momentos de visita por parte de una madre a su hija, la ejecución de un performance en público o el encuentro sexual de dos hermanas durante un cataclismo. El resultado, entonces, es un proceso de búsqueda por parte de los personajes a través del recuerdo.

Al atender los elementos de la oralidad andina, observamos que en “Las voladoras”, cuento que le da nombre a la colección, la autora explora las posibilidades narrativas del relato oral protagonizado por mujeres aladas en la zona rural de Ecuador. A estas mujeres les agrega como característica adicional el tener un solo ojo, detalle que las vincula con los cíclopes homéricos. Consideramos que el vínculo voladora-cíclope configura una narrativa que pretende subvertir la

asociación semiótica entre Ulises/Polifemo. En la *Odisea*, Ulises ciega a Polifemo con una lanza del Cíclope y se esconde entre su ganado para huir, arrebatándole a la criatura la única cualidad que le daba civilización, el ganado, porque ya antes se le había caracterizado como un monstruo sin ninguna ley, que no come pan y vive al descubierto (Calame, 1986). Al contrario, las voladoras arrebatan a la narradora y su madre del espacio regido por reglas masculinas de civilización, orientadas por un miedo y odio hacia lo femenino.

El uso del recurso oral también resulta evidente en “Sangre coagulada”, donde también se presenta un cruce a la otredad, en este caso la narradora aprende a ser bruja bajo la tutela de su abuela: es capaz de sanar o de matar, además realiza abortos clandestinos para las habitantes de una comunidad que la desprecia. Al cruce y resignificación podemos agregarle la manera como la protagonista resignifica la sangre como bella y placentera, acaso un símil que narra un tránsito de la violencia recibida a la violencia que se puede ejercer. En palabras de Claudia Salazar: “en Sangre coagulada’ aparece el saber de la bruja que le confiere agencia y capacidad de responder o de vengarse frente a estas violencias, así como de permitir a sus clientas recuperar el control de su capacidad reproductiva” (2021: 15).

Aunado a la compleja relación de las protagonistas de los dos anteriores cuentos con la alteridad y la manera como la encarnan, consideramos que un factor de vital importancia en las historias de Ojeda es el apego como el motivo que lleva a los personajes a subvertir las reglas del mundo. Lo último resulta más evidente en “El mundo de arriba y de abajo”, donde el único narrador hombre de entre todas las historias crea un conjuro espurio que le permite revivir temporalmente a su hija y nos adelanta una premisa: lo masculino no puede acceder a este secreto.

Estos rituales heterodoxos culminan en cuerpos monstruosos, por ejemplo, el de la hija en “El mundo de arriba y de abajo”, quien despierta en estado de putrefacción. Lo mismo ocurre con la necesidad de llevar la experiencia de la violencia al organismo de sus protagonistas. El cuerpo de las voladoras, la sangre, la cabeza decapitada de una niña, una lengua cercenada o el cadáver podrido de una hija, todos ellos son parte medular del secreto: para construir el sentido abrevan de intertextualidades cultivadas en el horror, como las brujas, el cuerpo zombi o a las tradiciones orales. Otro recurso recurrente es el empleo de símbolos animales: las voladoras y las abejas, el padre-perro en “Caninos”, los cóndores en Soroche o un lobo-chamán en “El mundo de arriba y de abajo”.

Los elementos de las bibliotecas perfilan la ruta de una transferencia semiótica, mientras develan atisbos del artefacto que sostiene la narración (el secreto de Piglia en Pezzé, 2020). La revelación se completa a través de cruces, momentos climáticos que narran la transición de las protagonistas y muestran la última pieza del secreto. El cruce traza la dirección que debe seguir la transferencia de los elementos de la biblioteca y, al mismo tiempo, devela el orden del mundo narrado. Para lo primero, la simbología puede parecer elemental: caídas y ascensos; es decir, en “Las voladoras” la narradora se une al vuelo de las criaturas que dan nombre a la historia, en “Cabeza voladora” se eleva con las Umas hasta el momento en el que describe como su cabeza logra desprenderse de su cuerpo, “Slasher” describe un escenario desde donde las protagonistas montarán su acto final. Por otra parte, “Soroche” emplea la figura de un cóndor arrojándose al vacío como preludeo de la decisión de su protagonista, “Terremoto” juega de nuevo con la idea de elevarse y caer, en este caso un edificio durante un terremoto apocalíptico y,

finalmente, “El mundo de arriba y de abajo” aprovecha el descenso a la muerte y el ascenso a la resurrección como eje de sentido para la narración, en particular cuando después del ascenso a la montaña llega la muerte. Todas estas direcciones se construyen sonoramente: Las Umas murmuran, las voladoras vienen acompañadas del zumbido de las abejas, las vibraciones de una pieza sonora en “Slasher” funcionan de manera similar al estruendo del apocalipsis que viven las hermanas en “Terremoto”, sin olvidar que la montaña y su fauna crean un ambiente que descoloca a los personajes.

En suma, hasta aquí hemos descrito algunos recursos recurrentes de Ojeda y la resignificación de sus referencias intertextuales a través un momento de cruce que reordena el sentido del mundo narrado. Conviene ahora detenernos en el cuento “Slasher”.

“Slasher” como texto programático

“Slasher” narra la historia de Bárbara y Paula, hermanas gemelas que forman un grupo de música *noise underground*. El relato narrado desde la perspectiva de Bárbara relata cómo ellas están por presentar un performance en cuyo clímax Bárbara mutilará la lengua de Paula. El cuento recurre a la analepsis para introducirnos al mundo de las hermanas y la razón de la mutilación de Paula: ella es sordomuda y eso les impide compartir algunas vivencias con su gemela, en especial el trauma de haber escuchado durante la infancia las crisis depresivas de su madre.

Resulta posible interpretar “Slasher” como una lectura programática dentro de la colección de cuentos. El hecho de que la historia explora la incesante búsqueda de dos artistas sonoras por transmitir la experiencia del horror y el trauma puede servir como

guía narrativa para el resto de las historias. Podemos organizar la biblioteca de esta narración alrededor de tres ejes: la mutilación del cuerpo (lengua, *slasher*, *giallo*, John y Lorena Bobbit), las gemelas (la doble) como recurso para explorar la comunicación con el otro y, por último, la reflexión sobre el sonido como forma de entendimiento previa y paralela al lenguaje. El sentido de estos elementos logra configurarse a través del secreto que moviliza la trama, el performance de las hermanas, el cual anticipa un cruce: lograr que Paula y el público vivan el mismo horror que Bárbara es incapaz de comunicar por otro medio.

Mutilar la babosa carnívora

Los elementos de la biblioteca necesitan transmutarse para completar el cruce. Este consiste en transferir las cualidades de un objeto a otro, transitar, escindir o fusionar, y en el camino revelar un secreto que ordena el mundo narrado. En “Slasher” el primer elemento enunciado es la referencia al subgénero cinematográfico de horror, el cual se complementa con la primera frase dicha por la narradora: “Bárbara quería cortarle la lengua a su hermana gemela con un estilete” (Ojeda, 2020: 59).⁴ Un tercer elemento que dimensiona sonoramente esta idea es cuando se asevera que a ambas les gustaba imaginarse a sí mismas componiendo la banda sonora de una película *giallo*: “Reproducían el sonido de los cuchillos./Apuñalaban frutas en bosques fluorescentes” (62). La referencia cinematográfica perfila la imagen del cuerpo mutilado de una mujer, pero esta cede a las metáforas sonoras: pasamos de la descripción de una lengua al sonido de los cuchillos y las puñaladas. Incluso Bárbara caracteriza

⁴ De ahora en adelante indicaremos solamente las páginas del cuento.

los gritos de su madre durante sus crisis depresivas, “Mamá suena por las noches como las mujeres que mueren en los slashers” (73).

Por otro lado, cortar la lengua prefigura también un segundo nivel de interpretación: rasgar y subvertir los significantes. En suma, tenemos dos elementos de la biblioteca: referencias de la cultura popular y cuerpos monstruosos; sin embargo, por sí mismas no revelan el secreto, necesitan subvertirse a través de un cruce que la narración se encargará de perfilar. En este caso, a la sonoridad de los cuerpos mutilados de mujeres se contraponen las referencias a la historia de Lorena Bobbit y la mutilación de John Wayne Bobbit. Durante una digresión la voz narrativa nos indica que las hermanas improvisaron un *performance* inspirado en el caso de Lorena Bobbit, una mujer que en 1993 cortó el pene de su maltratador. Después del incidente ella, estigmatizada, fundó una organización para apoyar mujeres víctimas de violencia de género y él se convirtió en actor porno. Una operación de resignificación se perfila durante la analepsis: “«Nuestra madre se llama Lorena», mentían en sus presentaciones. «No tenemos padre»” (71). Estos dos elementos permiten perfilar una morfología: el sentido transita del sonido de mujeres mutiladas a las hijas de quien mutiló a su abusador, las hijas sin padre.

La transición de un hombre que mutila a mujeres, propio del género cinematográfico, hacía una mujer que mutila a su abusador incorpora una capa más de sentido en el momento en que las hermanas plantean la posibilidad de explorar con consentimiento lo extremo. Este giro se perfila cuando las ellas miran la película porno de John Wayne Bobbit: “Cuando la vieron juntas Paula le preguntó: «¿A qué suena el sexo?», y Bárbara le contestó: «A selva, a sudor, a sed». /Le respondió: «El sonido del dolor es muy parecido

al del deleite»” (71). La similitud entre ambos sonidos perfila ahora sí una dirección, la exploración consensuada del dolor resignifica los elementos de la biblioteca al instrumentalizarlos como una forma de compartir, experimentar y apropiarse la experiencia extrema del dolor: “las llamaran bárbaras por explorar entre ellas, de forma consensuada, algo que era parte de la experiencia de tener un cuerpo” (68). Sin embargo, eso no impedía que Bárbara tuviera miedo de lastimar a su hermana:

Decirle a Paula lo que había en su cabeza, pronuncárselo aunque ella no la oyera, le daba a Bárbara la ilusión de tener el control, pero a veces temía perderlo igual que las personas que salían en los noticieros y en el Diario Extra; personas normales que, en cuestión de segundos, lastimaban a sus parejas, a sus hijas, a sus hermanas o a sus madres. Se enfermaba de miedo en la cama, boca abajo, y Paula volvía a decirle, con pereza, que no tenía razón alguna para sentirse culpable.

Que si un día le cortaba la lengua, ella la perdonaría.

Que si un día se hacían daño sería por amor. (72)

La compleja relación con el dolor y las mutilaciones que la historia quiere explorar nos lleva a aventurar una interpretación a partir del ensayo de Lucía Guerra-Cunningham titulado “El personaje femenino y otras manipulaciones” (1986). En su trabajo, Guerra-Cunningham sostiene que la imaginación masculina construye relatos de mujeres mutiladas, es decir, que refuerzan el mito cultural de lo femenino como aquello subversivo que debe de ser conquistado por la cultura y que en las obras analizadas por ella

se traduce en la castración erótica, la pasividad y otros elementos de un Deber-ser (buena mujer y potencial víctima pasiva) (Guerra-Cunningham, 1986: 12). Algo que Humbelina Loyden caracterizó como el fantasma femenino imaginado por los hombres para modelizar la conducta (1998: 40-42). En consecuencia, frente a personajes femeninos entendidos como sujetos mutilados por un Deber-ser podemos anteponer la manera como Ojeda desarrolla en “Slasher” (y en su narrativa en general) mujeres que resisten esos imaginarios y exploran comportamientos subversivos para el imaginario masculino, por ejemplo: la búsqueda del placer e infligir dolor. Se trata de algo más que resignificar a los personajes femeninos; a veces el afán es mutilar y destruir los relatos nacidos desde la imaginación masculina.

Gemelas, ecos, reverberaciones

“Slasher” explora la figura de las gemelas en tres niveles. En primer lugar, dentro de la diégesis las protagonistas (particularmente Paula) explotan de manera performática su imagen para perturbar a quienes les rodean: “a su público le daba miedo oír cualquier cosa viniendo de una gemela” (59). Paula interpreta el juego de dobles y pretende construir una imagen de gemela malvada. Para René Girard, el otro (manifestado en este caso en una gemela malvada) representa una fuerza que elimina la diferencia y mimetiza el deseo. Esto quiere decir que aquello que se desea es lo que mimetiza a los sujetos. Deseamos lo que el otro tiene y lo que carecemos; en suma, se abre la puerta “al reino de la violencia” (Girard, 1995: 150-172). Paula actúa como la doble que enfrenta a los otros, que les recuerda la existencia del reino de la violencia y les atormenta. Sin embargo, este es solo un papel

representado por ella; Bárbara revelará una morfología diferente entre las hermanas que no es el conflicto, sino la búsqueda de la fusión.

Un segundo nivel es el juego de dobles construido por la voz narrativa a través de dos mecanismos: en un principio, como sujetas que guardan una relación estrecha de entendimiento y, después, por el miedo a perder ese vínculo. Lo primero se manifiesta en la historia mediante la composición de sus piezas sonoras, Paula improvisa una serie de sonidos a partir de los cuales Bárbara construye; “su objetivo, sin embargo, era crear a partir del interior de Paula” (65). La comunión entre las hermanas se manifiesta a través del sonido y del cuerpo. Paula es “una anguila nadándole en la sangre [como si] estuvieran muy adentro una de la otra” (65), aquella que puede leerle los labios “como si le leyera la mente”. Cabe destacar que la comunión entre ellas se describe a través del movimiento: nadar, “pelar las palabras y comer la pulpa”. Bárbara reconoce que es más sencillo comunicarse con Paula porque “a ellas las unía el pelo, las vértebras, la pelvis. Eran iguales en cuerpo y sus huesos respondían a una gramática superior” (72). El empleo de las dobles en la narración pretende explorar las posibilidades de entender al otro y, por tanto, el motor de las acciones de las hermanas es salvar un abismo que las separa: “Sus palabras, en cambio, eran distintas e incompatibles” (72).

Al respecto, Juan Bargalló propuso una morfología del doble en la literatura. Algunos tienden a la fusión (la mutua aproximación de dos sujetos, como en *William Wilson* o *El Horla*), otros a la fisión (la separación del sujeto en dos personificaciones, como en *La nariz* de Gogol) y otro grupo a la metamorfosis (la transformación reversible o irreversible de un sujeto, como *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde* o *La metamorfosis*) (Bargalló, 1994: 7). En “Slasher” las hermanas tienden a la fusión, procuran salvar cualquier abismo que

las separa hasta llegar a la reconciliación a través del terror. Tengamos presente que el yo no se ve a sí mismo, por ello debe desdoblarse, y esos reflejos son formas invertidas de sí, figuras del otro. Además, en la historia las gemelas requerían compartir el terror de la madre para evitar lo que Carl Jung denomina abdicar de sí mismas. Según Jung el doble se manifiesta por la excesiva influencia que ejercen determinados esquemas procedentes de los arquetipos ancestrales y socioculturales propios del inconsciente colectivo (Jung en Herrero Cecilia, 2011: 18-19). En consecuencia, la persona (imagen social) somete al ánimo. Bárbara y Paula como dobles buscan encontrar en la otra aquello que les permita liberarse de los padres monstruosos.

Finalmente, un tercer nivel es programático, la historia se puede leer como una pieza musical en canon donde se intercalan, por un lado, párrafos con analepsis y narración sincrónica y, por el otro, pasajes líricos ordenados en verso. La forma de las partes líricas no solo reitera lo narrado, ofrece variaciones que desplazan el sentido. En las variaciones, a modo de ecos, localizamos referencias sonoras que configuran la comprensión del otro:

[prosa] Su objetivo, sin embargo, era crear a partir del interior de Paula:

[canon] *un fracaso, un océano negro en Saturno.* (63)

[...] como si el cliché fuera cierto, una verdad mística en la placenta, y estuvieran muy adentro la una de la otra.

[Canon] *Inseparables. Indistinguibles.*

Latiendo al mismo ritmo de la mente.

El sonido como hechizo

El cuento plantea la cercanía del sonido con la animalidad. En algún momento la lengua es una babosa carnívora; en otro, el chasqueo de la lengua consistía en el sonido “acuático de la saliva y el músculo que, como un delfín, se hundía en la carne golpeando el paladar”. En la historia no interesa el uso del sonido para generar palabras; importan más los gritos de ballena tráquea y su animalidad. Además, la exploración sonora de las protagonistas buscaba el efecto de estos sonidos en el cuerpo: “le gustaba la gente que temía y ver lo que les pasaba en los ojos, el estado acuático de sus pieles, la tensión muscular, la cabalgata abierta de los pulmones” (61).

El cuento muestra a las protagonistas en una constante búsqueda estética. El recorrido permite observar los hilos del dispositivo narrativo de Ojeda. “¿A qué suena el verdadero fondo de las cosas?” (62), se preguntaban las hermanas, y esa misma cuestión se abre al lector cuando los recuerdos de Bárbara anticipan una posible respuesta: “Había sonidos que revelaban sucesos anteriores al lenguaje”. La frase la enuncia Paula cuando recuerda su nacimiento a partir de un concierto de piedras y agua en la licuadora. Más allá de creerle al personaje, caracterizada en la historia por sus artificios, conviene reflexionar cómo las protagonistas están convencidas de llegar a las cosas a través del sonido y no de las palabras. A propósito, conviene mencionar como Benveniste indicó que el sistema lingüístico está por fuera del ser humano, los sujetos estamos separados del sistema de signos y, en consecuencia, lo que el sistema permite expresar es algo diferente de lo que la persona siente en realidad (Benveniste, 1999). En “Slasher”, Bárbara y su hermana están moldeadas por un lenguaje que les resulta insuficiente, externo y ajeno.

Este planteamiento desplaza la búsqueda de lo lingüístico y humano a lo sonoro de los objetos, “«El sonido es la poesía de los objetos», «Yo saco poemas de las cosas»” (63). Esta búsqueda sonora se manifiesta en el texto a través de metáforas que semejaban el sonido con lo telúrico: “como una fractura de tierra”, “Un descubrimiento de lo telúrico de la mente a través de lo que resuena, vibra y retumba” (64). Para las gemelas, explorar los sonidos extremos era el único camino para encontrar un “regreso a la vida previa del lenguaje. Un recuerdo” (64). En este tenor, la búsqueda de experiencias no mediadas por la realidad lingüística únicamente resulta posible a través del grito: “«Yo quiero enseñarte lo que es gritar», le confesó Bárbara a su hermana luego de decirle que fantaseaba con cortarle la lengua. «Yo quiero enseñarte el verdadero tamaño de un grito»” (64).

La reflexión de Bárbara entiende al grito como la instancia anterior al lenguaje, capaz de mostrar aquello que éste enmascara. Paula, en consonancia con la idea de animalidad, vincula al grito con la amígdala, el miedo y el afán de supervivencia más primitivo posible: “Sé que [los gritos] deforman el rostro de la gente, que hacen temblar la materia, que activan una señal en la amígdala que genera el miedo y que la naturaleza del miedo es la supervivencia” (65). Su carácter no mimético se manifiesta cuando Bárbara expresa que un grito es una “explosión de palabras”, no es un discurso compuesto por proposiciones, su forma desordena cualquier semántica: “Cuando alguien grita, las letras se disparan sin ningún orden y atraviesan el tórax de las personas” (65).

Si el grito es algo que dinamita el lenguaje, una experiencia que lo atraviesa y destruye, entonces es posible considerar que su uso y apropiación requiere estructuras culturales que permitan asirlo e

instrumentalizarlo. Una de ellas es la magia: “«Un grito es una emoción que se contagia como un hechizo», «Un sonido es una emoción que se conjura como magia»” (65). En la historia, Paula crea alrededor de sí una imagen de bruja ante los otros, alguien que manipula el sonido, “«La magia es que algo invisible pueda enfermarte», le dijo Paula alguna vez. «Para mí lo sonoro es una deidad imposible»” (66). Este performance las habilita como demiurgas ante los ojos de su público, pues se saben conscientes del efecto de este sobre los cuerpos: “Un sonido era capaz de hacer que los pulmones estallaran, provocar ansiedad, náuseas, tristeza, migrañas, percepción de movimientos fantasmagóricos a los costados del campo visual que muchos confundían con apariciones” (67).

El sonido permite hechizar; abre canales de comunicación entorpecidos por el lenguaje. Los recuerdos de Bárbara y Paula nos permiten comprender el rumbo que tendrá el uso de la experiencia sonora en la historia: Bárbara desea utilizar el performance para salvar el único abismo entre ella y su hermana: “Su hermana ignoraba la violencia real del sonido. En cambio, Bárbara se agarraba a la cama poseída por los ruidos del otro lado de la puerta: golpes, cajones abriéndose y cerrándose, sollozos, reptares, uñas afilándose contra las cosas” (68). La revelación del secreto permite conjuntar las piezas: el horror sonoro de la mutilación será el único puente para comunicar a las hermanas entre sí y con su público. Esto a través del montaje de un dispositivo al interior de la historia, que anuncia la estructura narrativa del cuento: “«Hagamos algo diferente», le dijo a su gemela. «Algo que nos una la piel y el pulso» / Una investigación de lo primigenio/ Un estudio del grito” (69). Bárbara y Paula preparan las piezas de un hechizo, el secreto (Pezzè, 2020), ese dispositivo que permitirá que Paula:

[...] comprendiera las noches de los cajones y de los pies [las camas separadas son metáfora de su separación en el abismo, la madre llorando en los pasillos], lo que se sentía estar aterrada oyendo los alaridos salvajes pero incapaz de moverse fuera del colchón, incapaz de quitarse la sábana que ardía y se le pegaba como una piel enferma y viscosa. Pensaba que era su deber enseñarle a su hermana lo que un sonido era capaz de hacerle a la imaginación (69).

El grito puede equipararse con el hechizo en la manera como lo intangible tiene efectos reales, en este caso el miedo y, al igual que los hechizos, algunos refieren a temores antiguos: “El ruido más alto que Bárbara había escuchado era el de su madre gritando toda la noche después de haberse roto la cabeza contra el váter. «Un grito es un cráneo mordido»” (69). La narración explora las posibilidades que el sonido tiene para representar e insinuar hechos. El terror está en la sugestión. Los sonidos entonces se construyen como representaciones de lo que insinúan o a través del efecto que generan en quien los escucha: “Es un fantasma orinándose encima de todos los tímpanos” (69)

A partir de la revelación del trauma que se pretende transmitir a través del secreto, el cuento recurre a las repeticiones. Bárbara reitera la carencia de Paula, la necesidad de compartirle el efecto del sonido en la imaginación y el terror de haber escuchado a su madre durante sus crisis. Reverberar estas ideas semeja un ritual que condensa los tres elementos que identificamos (mutilaciones, hermanas, sonido): “Por eso a Bárbara le gustaba imaginar a su hermana mutilada: para que en verdad lo conociera. Para que a través de la pérdida entendiera lo que un sonido era capaz de hacerle a la imaginación” (70). Para expresarlo con mayor claridad compartimos la siguiente cita:

[...] estar juntas en el sonido de los rasguños que la madre se hacía a sí misma, en el de los cajones de las pastillas abriéndose y cerrándose, en el del agua de los grifos saliendo a toda presión, en el del llanto pesado. Quería comunicarse con su igual, que el amor las juntara en el miedo y en el espectáculo de los ruidos de la noche de la madre.

Paula no sabía cómo sonaba una madre sufriendo de insomnio crónico y de depresión. Tampoco sabía lo que era levantarse en medio de la oscuridad y que las rótulas saltaran fuera del cuerpo como ranas óseas. «Mami está enferma de la mente» (72-73).

Lo que aterroriza a Bárbara es un sonido acusmático. Proveniente del griego *ακουσματικός*, la palabra refiere a aquello que se oye sin ser visto, algo inaccesible para Paula, quien requiere de otros sentidos o de las descripciones de su hermana para activar su escucha; sin embargo, estas últimas resultan insuficientes, porque la lengua también lo es. Otra razón se encuentra en la ambigüedad de las palabras que podemos apreciar tras la confesión de aquello que oculta el secreto: “Años atrás su madre les contó algo sobre el padre: que era un mal hombre, un puño, una cuchara, una aguja. Que se fue antes de que ellas nacieran. Que era culpa de él que Bárbara hubiera nacido mala” (70). En el canal de la palabra los significados enmascaran, callan y en el mejor de los casos insinúan, “Una vez un niño les dijo: «Mami dice que su papá es su abuelo»” (71). Incluso, Bárbara reconoce que “Sus palabras [...] eran distintas e incompatibles”. En cambio, los sonidos y el efecto que provocan son más certeros, resultan imposibles de ocultar, porque “los oídos no tenían párpados” (74).

En consecuencia, ellas diseñan un performance que recurre nuevamente a la acusmática, pero esta vez definida por Pierre

Schaeffer como un conjunto de sonidos reproducidos por medios electroacústicos, cuyo fin es el ocultar las causas del sonido para llevar al espectador a preguntarse qué está escuchando con la intención de que el sujeto describa su percepción como tal y no las referencias externas del sonido (Schaeffer en Reyner, 2018: 132). En el cuento los sonidos que salen de los altoparlantes incomodan a los oyentes, algunas personas piden a gritos que se interrumpa, otros se retiran, unos cuantos permanecen, “Nadie en el público podría evitar escucharlas y, si decidían hacerlo, tendrían que correr” (74). El sentido de la escucha acusmática es reiterado cuando Bárbara describe para su hermana lo que escucha: “Suena a abetos derribados./ A montañas que hieden. / A campos y llanos de costillas. /A Dios pudriéndose sobre el mar. /A futuro.” (75). Y este mecanismo es el que recrea el horror, en este caso, la madre:

Había ruidos que hablaban de un tiempo antiguo de la carne. Cuando Bárbara escuchaba golpes huecos y repetidos, por ejemplo, los confundía con el de un cráneo pegándose contra la pared. Algunos rumores la devolvían a las puertas arañadas de las habitaciones y de los baños de su casa. Los crujidos y los chirridos, a los cajones con las pastillas de su madre (75).

“Todo el que escucha tiembla”, repite Bárbara. En el clímax de la historia, el hechizo del sonido se transmuta en una violación; es imparable, y quienes prestan su escucha (voluntaria o involuntariamente) se transforman en “templos donde cabalgar” o “una gruta que demostraba lo que un sonido era capaz de hacerle a la imaginación” (75). La disposición de las gemelas durante este momento de la narración es importante, constituye el cruce que reordenará el sentido de todo lo referido en la biblioteca del relato.

Las hermanas se elevan en el escenario y están por encima de su auditorio. Tras encender los altoparlantes, Paula se arrodilla para tocar el suelo y las paredes; sin embargo, Bárbara conjura el umbral, enuncia el sentido del cruce: “Pero aunque se arrodillara y palpara el cuerpo sudoroso de la madre, solo una de las dos llevaba consigo el territorio sonoro: el que no se podía contemplar” (76). La pieza sonora es su madre llenando el espacio y el cruce solo es posible con esa pieza-hechizo de por medio. Nuevamente la narración recurre al espacio: las gemelas ascienden, Paula se hinca, el público se encoge y después se abre, Bárbara levanta y purifica el estilete. Las contraposiciones anuncian la transferencia: subir-bajar, cerrar-abrir, penetrar (con el sonido)-sacar la lengua. Todas estas acciones se leen como movimientos controlados por el sonido para llegar a “la verdad y no su simulacro”.

Conclusiones

Para realizar este estudio resultó pertinente caracterizar el lugar que ocupan el sonido y el grito en la escritura de Mónica Ojeda. Como resultado, fue posible observar que estos elementos se vinculan con una serie de referencias intertextuales e intermediales que se ordenan alrededor de un dispositivo que genera el horror. Para esto retomamos los conceptos de biblioteca y secreto, además de proponer el cruce como la instancia ritual que marca la dirección de las transferencias semióticas en los relatos. De entre ellos, elegimos analizar el cuento “Slasher” por dos razones: primero, por ser un texto que tiene como hilo temático el sonido, el grito y la escucha y, segundo, por ser un texto protagonizado por dos personajes en una búsqueda estética del horror: un texto programático. De él

pudimos apreciar que la dimensión sonora permitió caracterizar intertextualidades relacionadas con la mutilación, el doble y el grito como forma de comunicación paralela al lenguaje.

En el centro de la obra de Ojeda está la búsqueda de una forma de comunicar el trauma de la violencia. Para ello sus historias recurren a una diversidad de elementos heterodoxos. Los ruidos y los gritos, entonces, forman parte de estos recursos necesarios para revelarse contra el lenguaje, y con ello contra realidades normalizadas por éste: la violencia en la familia y contra las mujeres.

Referencias

- Báez Meza, M. (2016). “La desfiguración Silva, novela de Mónica Ojeda”. *Kipus: revista andina de letras*, (39), pp. 182-183.
- Bargalló Carraté, J. (1994). “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”. En Juan Bargalló (ed.) *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Ediciones Alfar, pp. 11-25.
- Benveniste, É. (1999). *Problemas de lingüística general* (Vol. 2). México: Siglo XXI.
- Calame, C. (1986). “El mito griego y las estructuras narrativas: el mito de los cíclopes en la odisea”. *Semiosis*, (16), pp. 49-72.
- Girard, R. (1995). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- Guerra-Cunningham, L. (1986). “El personaje literario femenino y otras mutilaciones”, *Hispanamérica*, (43), pp. 3-19.
- Gutiérrez León, A. (2019). “Miedo, amor y violencia en Mandíbula de Mónica Ojeda”. *Revista Letral*, (22), pp. 346-348.
- Herrero Cecilia, J. (2011). “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”. *Cédille. Revista de estudios franceses*, (2), pp. 17-48.
- Jiménez, C. S. (2021). “Otros cuerpos, otras miradas: Formas de la violencia de género en Montacerdos de Cronwell Jara (1981) y “Sangre coagulada” de Mónica Ojeda”. (2020). *Cuadernos del CILHA*, (34), pp. 1-16.
- Loyden H. (1998). *Los hombres y su fantasma de lo femenino*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

- Ojeda, M. (2020). *Las voladoras*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- Ortega Caicedo, A. (2018). “Nefando de Mónica Ojeda Franco. La infancia tiene una voz baja y un vocabulario impreciso: escribir, perturbar, decir lo indecible”, *Kípus: revista andina de letras*. (44), pp.175-184.
- Pezzè, A. (2020). “El sistema literario de Mónica Ojeda”, *Orillas: revista d’ispanística*, (9), pp. 45-63.
- Piglia, R. (2019). *Teoría de la prosa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Pina, A. (9 de enero de 2021). “El fulgor del nuevo gótico latinoamericano”. *El cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/el-fulgor-del-nuevo-gotico-latinoamericano> [Fecha de consulta: 10/11/2021].
- Reyner, I. (2018). “Fictional narratives of listening: crossovers between literature and sound studies”. *Interference Journal*, (6), pp: 129-142.
- Sánchez-Aparicio, V. (2019). “Grietas textuales y discursos interrumpidos: el recurso del glitch en las ‘escrituras del software’”. *Digithum*, (23), pp. 1-10.
- Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*. Série Antropologia, 334, pp. 1-19. Disponible en: http://www.escuelamagistratura.gov.ar/images/uploads/estructura_vg-rita_segato.pdf [Fecha de consulta: 10/11/2021].
- Wieviorka, M. (2001). “La violencia: destrucción y constitución del sujeto”. *Espacio abierto*, (10), pp. 337-347.