

Vinculaciones entre sonido y terror en la construcción literaria gótica. Aproximación a “*Slasher*”, de Mónica Ojeda

RELATIONS BETWEEN SOUND AND TERROR IN GOTHIC LITERARY
CONSTRUCTION. AN APPROACH TO “SLASHER”, BY MÓNICA OJEDA

Evelin Cruz-Polo*

Resumen: Se propone una lectura del cuento “*Slasher*”, de la escritora ecuatoriana Mónica Ojeda. Mediante planteamientos de corte semiótico, al respecto de la literatura y del lenguaje audiovisual, se asume el valor del sonido como constituyente esencial de la estructura identitaria de los personajes de tendencia gótica, así como elemento productor de sentido que, en comunión con una organización visual, se convierte en dispositivo generador de terror. En este orden de ideas, la argumentación evidencia la importancia de los *topoi* del género gótico, así como de su relación con la escena *noise*, manifestación de arte sonoro y campo de experimentación en cuya manipulación radical de los medios de producción y composición acústica se evidencia su mérito de sondear los miedos de la naturaleza humana.

Palabras clave: literatura; gótico andino; sonido; terror; miedo; *noise*; slasher

Abstract: This research paper proposes a reading of Ecuatorian writer Monica Ojeda’s short story “*Slasher*”. The value of sound is assumed as an essential constituent of the identity structure of gothic characters, through semiotic approaches to literature and audiovisual language; as well as a producer element of meaning that becomes a terror-generating device in communion with a visual organization. In this order of ideas, the argumentation evidences the importance of *topoi* in the gothic genre, and its relationship with the noise scene, manifestation of sound art and experimentation field, in which radical manipulation of the means of production and acoustic composition evidences its merit to probe the fears of human nature.

Keywords: literature; andean gothic; sound; terror; fear; noise; slasher

* Universidad Autónoma del Estado
de México, México
Correo-e: evecpolo@hotmail.com
Recibido: 20 de junio de 2022
Aprobado: 8 de junio de 2023



CONSIDERACIONES INICIALES

El gótico, en tanto fenómeno cultural y estético, ha experimentado variaciones propias de los procesos histórico-culturales en diversos marcos geográficos. Este dinamismo involucra adecuaciones en las formas de nombrar sus concreciones artísticas; en el caso de la literatura, asistimos a la emergencia de términos como neogótico, gótico latinoamericano y gótico andino. En su vertiente de origen, el gótico literario se perfila como un tipo de narrativa que, escrita entre 1760 y 1820, retrata el terror de personajes atormentados por presencias sobrenaturales, fantasmas, vampiros y monstruos en escenarios arcaicos o de naturaleza inquietante u oscura (Punter, 2013). Producto del imaginario de la tradición inglesa, pero no limitada a ella, los elementos anteriores han dado forma a un género que prueba su vigencia en la transformación constante.

Naturalmente, la precisión nominalista se considera pauta de lectura de las fluctuaciones estilísticas, temáticas y contextuales que, sin negar la herencia del *gótico original*,¹ expresa diferentes líneas de especificidad. David Punter reconoce una variedad de usos del término, entre los que conviene mencionar las “New American Gothic” (2013: 2), formulación establecida por la crítica para identificar narraciones que, desde una voz en primera persona, dan cuenta de obsesiones o alteraciones psicológicas, fundadoras de múltiples distorsiones de la realidad que señalan otras formas de terror. Aunque desde la perspectiva de Punter esta aplicación del concepto indica una propuesta escritural con aspectos de claridad limitada, es importante considerar que

1 Término que David Punter emplea en *The Literature of Terror. Volume 1. The Gothic Tradition* para dar cuenta de los tópicos que permitieron la identificación del género, visibles en las ficciones de Horace Walpole, Ann Radcliffe, Matthew Gregory Lewis y Mary Shelley, entre otros.

la actualización terminológica supone, según se entiende en este trabajo, un espacio de juego entre la tradición y lo contemporáneo.

Sin duda, la tradición inglesa sentó las bases de una poética que encuentra su lugar en el espacio global; temáticamente, incesto, violencia, muertos que vuelven a la vida son constantes que cruzan las fronteras de Europa y América del Norte, y que también patentizan sus variables en el resto de continente. En su estudio relativo al gótico en la literatura y el cine latinoamericanos, Gabriel Eljaiek-Rodríguez emplea el término “tropicalización del gótico” tanto para referir a la zona que media entre los trópicos de Cádiz y Capricornio como para expresar lo tropical en calidad de signo de identidad latinoamericana que des-ubica, a modo de mecanismo, la producción literaria gótica de América del Sur

para realzar la artificialidad del género y sus dinámicas de construcción de lo *otro* y para posibilitar la enunciación de aquello de lo cual «no se puede hablar» —que dependiendo del contexto puede ser violencia, desigualdades sociales o tabúes culturales como el incesto o lo *abjecto*— (2017: 10).

La recuperación de las raíces culturales latinoamericanas coloca frente a un panorama de múltiples singularidades del género, que Eljaiek-Rodríguez engloba en la etiqueta de amplio espectro significativo de ‘tropicalización’, y que deriva en un homenaje o una burla al género. Lo anterior constituiría, en gran medida, el gótico latinoamericano, coordinada de la propuesta escritural de Mónica Ojeda, escritora ecuatoriana que explica el gótico desde la singularidad de lo andino. Para Ojeda, este implica “un tipo de literatura que trabaja la violencia (y por tanto el miedo) generada en una zona geográfica específica: la Cordillera de los Andes, con todas sus narraciones, mitos, símbolos y su desnuda contemporaneidad” (Mónica Ojeda, en Pina, 2021, s/n). La afirmación proporciona un nivel

de especificidad en torno a lo temático y lo geográfico, donde la violencia y su derivado, el miedo, suponen el matiz propio de gran parte de su obra. Sin embargo, la validez del planteamiento se extiende más allá de los límites de lo andino hacia lo latinoamericano y reitera lo que este trabajo considera parte esencial del gótico, el miedo y el terror.

En el marco de los usos contemporáneos del término, David Punter afirma:

There is, however, one element which, albeit in a vast variety of forms, crops up in all the relevant fiction, and that is fear. Fear is not merely a theme or an attitude, it also has consequences in terms of form, style and the social relations of the texts; and exploring Gothic is also exploring fear and seeing the various ways in which terror breaks through the surfaces of literature, differently in every case (2013: 18).

En efecto, el miedo, además de un tema, resulta un elemento que se explora en todos los niveles del texto y que factores como el espacio y los personajes encuentran, en las formulaciones de Mónica Ojeda, el modo de representar la violencia desde espacios de la cotidianidad, como la casa —marco familiar por excelencia— la escuela, la montaña o lugares de manifestación cultural *underground* donde la experiencia del temor se expresa como deseo o imposición. Aspectos verificables, con sus respectivos matices, en *Las voladoras*, antología de cuentos publicada en 2020, en cuya composición se ubica “*Slasher*”,² objeto de este estudio.

Así, nuestro propósito se funda en la exploración del valor del sonido y su vinculación con el terror y el miedo en la construcción del personaje gótico. En consecuencia, la línea teórica que respalda la argumentación de este ejercicio se funda en la propuesta de Michel Chion respecto del sonido y la imagen, así como en las consideraciones

de Rosa Judith Chalkho, quien postula una revaloración del sonido en la construcción de productos audiovisuales, de modo que, desde una perspectiva semiótica, reconoce su facultad para construir sentido. Del mismo modo, las aportaciones de Bernard Lamizet resultan pertinentes en la revisión de las articulaciones significativas que se operan entre la experiencia del sonido y la música con respecto a los personajes, en calidad de productores y receptores. Lo anterior permite un esquema de trabajo que pretende explorar la estructura identitaria de los protagonistas en función del sonido y la imagen, y la vinculación entre el arte sonoro y el grito.

Sonido e imagen: factores de la estructura identitaria de los personajes

Bernard Lamizet, en la misma perspectiva de Kant, enfatiza que la identidad del sujeto se funda en la expresión del espacio y el tiempo, según tres maneras. Primero, mediante la experiencia, dado que hay una referencia de la que parte, esta posee un papel imprescindible en el individuo al pertenecer a un campo diferente al suyo. Segundo: la significación del espacio y el tiempo como resultado de la relación del sujeto con otros. Tercero: por medio de la actividad enunciativa, es decir, “para enunciar un significante, ya sea mediante el habla o la escritura, así como para escucharlo o para leerlo y darle sentido, en primer lugar, se requiere ubicarlo en el espacio y en el tiempo” (Lamizet, 2010: 154-155). Lo anterior conduce a precisar que el desarrollo de los sentidos del cuerpo humano condiciona el modo en el que el individuo funda su identidad.

En esta tesitura, el cuento “*Slasher*” posiciona la importancia de la audición y la visión, dependientes de los órganos del ojo y el oído, para la construcción y significación de Bárbara y Paula, nombres que identifican a un par de gemelas cuya singularidad inmediata radica en que esta última es sordomuda, por lo que su estructura, a nivel de información, está determinada,

2 El uso de cursivas pertenece a Mónica Ojeda.

fundamentalmente, por el pensamiento y la voz de su hermana. En ello se reconoce un hecho de gran relevancia: la producción y la percepción del sonido definen, en gran medida, la conciencia de mundo de los personajes, sus procesos de representación mental y expresión de emociones están vinculados a él, sin embargo, una — Bárbara— lo hace de forma completa, en tanto su cuerpo posee la facultad para hacerlo, mientras que la otra, —Paula— requiere de su gemela para reproducir, mental y emocionalmente, lo ausente. En tal línea, la mediación que se ejerce se transforma en la estrategia creadora de un vínculo indisoluble entre hermanas que permite el tratamiento de la carencia de sentidos.

Si atendemos a la explicación de Lamizet y la vinculamos a la experiencia del sonido, es posible precisar que Paula, en tanto sordomuda, no posee la referencia propia de la experiencia auditiva, lo que imposibilita que pueda relacionar un sonido con otro y dotarlo de sentido por sí misma, además de que le es imposible una actividad enunciativa mediante el habla, sin embargo, sí existe una significación del tiempo y el espacio como resultado de su relación con otros sujetos. Tales hechos propician, en Bárbara, el deseo de explicar y comprender lo que su 'otra' tiene negado por naturaleza: las cualidades del sonido. Ello sienta las bases de una condición monstruosa derivada del valor que se adjudica a su limitación física. Por tanto, la relevancia del sonido es evidente desde dos perspectivas, a saber, su naturaleza y su significado.

El sonido es vibración y resonancia, por tanto, se relaciona fundamentalmente con el oído pero no se limita a este, puede migrar a otra parte del cuerpo o hacer de este la zona de impacto de la vibración, acto que podría inducir a procesos de abstracción o interpretación, lo que posibilita que se entienda como un "discurso portador de significaciones" (Chalkho, 2014: 131), en tanto esos estremecimientos se constituyen en dispositivos de significados.

En el cuento, la carencia del sentido auditivo se transforma en necesidad de experimentación de la vibración mediante otros lugares del cuerpo:

Paula pegaba las manos al suelo para sentir el golpe rítmico de los pies de Bárbara, las vibraciones de las cuerdas, el soplado del viento. Entendía que los cuerpos se conturbaban con unos estímulos y se relajaban con otros. Que un sonido podía provocar placer y otro dolor. Que lo horrísono y lo canoro pertenecían al mismo paisaje de una onda mecánica viajando hacia el interior de una cueva hecha de cartílago y hueso (63).³

La teorización relativa a la naturaleza del sonido resulta notable por el valor que se le otorga, del cual surge una interrogante: ¿existe algo inmanente a él con la facultad de producir una emoción específica? El sonido posee una dimensión comunicativa que no supone un significado por esencia sino atribuido, según una serie de relaciones que activa el sujeto. Chalkho explica que "no hay nada en la música en sí misma, en sus cualidades sonoras puras que signifique tal o cual emoción" (2014: 186), esta es resultado de procesos de semiosis social o individual, como se expone en la experiencia de nacimiento de la hermana sordomuda:

Paula recordó su propio nacimiento a partir de un concierto de piedras y agua en una licuadora. «Nadábamos como peces en la oscuridad y en el calor», le contó. «Teníamos el cordón umbilical en la garganta y yo lloré tan fuerte que me quedé muda y sorda al ver la luz» (62).

La palabra 'concierto' se expresa en su sentido literal, atiéndose al hecho de que ambas

3 Todas las citas pertenecientes a "Slasher" corresponden a Ojeda, 2020, por lo cual solo se anota el número de página.

hermanas no solo participan en eventos de música experimental, sino que también son creadoras de este tipo de manifestaciones, lo que implica la importancia reiterativa de la vibración a la que se adiciona un componente visual que permite, en este caso, la articulación del recuerdo por asociación. Del mismo modo, resulta fundamental acotar que el recuerdo al que refiere Paula apunta, sin duda, al estadio arcaico de la sensación sonora, denominada *base rítmica* por Chion, quien explica que esta se crea en la escucha subacuática y se trata de una especie de base transensorial “sobre la que se construirá toda la música de las percepciones posnatales —ya sea que ese ritmo venga a continuación por los ojos, por las orejas o por el tacto—” (1999: 36). Dicho en otros términos, el concierto permite al personaje regresar a la escucha que se genera por medio del líquido amniótico.

La voz narrativa perfila la identidad de los personajes por la presencia del sonido, este se asume como el lenguaje mediante el cual se pueden explicar tres aspectos: la condición física de Paula —carencia de sentidos—, las relaciones con la colectividad que la circunda y el vínculo entre gemelas. Tales factores propician la postulación del sonido como un elemento de exploración o experimentación constante, de manera que se le puede pensar en calidad de índice de activación de la memoria, como en el ejemplo anterior o, en su diversidad, como inductor de estados de alerta o temor “por su condición de distinto, nuevo o nunca escuchado” (Chalkho, 2014: 155). En esta tesitura, el segundo aspecto que explicaría las relaciones con la colectividad posiciona el reconocimiento del miedo en tanto producto de la condición física de la hermana sordomuda:

Dos años antes, en una fiesta, un chico había vomitado sobre Paula por accidente. En ese tiempo casi todos sus compañeros de clase estaban convencidos de que su hermana era una bruja [...] «La hermana dañada», le decían. La ñaña runa. [...] Por eso pescó el

temor de la cabeza del chico, lo miró con los ojos muy abiertos y le lanzó un sonido gutural que pareció una palabra en un idioma subterráneo. Y el chico, lívido por el terror, se arrodilló sin que nadie se lo pidiera para lamerle las botas (66).

De esta manera, la identidad del personaje se inscribe en la imagen especular que, desde la perspectiva de quienes la rodean, se vincula al poder sobrenatural, así, el sonido de la “ñaña runa” es capaz de engendrar el miedo. Las etiquetas que funcionan como refuerzo semántico de tal idea son: ‘ñaña’, ecuatorianismo que significa ‘hermana’; ‘runa’, palabra que en el alfabeto germánico implica ‘secreto’ o ‘misterio’, mientras que en América se vincula a la lengua quechua; y ‘runa simi’, que equivale a decir ‘lengua del hombre’. El “sonido gutural” que Paula produce se desplaza al orden de lo temido porque, similar al murmullo o el alarido, propicia que se perciba sobrehumano y se instale en las categorías de lo misterioso y lo terrible. Es importante notar el hecho de que el temor al que hace referencia la voz narrativa es propio de la estructura de pensamiento del chico, por tanto, posee la cualidad de empequeñecerlo en lo mental, mientras que corporalmente lo lleva a arrodillarse, acto simbólico en el que se reconoce la presencia de un orden superior y del peligro que este puede representar.

La composición que ofrece Ojeda posee, sin duda, gran mérito al condensar, mediante el enunciado, el peso significativo de la visión y la audición en la experiencia del miedo, visto como resultado de un suceso creativo en el que existe una conciencia del acto y sus efectos. Aspecto que merece mayor atención toda vez que podría plantearse un vínculo entre el hecho: “lo miró con los ojos muy abiertos y le lanzó un sonido gutural” (66) y las implicaciones del monstruo y lo monstruoso en la figura de Paula. El monstruo, en la configuración gótica, posee un lugar imprescindible al asociarse con la producción del temor o terror, en tanto poseedor de una

naturaleza híbrida que se puede explicar según criterios de similitud o diferencia con respecto a la forma humana, según explican David Punter y Glennis Byron (2004). Personajes góticos que se instalan en la categoría del monstruo tradicional, como Frankenstein o Drácula, presentan en su condición física un elemento que los excluye, pues su existencia representa una transgresión a lo normal o normado.

Por tanto, la diferencia de Paula expuesta en la imposibilidad de escuchar y hablar es un elemento que la diégesis establece desde perspectivas que van del sentido práctico al de lo terrorífico; así, la capacidad de producir un sonido gutural en un escenario específico y sobre una red de preconcepciones con valores negativos la transforma en un ser monstruoso que funda su poder en lo que podría llamarse el grito mudo. En tal sentido, la construcción cuentística de la escritora ecuatoriana traza el camino de los efectos del sonido desde la experiencia física: el cuerpo tiembla, se mueve o paraliza. De ello deriva que la experiencia sensitiva del sonido sea el motor de acción que conduce a Paula a provocar tanto horror como terror en los demás, de tal modo que el grito, no el sonido gutural, se convierte en el anhelo que sostiene y destruye, al mismo tiempo, la relación con su hermana. El grito como manifestación suprema del miedo revela, entre los personajes, la imposibilidad, no solo de la experiencia vocálica, sino de la del miedo en sí y con él o por medio de él la existencia de un dolor oculto.

La voz narrativa crea con habilidad siniestra el mundo de las gemelas como si de una imagen demediada se tratara, dos seres unidos desde el vientre materno, escindidos en el nacimiento y en cuyo desarrollo, la parte en apariencia completa —Bárbara— es la que resulta mayormente atormentada por la carencia física de la hermana. A partir del planteamiento lacaniano correspondiente al estadio del espejo, Lamizet refiere un apunte semiótico psíquico del espacio, el cual se

explica según un esquema de tres instancias: la primera postula el espacio como marco de expresión de “la identidad del sujeto y de la identidad del otro” (2010: 157); en la segunda, la especularidad funda un sistema simbólico reconocible por el sujeto hasta que, finalmente, el espacio se convierte, “en el campo en el que [...] piensa la significación de lo que le rodea” (2010: 157).

Este vínculo entre el ‘yo’ y el ‘otro’ con el espacio resulta de particular importancia; la gemela sordomuda puede postular el origen de su limitación desde el espacio materno y considerar el paso del adentro hacia el afuera como punto que marca un antes y un después en la articulación y audición del sonido, mientras que para el caso de la hermana que no posee una limitación física —Bárbara— existe una derivación hacia la insatisfacción en tanto la carencia de Paula es de algún modo una limitación para ella, al ser Paula la expresión inmediata y real de su doble: “llevaba dentro una curiosidad infinita por las mutilaciones, una admiración y una envidia inquebrantable hacia su hermana-mala” (60). La condición de gemelas impone un elemento que surge antes que lo especular materializado en un nexo prenatal que se finca en el ámbito de las sensaciones mediante el contacto físico, denominado “doble fetal” (Braier, 2001: s/n).

En este sentido, la curiosidad por las mutilaciones parece revelar en el contexto ficcional un deseo inherente de completar su naturaleza escindida, no solo por el hecho de la separación a la hora del nacimiento, ellas como unidad, habitantes de un solo espacio, sino por la asimetría corporal que, sin ser evidente a nivel visual, se sabe atroz:

había querido alguna vez, sobre todo cuando era pequeña cortarle las orejas [...] Su gemela tenía dos orejas muy bonitas, simétricas e inservibles. Su lengua, en cambio además de inservible era acaracolada y fea. «Una sordomuda no debería tener ni orejas ni lengua»,

dijo en voz alta en su décimo cumpleaños cuando notó que, como todos los juniros, los regalos eran compartidos. Entonces su madre la haló de la trenza y le advirtió que le daría una paliza si volvía a decir algo semejante [...] no volvió a pronunciar la verdad pero sí a pensarla (60).

El tipo de vínculos que se establece en el desarrollo de su relación gemelar se expresa en la diégesis, según una dinámica que se funda en la unión y la separación en las etapas de nacimiento, infancia y juventud. En tal sentido, la conexión se establece desde la manifestación de *doble fetal*, en el vientre materno, hasta los actos y deseos recurrentes para comprender y explicar su *ser-estar*, recurrencia que incide en el valor del sonido y su utilización en la música, ambos en comunión para construir el mundo, su mundo. Así, el acto de tener el mismo día de nacimiento, la imagen que proyecta el bien y el mal dado que la doble —Paula— se percibe como manifestación del segundo, y hasta el hecho de compartir los regalos de cumpleaños logran evidenciar que no solo la condición gemelar les une, también las personas que las rodean las construyen, antes que todo, por su proximidad. No obstante, siempre aparece la escisión, es decir, carecen de la condición de unión anhelada.

Derivado de lo anterior, el deseo de las mutilaciones pretendería algo más que lastimar y fragmentar el cuerpo. Por tanto, cortar las orejas o la lengua es un acto cuyas posibilidades significativas mostrarán variaciones de etapa en etapa. En la niñez está asociado, según rebela la voz narrativa, al ámbito de lo utilitario, existe una funcionalidad inherente a las partes del cuerpo que hace que tengan el valor de lo necesario, si esto no se expresa en los términos que se espera surge la posibilidad de su eliminación. A esta conciencia del cuerpo como espacio de significación subyace la semejanza por imagen corporal, al tiempo que se tiene la idea siempre presente

de separación por el funcionamiento del mismo, pero en un nivel que va más allá del aspecto físico. En otras palabras, se piensa el cuerpo, específicamente, el oído y la lengua como medio para desarrollar y participar de abstracciones de la realidad, acentuadas en la transición de la niñez a la juventud.

«Si tuviéramos un accidente en la carretera, ¿a qué sonarían nuestros huesos rompiéndose?», le preguntó a Paula dos noches atrás.

A una percusión de órganos rojos.

A una armonía de miembros cercenados.

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. Ese mundo de terror acústico era lo único que jamás habían podido compartir (68).

La diferencia entre la experiencia del sonido, a la que atiende Bárbara, y la teorización que elucubra Paula posee como punto de encuentro la música, el cuerpo es un instrumento de percusión, capaz de sustraer la expresión sonora natural y transformarla, pautarla. La distancia que media entre la experiencia de una y la formulación de otra es insalvable; sin embargo, cada pensamiento ligado al sonido, cada posible explicación a la manifestación del mismo se piensa desde la unidad, el uso constante de la primera persona del plural lo reitera hasta que la hermana lo traza desde un tipo de violencia que su gemela no podrá percibir jamás. Ahora bien, ¿a qué refiere la violencia real del sonido?, ¿cómo se construye un mundo de terror acústico? La secuencia descriptiva posiciona su eje desde un espacio íntimo: la cama, la cual proyecta dos lados de un mundo sonoro en el que se desarrolla una atmósfera de terror, ahora no solo en su dimensión física, a la que apela la raíz latina '*terreo*', que equivale a una experiencia del miedo visible en el cuerpo que tiembla

o se aferra a la cama, también en su dimensión psicológica en la cual participa la imaginación en la configuración de ciertas imágenes que expresarían el terror.

Chion indica al respecto de un poema de Víctor Hugo: “el sujeto es uno, es singular, pero las percepciones que se despliegan en esta admirable rapsodia son plurales” (1999: 23). En tanto compositor de música concreta y estudioso del sonido, Chion exploró su cualidad en construcciones poéticas bajo el criterio de que son los poetas quienes más han hablado de él. Aspecto sin duda importante y visible en juicios como el anterior, donde no una sino una multiplicidad de percepciones se puede presentar en calidad de rapsodia. Así, puede observarse cómo Bárbara afronta, en su singularidad, el impacto de esos ruidos que, vinculados, resultan una agresión al silencio de la noche, tiempo en el que el estado de vigilia suple al sueño del personaje porque lo que está del otro lado de la puerta es lo desconocido de lo conocido:

Bárbara quería que Paula comprendiera las noches de los cajones y de los pies (las camas separadas, la madre llorando por 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 (69).

El mundo de terror acústico es producto de la trasmutación de sufrimiento de la figura más significativa dentro de la casa familiar: la madre. El sonido se transforma entonces en un legado, una herencia que agobia y que la condición gemelar debería librar en tanto unidad. Compartir implicaría, por ende, la distribución de la carga acústica familiar, el terror de los sonidos cotidianos, y que, precisamente por su cercanía potencializa el efecto, pues no es lo que está afuera sino adentro lo que ha logrado penetrar, aquello que intranquiliza al personaje que puede cerrar los

ojos pero no los oídos. En consecuencia, la disfuncionalidad familiar constituye el filtro por el que se decanta la dinámica de las protagonistas.

La voz narrativa explora de forma sutil la posibilidad de que las hermanas sean producto de relaciones incestuosas entre su madre y el padre de esta, lo que deviene ausencia de este último; en contraste, la presencia materna resulta determinante en el trazo del mundo sonoro de las gemelas, fundamentalmente para Bárbara. La madre es el origen del miedo, los sonidos que produce, así como los que le rodean configuran el perfil de la depresión y el insomnio crónico. Las múltiples referencias descriptivas señalan la búsqueda constante, pero infructuosa, del fin de la angustia. El sonido de los cajones abriéndose una y otra vez acompañados del de las pastillas al recorrer las manos y la rasgadura de la piel adquieren, en su repetición, el miedo de lo que acecha al llegar la noche. De este modo se explica la formación de una sensibilidad especial al sonido, de *escucha figurativa*, es decir, que “no se ocupa tanto de lo que causa el sonido como de lo que este representa” (Chion, 1999: 299), así como del deseo de compartir el terror que produce.

El terror acústico nocturno, entonces, encuentra su origen en la manifestación de lo ominoso, es decir, aquel que, alejándose de lo familiar o cotidiano se transforma en una amenaza; elemento constante en la formulación gótica que, en el caso específico de la propuesta de Mónica Ojeda, habrá de vincular con la violencia. Esquemáticamente, la que ejerce la madre sobre su cuerpo transmutará en violencia acústica para la hija, agresión inevitable toda vez que el espacio que habita, su recámara, corresponde al de mayor intimidad en la construcción de la casa. A este respecto, es necesario considerar que si bien es cierto que tal lugar no es ajeno al gótico europeo,⁴ lo doméstico se establece como motivo

4 La recurrencia a estos espacios forma parte de las adecuaciones del género a finales del siglo XIX, momento en el que los espacios medievalistas ceden su lugar a espacios domésticos,

constante en la narrativa de Ojeda;⁵ al interior del hogar se libran notables persecuciones psicológicas, del mismo modo que se concibe y convive con el monstruo. En esta línea conviene indicar que la misma cualidad de lo monstruoso puede estar asociada al incesto que se sugiere en el propio texto. En cualquier caso, las coordenadas tiempo-espacio, en tanto que elementos decisivos para la estructura identitaria de los personajes, se consolidan en la vivienda como soporte de la atmósfera gótica que se presenta, la cual encontrará su correspondencia semántica con el espacio cultural *underground* que se trata en el siguiente apartado.

Arte sonoro: entre el corte o la mutilación corporal y el grito

Si el sonido adquiere su valor según el constructo cultural y personal en el que se inscribe, ¿cómo compartir el terror al que se le vincula?, ¿cómo lograr la unión que la condición de sordera y mudez imposibilitan?, finalmente, ¿cómo trascender el legado acústico materno? Las respuestas a estas interrogantes brindan la oportunidad de considerar la estructura total del cuento en calidad de lienzo sonoro, es decir, un tipo de manifestación artística que, utilizando la palabra como material, consolida una perspectiva plástica, considérese la disposición de los grafos sobre la hoja, que apela tanto a la visión como a la audición.

Tal conjunción audiovisual está dispuesta desde el propio título del texto: “*Slasher*”, anglicismo cuya acepción en español equivale a persona que mata con un cuchillo; el verbo al que se vincula, ‘to slash’, corresponde a ‘acuchillar’ o ‘cortar’, aspectos que derivan en un uso

ejemplo de ello, la novela victoriana (Punter y Byron, 2004; Eljaiek-Rodriguez, 2017).

5 Los cuentos “Las voladoras”, “Sangre coagulada”, “Cabeza voladora”, “Caninos”, del mismo modo que novelas como *Mandibula*, presentan el espacio doméstico como contenedor de violencias que derivan en notables disfuncionalidades para los personajes.

popularizado del término para caracterizar a un subgénero cinematográfico de horror que surgió con notable éxito en la segunda mitad del siglo XX, en Estados Unidos. Desde la expresión del cine, el *slasher* desarrolla la fórmula del asesino que hace de mujeres o pequeños grupos de estas y de hombres sus víctimas; la persecución que antecede al crimen enfatiza el tipo de arma, la cual suele ser un cuchillo, un puñal, un machete, entre otros, aspecto que acentúa en extremo la nota violenta; de la misma manera, la vestimenta impacta por el rol del homicida y se mantiene como una constante identificadora.

Este tipo de cine enfatiza la muerte violenta de mujeres, de preferencia jóvenes, es decir, la figura femenina es expuesta en el marco de la víctima. Evidentemente, el empleo del término es un indicador de lectura del texto que, si bien patentiza el valor de lo audiovisual, en una emulación de técnica cinematográfica en la que la voz narrativa hace de cámara para permitirnos ver el universo de las gemelas, la construcción posee un nivel de complejidad y cuidado notables. El terror se manifiesta, sí, pero no con la formulación clásica del estilo *slasher*, no con un asesinato ni una persecución, sino mediante un deseo: el del corte, punto en el que converge todo el tejido diegético, para hacer brotar el grito:

Bárbara quería cortarle la lengua a su hermana gemela con un estilete. [...] sentía placer imaginando el corte [...] y le crecía en el pecho una cierta inquietud (59)

«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)

La posibilidad que surge en la infancia se transforma en certeza de juventud. En esta tesitura, el desarrollo de los personajes es notable, toda vez que la voz narrativa destaca cuidadosamente los diferentes niveles de complejidad psicológica con

anclaje en su estructura física. El deseo de cortar o mutilar es resultado de la significación que se establece entre la carencia física de la hermana, la ausencia del padre y el legado acústico de la madre, aspectos que no alteran a la gemela sordomuda porque no puede sufrir ni extrañar lo que no se funda en su experiencia de vida, y que, sin embargo, representan los nudos vitales que mantiene unidas a las hermanas.

Paula o “la doble”, “la ñaña runa”, “la doble de los maleficios”, “la gemela malvada”, “la loca del cigoto” reitera en sus múltiples nominaciones la cualidad del “mal”, no obstante, estas son etiquetas que la colectividad le adjudica por gracia del espectáculo que representa, aspecto de mayor importancia, pues su identidad se mueve más en la categoría del *parecer* que en la del *ser*, lo cual implica que, en gran parte, su función es la proyección especular del miedo. Bárbara, por su parte, también representa un papel, sin embargo, el tipo de espectáculo que ambiciona es único y debe llevarse a cabo en un escenario, por lo cual hacer “algo diferente” posee implicaciones materiales, por el tipo de representación y de sentido. Bárbara transforma el mundo de terror en el que habita desde niña en una búsqueda y proyección constantes en la música, en este punto, el sonido asume una nueva dimensión, y el cuento, en sí, revela su naturaleza metarreflexiva relativa a la manera de hacer ver cómo por medio de la organización del sonido se pueden unir la piel y el pulso.

En el escenario de la cultura *underground*, la construcción gótica de los personajes encuentra su escaparate ideal, de tal manera que se asiste a una exposición de escenas que intercalan momentos de la infancia y la juventud en el marco de la casa familiar y de sitios destinados a la expresión musical. El posicionamiento del ensayo con el sonido y la indagación de sus efectos en espacios que se alejan casi totalmente de la lógica de la música comercial y, por tanto, de consumo masivo, dotan de un matiz singularizante la

utilización de los nombres: “Prohibido Centro Cultural”, “Festival Andino de Música Experimental”. Referentes de los que surge una reflexión necesaria al respecto del *arte sonoro*, términos que pretenden librar el debate entre lo que es propio de la música, en tanto arte, y lo que queda fuera de tal coordenada, en este sentido, el arte sonoro habrá de integrar las formas de la música experimental, entendida como una apuesta por hacer de la creación un descubrimiento.

Así, la composición asume un perfil que se aleja de la armonía y la temática tradicionales, con una aspiración a cruzar “el límite del medio auditivo hacia la condición de acontecimiento, [lo cual significaría] la conquista de la absoluta autonomía y su evanescencia, desde lo sensible en lo conceptual” (Rojas, 2004: s/n). Visto de este modo, y sin dejar de lado el precedente del sonido como factor de la construcción identitaria de las gemelas, la incursión en este tipo de arte se da con naturalidad, en tanto entienden lo auditivo como aquello que dota de sentido su existencia. Por tanto, la selección musical, por parte de las hermanas, pretende una red de significados que contemplan tanto el valor del sonido en sí como su uso en calidad de medio para el logro del objetivo deseado: la unión de la piel y el pulso.

En el mundo de la música local *underground* a las gemelas les decían Las Bárbaras y su grupo de *experimental noise* utilizaba como instrumentos un sintetizador, un theremín, un bajo, un xilófono modificado, tambores, insectos, huesos [...] objetos que encontraban en la calle [...] En sus ensayos les gustaba imaginar que componían la banda sonora de una película *giallo*.

Reproducían el sonido de los cuchillos.

Apuñalaban frutas en bosques fluorescentes

(62).

En tanto lienzo sonoro, la articulación de las escenas fusiona sonido e imagen, el arte sonoro

participa de los circuitos establecidos para lo artístico, festivales y conciertos, tal como explica Chalkho al respecto de los espacios de presentación de la música. En tal medida, el sonido se acompaña de lo visual, puntos que derivan en la noción de espectáculo. Las Bárbaras llevan la expresión estética al rango de la *performance* y con ello consolidan una articulación absolutamente única por su movimiento entre la planeación y la improvisación, actos que se nutren del apego a formulaciones que Bárbara contiene en su memoria auditiva y que refieren a estructuras del cine de horror o de misterio, aspecto observable en la mención a la película *giallo*. Existe una serie de reforzadores semánticos que enfatizan el terror vinculado a la violencia que se ejerce sobre el cuerpo como la forma de trascender la experiencia del horror doméstico al lugar de la construcción artística. De ello se entiende que el uso de referentes extratextuales, como diarios de nota roja o actos violentos y de venganza — pensemos en el caso de Lorena y John Wayne Bobbit— se conviertan en fuente de inspiración creadora.

El acto musical construye, de este modo, un espectáculo en el que el ruido empata con o descubre su potencial como sonido. Chion explica que la diferencia entre este y el ruido se funda primordialmente en la tendencia molesta del último y la organización del primero, sin embargo, en la escena *noise* se explora el alcance del sonido mediante el eclecticismo de los instrumentos, de las voces, así como del propio orden espectacular. El *noise*, indica Csaba Toth, “constituye una deconstrucción radical del estatus del artista, la audiencia y la música” (2021: s/n). Lo radical se mueve en la línea de lo perturbador, dado que la improvisación puede llevar a estados de éxtasis tan comprometidos que deriven en manifestaciones auditivas de estallidos violentos, tal como se asume por la voz narrativa: “Una vez afiebrada de sí misma, Paula mató a un gallo al final de la improvisación: le quebró el cuello

con los dientes y el sonido tronó a través de los altoparlantes como una fractura de tierra” (63). Por ende, la manifestación *noise*, al formar parte esencial de la *performance* —*hacer artístico polimorfo* que funciona como lugar de cuestionamiento y transformación—, expresa el poder de arrojar al sujeto la experiencia de sonidos desconocidos provenientes de realidades agobiantes.

El espacio en el que se manifiesta la escena *noise* se rige, en el contexto intradiagético, por las condiciones de sentido de su nombre —Prohibido Centro Cultural— lo cual implica aquello que escapa a la convención, a lo permitido, sin embargo, forma parte inherente de la cultura en la cual se posiciona con el valor de lo periférico en beneficio del constructo gótico, para destacar la búsqueda de la experiencia sonora inusual, el “show” que puede revelar “los verdaderos sonidos de los objetos” e “instrumentos musicales nunca antes vistos” (64). Tránsito de lo prosaico a lo artístico que no solo apela a una categoría de singularidad, producto de la experimentación, sino al ejercicio metarreflexivo relativo a su naturaleza, materialidad productora y alcance significativo, tal como lo hace saber la voz narrativa:

Bárbara seguía los sonidos de su hermana y agregaba los suyos propios (*beatboxing*, *scat singing*, cantos difónicos o improvisación en el theremín). Su objetivo, sin embargo, era crear a partir del interior de Paula:

un fracaso, un océano negro en Saturno. Lo que hiciera en el escenario debía sonar profético, a algo que estuviera aún por venir (63).

La complementariedad acústica que desarrollan los personajes encuentra en el *beatboxing*, el *scat singing* y los cantos difónicos la manera de hacer del cuerpo un instrumento que se manifiesta mediante la boca, labios, lengua, garganta, voz y manos. En consecuencia, es usado para ser escuchado y visto, de tal manera que en el ámbito comunicativo estas formas muestran que se

puede ser *uno* con los sonidos de la naturaleza en tanto constituye la caja de resonancia del universo que se habita o de lo que se *es*.

Rojas indica, al respecto de la música: “la obra no es una cosa sino una forma que acontece en devenir, que se desarrolla en el tiempo: no percibimos algo que se realiza sino una realización (2004: s/n)”. En tal línea, el devenir del acto musical que ejecutan las gemelas entra en el orden de lo profético por anticipar el temor que habrá de emerger, primero del cuerpo que lo produce, luego del que lo recibe. Así, la exploración de las posibilidades sonoras como centro del constructo escénico que se articula de modo intermitente, dado que el tejido diegético se establece de manera paulatina en la interacción con el recuerdo de la infancia, de las relaciones familiares y con los juicios de valor de la voz narrativa al respecto de los dos anteriores, encuentra su mejor expresión en el ensamble final entre sonido e imagen.

En este orden de ideas, es de gran importancia reconocer que la secuencia final del cuento, la cual podría trazarse desde que se da indicación a las gemelas de que deben ingresar al escenario hasta el momento en que se ejecuta el acto performático del corte, contiene tres microsecuencias en las que cada acción y pensamiento integra en el presente de los personajes el pretérito que, a modo de recuerdo, permite explicar el porqué de cada movimiento. En la primera microsecuencia, la hermana justifica su anhelo de mutilación en beneficio de la unión sonora anhelada, la herida se concibe como el medio mediante el cual se experimentará el miedo y con él, la herencia de la madre será compartida, tal como se anticipó en el apartado anterior:

Bárbara miró las partes de su público y pensó en que el amor lo unificaba todo y que era eso lo que pedían ellas: estar juntas en el sonido [...] 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. [...]

Lo que buscaba era una fusión: «Máma sueña por las noches como las mujeres que mueren en los *slashers*», le dijo a Paula y ella le respondió: «Hagámoslo sonar» Buscaba compartir el peso de los sonidos, de la violencia que quedaba como un eco reverberante en su cuerpo, pero intuía que para que otros pudieran sentirlo tenían que escuchar la verdad y no un simulacro.

Oír el tamaño real de un grito.

Y que su tamaño los rompiera de adentro hacia afuera (72-74).

El miedo, según el diccionario de la RAE, implica una perturbación angustiosa provocada por el reconocimiento de un riesgo, por tanto y según mi lectura del cuento, deviene actitud que se desarrolla con la percepción de los ruidos nocturnos de la madre, de lo cual se entiende que su violencia sonora promueve estados de terror y horror, es decir, que el cuerpo experimente temblor o parálisis. En este ámbito, el miedo, que engloba tanto lo físico como lo psíquico, es el eje que rige la búsqueda del sonido, de tal modo que el espectáculo propuesto engloba los actos de su producción y recepción. El sufrimiento repetitivo de la madre que se recrea en el *slasher* se convierte en el acontecimiento que desde el sonido debe compartirse y que en la *performance* deja el estadio de lo individual para asumir el de lo colectivo. Entonces, ¿cómo romper de adentro hacia afuera? Por medio de la convergencia entre sonido e imagen, en el marco de lo espectacular:

Bárbara aplastó un botón y un ruido irreconocible salió de los altoparlantes. Tradujo las frecuencias en su mente: *Suena a radiografías negras, a claveles en fiebre, a torbellinos musculares, al deshielo del Ártico sobre un monte de venus*. [...] —¿Qué mierda es eso! —gritó alguien del público. Había ruidos que hablaban de un tiempo antiguo de la carne. [...] Algunos rumores la devolvían a las puertas arañadas de las habitaciones y de los baños de su casa. [...]

Los gritos, los gemidos, los alaridos, a su temblor interno. [...] —iApaguen los parlantes, chucha! Parte del público se retorció, arrugaba sus caras, y otra bastante mayor se mantenía quieta, paralizada, como si apenas pudiera respirar. [...] —iApáguenlo! (74-75).

La construcción de esta segunda microsecuencia conduce a considerar el ‘efecto audiovisiógeno’, es decir, la comunión entre lo visual y lo acústico en el justo momento de su producción, de tal manera que se perciba como un todo único (Chion, 1999). El sonido generador de la atmósfera de terror, horror y miedo subraya el corte, la mutilación que se augura en el movimiento del estilete mientras Paula muestra la lengua.

El efecto audiovisiógeno asume la cooperación de elementos, como la velocidad, el volumen, el tiempo, el espacio y, por supuesto, la singularidad de lo vocal, los cuales cumplen con el objetivo que plantean las hermanas: marcar la diferencia en la exploración de los alcances del sonido. Es importante tener en cuenta que el espacio cultural en el que se vive el acontecimiento implica un consenso social en torno al sentido de la experimentación sonora; sin embargo, el planteamiento de las hermanas rebasa los límites de lo conocido, aún en el ensayo. De ello se deriva el rechazo y la emergencia de una manifestación en la que se fusionan los sonidos pregrabados con los gritos del público. De esta manera destaca el valor del tiempo en la expresión de la escena; gracias al tiempo, el sonido detona los recuerdos de la infancia, violencia sonora que la memoria permite reproducir, punto en el que su facultad productora de sentido deja el ámbito de lo individual —caso de Bárbara— e impacta al colectivo. Así, el terror se hace visible en cuerpos que huyen o que, horrorizados, se paralizan; en cualquier caso, la piel se deforma ante el emerger de los monstruos propios.

La formulación radical, tanto del hacer compositivo como de los medios materiales que permitirán la producción de lo imaginado, aleja la

experimentación *noise* de la categoría del *parecer*, por lo que “escuchar la verdad y no un simulacro” obliga a escuchar el grito, atestiguar el miedo que emerge de un cuerpo que lo desconoce para impactar en el de los espectadores. Lo anterior configura la tercera y última microsecuencia, en la cual el estilete que se purifica con la llama proclama la ineludible comunión entre artistas y público ante lo que podría considerarse la forma más pura del miedo, la que surge de la realidad inmediata y no de su representación imaginaria en aras de lo que Rojas calificaría, al respecto de la música contemporánea, como “la expectativa de escuchar algo que viene con el sonido pero que no está en el sonido” (2004: s/n).

ACOTACIÓN FINAL

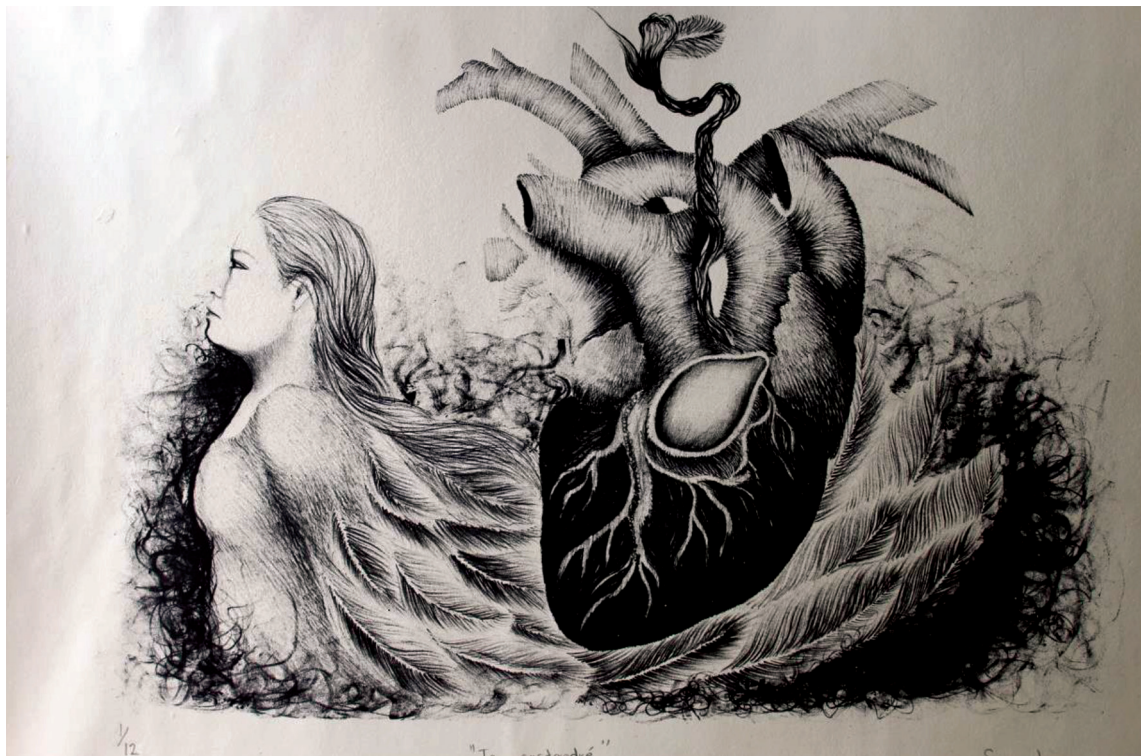
La “desnuda contemporaneidad” a la que refiere Ojeda brinda los elementos necesarios para la concreción de reescrituras del gótico, las cuales proyectan, en mayor o menor medida, lo propio de la cultura en la que se inscriben. Al emplear la violencia y el miedo como ejes isotópicos en propuestas narrativas como “*Slasher*”, la reescritura del gótico se observa desde una perspectiva más global que local en virtud del tratamiento que se le otorga, por ello es que el término que ha privilegiado este trabajo no contiene la delimitación de un adjetivo específico. En este sentido, se mantienen el terror y el miedo como puntos esenciales del género, pero se les particulariza mediante los valores que se pueden adjudicar al sonido. Tal como se ha expuesto, los vínculos entre este y el terror resultan ser los que tensionan y dinamizan la estructura gótica. Por tanto, los *topoi* que permiten su identificación —el monstruo y la manifestación ominosa, la víctima y el espacio— generan otras formas de pensar una larga tradición literaria.

En consecuencia, la observación de la estructura identitaria de los personajes proporciona

los elementos para ubicar la trascendencia del sonido en relación con la formulación del *ser monstruoso*, percibido como tal por consignas culturales y sociales en función de sus rasgos físicos y genéticos. Del mismo modo, no se puede omitir la presencia de su contraparte, la víctima directa de la sonoridad nocturna, personaje portador de la imagen duplicada de aquello que se considera monstruoso pero ejecutor de actos que exponen un *hacer monstruoso*. Construcciones que portan de forma ambigua la etiqueta. Así, las relaciones que se desarrollan en el espacio de la casa familiar, la escuela y centros de cultura *underground* se posicionan, en primer término, como parte de un espectáculo de violencia acústica que busca probar sus propios límites. En ello, la radicalización de los medios no solo consiste en el aprovechamiento del cuerpo como instrumento de sonido, sino en la significación que se puede lograr mediante la emergencia de un tipo

de sensibilidad que enfrenta al sujeto contra sí mismo. Tal punto es, desde la perspectiva de este trabajo, el de mayor trascendencia en el devenir de los personajes, pues se ha visto cómo la experiencia acústica se vincula con el sentido de lo horrible, con la formación del miedo, sin embargo, a estos aspectos subyace un deseo inherente a la naturaleza humana: la unidad.

¿Cuál es el sentido de la unidad que se propone por medio de los personajes? Desde la lectura del texto, representa la conexión con el otro, el lazo comunicativo que se establece como indisoluble y en el cual se funda la fortaleza emocional y su afirmación en un mundo en el que las narrativas de la violencia se han convertido en objeto de consumo cotidiano. Entonces, el protagonista que traza sus acciones en función de la unidad lo hace porque se sabe escindido o anticipa una escisión, lo que marca la pauta de su propia transformación.



Te sostendré (2015). Litografía: Imelda Samano.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.

A partir de lo anterior, es posible considerar que la estructura de mundo que ofrece la escritura de Ojeda forma parte de una constante que se percibe en el arte literario mediante la configuración de personajes que poseen como signo identitario lo demediado, y que en el caso particular que se trató se establecen en el marco del espectáculo normalizado de la violencia acústica, producto de la enfermedad de la madre, suceso que solo puede ser superado, en el sentido de lo terrible, por la amenaza de la separación entre hermanas. De ello se entiende que el compartir/compartir-se por medio del espectáculo constituye un acto de unión en el cual el *slasher* fusiona el grito de la madre, de la hija, que por primera vez conoce el miedo, y del público, que a través de la vista y el oído experimenta la mutilación.

Finalmente, el registro escritural cuentístico ofrece visualmente una dislocación gráfica de la prosa tradicional, tratamiento diferencial en la disposición de frases y oraciones que parece corresponder con la idea del 'corte' y de lo acústico; singular atmósfera gótica de la que el propio lector tampoco puede escapar sin antes emitir su propio grito.

REFERENCIAS

- Braier, Eduardo (2001), "Gemelos inseparables. La estructura narcisista gemelar y las figuras parentales", *Aperturas Psicoanalíticas*, núm. 8, disponible en: <http://www.aperturas.org/articulo.php?articulo=0000160>
- Chalkho, Rosa Judith (2014), "Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales", *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, num. 50, pp. 127-252, disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5232251>
- Chion, Michel (1999), *El sonido. Música, cine, literatura...*, Barcelona, Paidós.
- Eljaiek-Rodríguez, Gabriel (2017), *Selva de fantasmas. El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.
- Lamizet, Bernard (2010), "La significación del espacio", *Tópicos del Seminario*, núm. 24, pp. 153-168, México, Benemérita Universidad de Puebla.
- Ojeda Mónica (2020), "Slasher", en *Las voladoras*, Madrid, Páginas de Espuma.
- Pina, Ana (2021), "El fulgor del nuevo gótico latinoamericano", en *El Español*, 29 de enero 2021, Madrid, disponible en https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20210129/fulgor-nuevo-gotico-latinoamericano/554946581_0.html
- Punter, David (2013), *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day. Volume 1. The Gothic Tradition*, Nueva York, Rotledge.
- Punter, David y Glennis Byron (2004), *The Gothic*, Hoboken, Wiley.
- Rojas, Sergio (2004), "Los ruidos del sonido (Notas para una filosofía de la música)", *Revista Musical Chilena*, vol. 58, núm. 201, pp. 7-33, disponible en: <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902004020100001>
- Toth, Csaba (2021), "La teoría del noise", en *Vanosonoro*, 26 de octubre del 2021, disponible en: <https://vanosonoro.com/la-teoria-del-noise/>
- EVELIN CRUZ-POLO. Maestra en Humanidades: Estudios Literarios y Licenciada en Letras Latinoamericanas por la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), México Su línea de especialización es literatura fantástica y literatura latinoamericana. En la actualidad, sus estudios se enfocan en la narrativa latinoamericana del siglo XXI escrita por mujeres. Profesora, desde 2008, en áreas de Teoría literaria, Lengua y Literatura de la Facultad de Humanidades de la UAEM. Ha desempeñado labor docente en instituciones privadas de nivel medio superior y superior del Estado de México. Ha dirigido tesis de licenciatura y ha participado en conferencias con temas de literatura, también ha sido organizadora de eventos que involucran presentación de libros y mesas de diálogo en torno a la literatura y el arte en general desde 2010. Sus últimas publicaciones son: "Narrativa híbrida o el dinamismo del arte en 'Ella imaginaba historias', 'Ella imagina' y 'Cuerpo y prótesis', de Juan José Millás" (*Contribuciones desde Coatepec*, núm. 34); "Narratividad y musicalidad en la canción popular infantil de Francisco Gabilondo Soler o el hacer performativo de la palabra", en *Performance y representación: cultura, arte y pensamiento*, 2021); y "El cuerpo, superficie de inscripción, entre el placer y el dolor. Acercamiento a *En el jardín de los cautivos*, de Maritza M. Buendía" (*Contribuciones desde Coatepec*, núm. 32).



Nostalgia (2017). Aguafuerte, aguainta, ignoxilografía: Imelda Samano.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.