

LO HORRÍSONO EN “LAS VOLADORAS” DE MÓNICA OJEDA**Charlotte Legardien**

Universidad de Lieja

charlotte.legardien@uliege.be

Resumen: El presente artículo propone estudiar lo horrísono en el cuento breve “Las voladoras” de la escritora ecuatoriana Mónica Ojeda con el fin de explorar la relación que existe entre el componente sonoro del relato y una emoción en particular, el miedo. La incorporación de sonidos inquietantes y turbadores, tanto en su producción como en su percepción, juegan un papel específico en el cuento: alertan a los personajes de la presencia de un peligro que se acerca a ellos y, a la vez, desvelan lo que permanece silencioso y soterrado en la morada familiar. Lejos de restarle intensidad, la brevedad del relato amplifica su impacto emocional, ya que condensa el miedo y la tensión en pocas páginas, aumentando la sensación de opresión y urgencia que recorre la narración. Para profundizar en estos aspectos, el trabajo se apoyará en la línea de investigación dedicada a la dimensión afectiva en la literatura, así como en un estudio pormenorizado del miedo para descifrar el modo de funcionamiento de esta emoción y examinar su inserción en la narrativa ojediana.

Palabras clave: horrísono, *sound studies*, miedo, emociones, gótico andino

THE HORRIFIC SOUND IN “LAS VOLADORAS” BY MÓNICA OJEDA

Abstract: This article proposes to study the concept of the “horrísono” (horrific sound) in the short story “Las voladoras” by the Ecuadorian writer Mónica Ojeda, with the aim of exploring the relationship between the sound component of the narrative and a particular emotion: fear. The incorporation of disturbing and unsettling sounds, both their production and their perception, plays a specific role in the story: they alert the characters to the presence of an approaching danger and, at the same time, reveal what remains silent and buried in the family home. Far from diminishing its intensity, the brevity of the story amplifies its emotional impact by condensing fear and tension into just a few pages, heightening the sense of oppression and urgency that permeates the narrative. To delve deeper into these aspects, this study will draw on research focused on the affective dimension in literature, as well as a detailed study of fear to decipher how this emotion operates and examine its insertion in Ojeda’s narrative.

Keywords: horrísono, sound studies, fear, emotions, Andean gothic

DOI: <https://10.24029/lejana.2025.18.9934>

Recibido: el 27 de septiembre de 2024

Aceptado: el 16 de noviembre de 2024

Publicado: el 28 de febrero de 2025

En una entrevista publicada el 14 de marzo de 2024 por la revista cultural *Letra Global*, la escritora ecuatoriana Mónica Ojeda presenta su última novela *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol* en la que pone de relieve el lugar central del componente sonoro:

Escribir es invocar voces y subrayo el plural. Hay algo de colectivo en la escritura. Además, existe algo mágico en esa escritura que es capaz de sonar sin sonar, es decir, de una escritura que suena en el silencio mientras estás leyendo, que suena en tu cabeza. Cuando escribes convocas voces y sonidos y buscas establecer un vínculo entre la escritura y la oralidad en el sentido, buscas que la escritura que es silenciosa termine siendo sonora. Como decía Nietzsche las palabras son un impulso nervioso transformado en sonido. (Iglesia, 2024: s. p.)

Además, agrega que el sonido

Es el origen también del miedo, de la fragilidad. Cuando pienso en música, pienso en sonido, no solamente en la contemporaneidad y en nuestra manera de relacionarnos con el sonido y con la música, sino en cómo el sonido está vinculado al peligro, al poner el cuerpo en un cierto temblor como en la literatura de terror, por ejemplo. Y si pensamos en el cine de terror, si le silencias el sonido a la película no te da nada de miedo, hay algo en el sonido que avisa, hay algo del sonido que alerta y te recuerda el origen de nuestra especie en esas cavernas. Te recuerda, un poco, la idea maravillosa de estar en la oscuridad de una caverna atento al sonido porque te avisa de cosas que están lejanas. (Iglesia, 2024: s. p.)

Estos dos pasajes hacen hincapié en la importancia de la esfera acústica en la narrativa de Ojeda y revelan que la añadidura de una dimensión sonora en su obra literaria no es un acto gratuito. De hecho, cumple una doble función: “sonoriza” un soporte silente —el libro de ficción—, y, al mismo tiempo, transmite una emoción que impregna toda la producción literaria ojediada, a saber, el miedo. De ahí que creamos que merece una atención particular la relación que entreteje el sonido con el miedo, así como su concreción en los mundos ficcionales imaginados por la escritora.

El propósito del presente artículo es estudiar lo horrisono, es decir, lo que “con su sonido causa horror y espanto” (*DRAE*), en la colección de cuentos *Las voladoras* (2020) de Ojeda. Más precisamente, analizaremos la manera en que la autora ficcionaliza los sonidos en el cuento homónimo “Las voladoras”, y cómo los utiliza para construir un ambiente inquietante en el que confluyen naturaleza y mitología andina. Paralelamente, observaremos cómo afecta lo horrisono a la psique y el cuerpo de los personajes que los escuchan. Así, la producción y la percepción de sonidos que infunden miedo serán los dos ejes que vertebrarán el análisis del cuento.

Cabe precisar que, si bien el cuento de Ojeda no es un microrrelato *stricto sensu*, su brevedad constituye un rasgo distintivo que lo acerca, en cierta medida, a este género narrativo. El texto consta de menos de 1400 palabras, lo cual puede considerarse breve en comparación con otras narraciones más extensas como las novelas cortas u otros cuentos. En el caso que nos ocupa, la brevedad no solo define la extensión del cuento de Ojeda, sino que también funciona como un recurso estilístico que permite potenciar la carga afectiva del relato. De hecho, al prescindir de largas descripciones o de digresiones innecesarias, el texto concentra su impacto emocional en un espacio narrativo reducido, creando así un terreno fértil para hacer emerger las emociones y los sentimientos con mayor fuerza. A su vez, esta condensación narrativa acentúa

la sensación de opresión y de urgencia, acentuando la tensión que atraviesa el relato y haciendo que el miedo se despliegue de manera más inmediata.

Para entender cómo los sonidos se incorporan en el tejido textual del cuento “Las voladoras”, es necesario ante todo apoyarse en los estudios que ponen en primer plano las emociones. Para ello, en la siguiente sección se establecerá el marco teórico dedicado a la dimensión emocional y su vinculación con las ciencias humanas, y más exactamente con la literatura. Luego, nos detendremos en el miedo, la emoción que absorberá nuestra atención a lo largo de este trabajo, con el objetivo de ahondar en sus mecanismos intrínsecos, en la posición que ocupa en la taxonomía de las emociones y en los efectos que produce en los personajes que lo experimentan. Por último, procederemos al análisis de los sonidos estremecedores presentes en el texto de Ojeda.

1. Literatura y emociones¹

Estas últimas décadas, las investigaciones que versan sobre la “cuestión emotiva”, tradicionalmente ligadas al ámbito de la psicología y la filosofía, se han expandido y han invadido el campo de los estudios culturales y de género, impulsadas por la emergencia del “giro afectivo” (Peluffo, 2016: 13). Si se han desarrollado sobre todo en la crítica anglosajona, esto no significa que no hayan encontrado un terreno fértil en América Latina, tal como lo demuestra Ana Peluffo, quien cita los trabajos de Macón y Solana, Moraña y Sánchez-Prado, Reguillo y de Podalsky (2016: 13). A esta colección añadimos la reciente obra colectiva de Dhondt, Mandolessi y Zicari, *Afectos y violencias en la cultura latinoamericana*, que traza “un mapa de la producción más reciente” latinoamericana que se divide en tres áreas principales y que, sin pretender ofrecer una lista exhaustiva, propone varias pistas para explorar el tema que nos interesa (2022: 22-27). La primera tiene que ver con el análisis de los afectos como constituyentes fundamentales de las sociedades actuales caracterizadas por el neoliberalismo y la globalización. La segunda retrocede en el tiempo para hurgar en el pasado violento de los países latinoamericanos durante los últimos años del siglo XX, prestando especial atención a los estudios de la memoria y al vocabulario afectivo que esta encierra. Por último, la tercera se enfoca en el nexo que existe entre la dimensión emocional y las cuestiones de género y de sexualidad que surgieron en América Latina a raíz de los movimientos LGBTIQ+ y de los nuevos feminismos.

Si bien la cuestión afectiva intriga desde hace mucho tiempo a los estudiosos de lengua inglesa y se ha trasladado estos últimos años a América Latina, se ha de reconocer que también ha dejado su marca en la crítica francófona, tal como lo demuestran los escritos de Vincent Jouve. En *Pourquoi étudier la littérature?* (2010), el teórico francés se interesa por la utilidad de las emociones en cuanto a la obra de arte y llega a la conclusión de que, para el dominio de la literatura, cabe distinguir entre lo que llama *l'émotion manifestée*, es decir, la emoción manifestada por el texto, y *l'émotion ressentie*, correspondiente a la emoción experimentada por el lector. La primera se presenta como un componente del texto cuyo interés radica en la información que proporciona sobre la obra literaria. De hecho, a diferencia de los textos de índole científica, el texto literario ofrece una “coloración emocional” que denota o expresa

¹ Al igual que Ana Peluffo (2016), no hacemos una distinción entre los términos “afecto” y “emoción”.

mediante un uso metafórico. La segunda, la emoción experimentada, se caracteriza por su conexión con el lector: puede confundirse con la emoción manifestada y en este caso la emoción del lector es idéntica a la del protagonista, pero también puede ser independiente de lo que sienten los personajes e incluso contraponerse a sus emociones. La emoción experimentada por el lector informa sobre la relación afectiva que este entrelaza con una idea, un pensamiento o un objeto del mundo, pero si bien llega a disiparse o a desaparecer por completo, Jouve recalca que la emoción siempre permanecerá presente en el texto, esto es, se manifestará objetivamente.

En lo referente a la necesidad del estudio de las emociones en el ámbito de la literatura, Steven Bermúdez Antúnez (2010) recalca que estas son esenciales a la hora de captar y mantener la atención del lector. De hecho, para enganchar al lector, el escritor debe construir mundos ficcionales que lo estimulen cognitivamente, y una manera de hacerlo consiste en suscitar emociones. Las palabras de Vincent Jouve en *Pouvoirs de la fiction* (2019) respaldan esta idea: “junto con el interés, la emoción es el otro gran motor de la seducción narrativa. Lo que el público espera de una historia, especialmente en el ámbito de la ficción, es, ante todo, que lo conmueva, lo sacuda y lo haga vibrar” (capítulo 2, traducción mía²). De acuerdo con Jouve, cuando el lector se sumerge en un mundo ficcional (bien sea literario o cinematográfico), se opera una “transferencia afectiva” que hace que se sienta conmovido por los acontecimientos evocados en el mundo ficcional, tal como lo estaría si se enfrentara a este tipo de situaciones en la vida real (capítulo 2). Precisa que “si los eventos evocados en la ficción (literatura o cine) suscitan verdaderas emociones, estas no son provocadas por la creencia de que lo que sucede es real, sino por la constelación afectiva asociada a este tipo de eventos en el mundo real. [...] Por lo tanto, no es el relato el que produce la emoción, sino nuestra memoria” (capítulo 2, traducción mía³). A modo de ejemplo, Jouve hace referencia a un pasaje de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust en el que el narrador se siente culpable cuando rememora el dolor que había causado a su abuela al burlarse de su excesiva coquetería. La culpabilidad y el desconsuelo del narrador, a pesar de ser ficticios, pueden despertar en el lector un sufrimiento similar que lo conmueve de tal manera como si estuviera frente a una situación comparable en la realidad. En este caso, el estado emocional del lector es idéntico al del narrador, pero no siempre es así (Bermúdez Antúnez, 2010: 165). De hecho, un personaje puede sentir excitación por encontrarse en un campo de batalla y masacrar a sus enemigos, mientras que el lector —o espectador— puede estar indignado, aterrorizado o incluso asqueado. Estos ejemplos demuestran que las emociones que provoca la ficción son tan dispares como las que el ser humano experimenta en la vida real (Jouve, 2019: capítulo 2).

En *Pouvoirs de la fiction*, Jouve también se detiene en el beneficio emocional de la inmersión ficcional. Remarca que las emociones tienen una función informativa ya que, gracias a ellas, aprendemos a conocernos mejor: descubrimos, por ejemplo, una afinidad con ciertos temas o constatamos que reaccionamos de una manera inesperada frente a los hechos narrados. Además, asevera que, aunque las emociones ficcionalizadas actúan con la misma intensidad que las emociones de la vida real al segregarse endorfinas, no presentan las consecuencias

² “[a]vec l’intérêt, l’émotion est l’autre grand moteur de la séduction narrative. Ce que le public attend d’une histoire, en particulier dans le champ de la fiction, c’est d’abord qu’elle le touche, le remue, le fasse vibrer.”

³ “[s]i les événements évoqués dans la fiction (littérature ou cinéma) suscitent de véritables émotions, ces dernières ne sont pas induites par la croyance que ce qui se passe est vrai, mais par la constellation affective attachée à ce type d’événements dans le monde réel. [...] Ce n’est donc pas le récit qui produit l’émotion, mais notre mémoire.”

negativas de estas últimas que se traducen por un desbordamiento emocional que puede nublar nuestro juicio y que desemboca en comportamientos inadaptados. Así, la ficción aparece como un espacio propicio para la catarsis en el que las emociones, a la vez intensas e inofensivas, funcionan como válvulas de escape. Asimismo, el crítico francés reconoce que una emoción lo suficientemente fuerte puede hacer que se desvanezca el anclaje en la realidad y que el lector olvide sus preocupaciones cotidianas. Finalmente, considera que, desde una perspectiva más amplia, leer ficciones desarrolla la inteligencia emocional y, por consiguiente, mejora la comprensión de nuestras propias emociones y las de los demás.

Ahora que hemos examinado el porqué del componente emocional en la literatura, merece la pena dirigir nuestra atención sobre el cómo, es decir, sobre los procedimientos ficcionales que el autor despliega para introducir las emociones en su texto y activar la transferencia afectiva. Débora Rodrigo-Ruiz profundiza en el uso de las emociones en las obras literarias y afirma que el autor dispone de cinco estrategias narrativas para evidenciarlas: 1) la expresión directa, a través de la cual el escritor nombra la emoción o alude a un estado emocional de forma directa; 2) la expresión indirecta, que no se refiere directamente a la emoción sino más bien a las consecuencias que esta engendra y que permiten identificarla con claridad; 3) la descripción, que adopta la forma de una explicación detallada generalmente compuesta por adjetivos que califican una emoción; 4) la reacción emocional, que ilustra la respuesta emocional frente a una situación y que se presenta a menudo por medio de manifestaciones exteriores como un ceño fruncido, una sonrisa, lágrimas, etc.; 5) la atribución causal, que remarca el antecedente de una emoción, esto es, “lo que ha ocurrido previamente y [...] ha llevado a experimentar dicha emoción” (2021: 155). Mediante estos cinco procedimientos el escritor puede incorporar distintas emociones en su obra y, en el caso de Ojeda, hacer patente una emoción en particular: el miedo.

2. El miedo como emoción

En el caso que nos ocupa, nos concentraremos esencialmente en la emoción del miedo para comprender su significado y, para ello, cabe estudiar las definiciones que proponen los diccionarios. El *Diccionario etimológico español e hispánico* puntualiza que el miedo es un término derivado de la palabra latina *metus*, y hace alusión a una “angustia del ánimo por un mal que amenaza” (1954: 376). Igual de imprecisa es la primera acepción del *DRAE*, que asemeja el miedo a una “angustia por un riesgo o daño real o imaginario”, así como la del *Diccionario Estudio Salamanca (DESAL)*, que considera el miedo como una “sensación de angustia provocada por un riesgo real o imaginario” (2007: 4894). El *Breve diccionario etimológico de la lengua española* proporciona una definición más detallada al hacer del miedo un “sentimiento de alarma o de angustia causado por creerse que hay un peligro o habrá un dolor, temor, recelo, aprensión” (1998: 456). Al igual que el anterior, el *Diccionario del uso del español* integra una dimensión sensible más clara en su definición: “estado afectivo del que ve ante sí un peligro o ve en algo una causa posible de padecimiento o de molestia para él” (1998: 343).

Cabe remarcar que estas definiciones no abarcan la complejidad de esta emoción y que solo se limitan a distinguir lo que fundamenta el miedo: la presencia de una amenaza de la cual se infiere un peligro. No establecen una distinción clara entre la amenaza, que alude al estímulo

que precede la emoción, y el peligro, que corresponde a la “cognición inferida” (Bisquerra Alzina, 2009: 40). Tampoco explicitan el modo de funcionamiento del miedo, como detalla Rafael Bisquerra Alzina en *Psicopedagogía de las emociones* (2009), donde retoma el esquema de las emociones básicas de Plutchik:

<i>Acontecimiento (estímulo)</i>	<i>Cognición inferida</i>	<i>Emoción</i>	<i>Conducta</i>	<i>Efecto</i>
Amenaza	Peligro	Miedo	Huir	Protección

Esta emoción actúa como un mecanismo de defensa, como una respuesta ante una situación que pone en peligro el bienestar físico o emocional del sujeto. Las definiciones previamente mencionadas no especifican qué se entiende por “peligro”, lo que engendra una imprecisión que Zygmunt Bauman subsana en *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*, al proponer una clasificación tripartita:

Los hay que amenazan el cuerpo y las propiedades de la persona. Otros tienen una naturaleza más general y amenazan la duración y la fiabilidad del orden social del que depende la seguridad del medio de vida (la renta, el empleo) o la supervivencia (en el caso de invalidez o de vejez). Y luego están aquellos peligros que amenazan el lugar de la persona en el mundo: su posición en la jerarquía social, su identidad (de clase, de género, étnica, religiosa) y, en líneas generales, su inmunidad a la degradación y la exclusión sociales. (2007: 12)

Así, lo que desencadena el miedo tiene que ver con la esfera de la inseguridad que engloba todo lo que puede dañar tanto la integridad física como la moral. El historiador francés Jean Delumeau refuerza esta idea al describir la inseguridad como el símbolo de la muerte y la seguridad como el símbolo de la vida (1978: 9). En efecto, tan pronto como algo altera la seguridad de su entorno, el ser humano se conturba y surge el miedo.

Teniendo en cuenta lo que antecede, podemos incluir el miedo en la categoría de las emociones negativas, ya que estas se caracterizan por una evaluación desfavorable del estímulo que las provoca por parte del sujeto que las experimenta (Bisquerra Alzina, 2009: 73). A pesar de que no se ha llegado a un acuerdo unánime acerca de la taxonomía de las emociones, la mayoría de los teóricos concuerdan que es posible agruparlas en dos categorías: las emociones positivas y las negativas, y situarlas en “un eje que va del placer al displacer” (Bisquerra Alzina, 2009: 73). Las emociones negativas, que acabamos de definir, están del lado del displacer y abarcan afectos como el miedo, la ira, la tristeza, la vergüenza y el asco, mientras que en el otro lado del eje se encuentran las emociones positivas como la alegría, cuyo estímulo es valorado favorablemente (Bisquerra Alzina, 2009: 73-92). Bisquerra Alzina agrega una tercera categoría: las emociones ambiguas, que pueden ser positivas o negativas en función de las circunstancias, como es el caso de la sorpresa (2009: 73-92).

3. Lo horrisono en “Las voladoras”

Si la relación entre lo sonoro y lo pavoroso ya ha sido objeto de investigación en la obra de Ojeda, como demuestran los trabajos de Isabel Alcántara Carbajal y Álvaro Ernesto Uribe Hernández (2022), Virginia Cirani (2023) y Evelin Cruz-Polo (2023), todavía no se ha analizado

“Las voladoras” desde esta perspectiva. En efecto, los trabajos mencionados se enfocan en el cuento “*Slasher*” que, a primera vista, parece ser el relato que mejor ejemplifica lo horrisono dado que narra “la incesante búsqueda de dos artistas sonoras por transmitir la experiencia del horror y el trauma” (Alcántara Carbajal y Uribe Hernández, 2022: 201).

Conforme a lo argumentado por Alcántara Carbajal y Uribe Hernández (2022) y Reyner (2018), poner el énfasis en la esfera acústica de un texto ficcional puede suscitar interrogantes acerca de su plasmación en un soporte silente. Empero, no ha impedido que la crítica literaria exprese interés en ello y defienda su pertinencia. Según Igor Reyner, la literatura se ha incorporado a los *sound studies*⁴ de múltiples maneras, pero aún no se ha realizado un análisis sistemático de los cruces entre literatura y sonidos (2018: 129). Al igual que Reyner, consideramos que conviene examinar atentamente la fusión de estos dos campos de estudio, pues no solo arrojan luz sobre la forma en que un escritor materializa la experiencia auditiva en su obra —tanto la expresión acústica como la percepción sonora— así como sobre el papel que desempeña, sino que también invita al lector a reevaluar lo que sabe sobre lo que lee, a replantearse en términos novedosos las experiencias auditivas y los conceptos relacionados con lo sonoro (2018: 139).

En “Las voladoras” hemos reparado en una gran cantidad de sonidos que impregnan las páginas del cuento y cuya presencia recurrente nos ha llevado a reflexionar sobre su significado y formular las siguientes preguntas. ¿Qué rol ejercen los sonidos en el cuento? Aparte del miedo, ¿se asocian con otras emociones? ¿Cómo interpretar su presencia? Estos interrogantes, a las que se sumarán otros, servirán de punto de partida para el análisis que desarrollamos a continuación.

El relato arranca con dos preguntas formuladas por una narradora anónima que se dirige a un interlocutor ausente: “¿Bajar la voz? ¿Por qué tendría que hacerlo?” (Ojeda, 2020: 11).⁵ Este cuento se presenta como un monólogo en el que la narradora-protagonista cuenta su historia a un oyente que calla, pero que no deja de estar presente mediante interpelaciones como “verá” (12), “¿sabe?” (12), “¿entiende?” (14); mediante preguntas como “¿sabe usted que el sonido que hacen las abejas es la vibración de Dios?” (13) o “¿sabe usted lo que hace en la sangre el zumbido de los panales?” (15); y mandatos como “míreme” (12) o “imagine ese misterio entrando a su casa y ensanchándole las caderas. Imagine a las plantas sudando. Imagine las venas brotadas de los caballos” (14). Sara Bolognesi y Alena Bukhalovskaya, quienes dedicaron un estudio a este cuento, identifican al interlocutor como un hombre vinculado a la Iglesia, “el silencio que rodea al confesor impulsa al lector a dirigir su atención exclusivamente hacia la voz de la joven, con el fin de adentrarse en sus emociones, experiencias y pensamientos” (2022: 87). Así pues, el silencio del interlocutor desempeña un papel preponderante puesto que pone el foco en las emociones de la narradora que, a continuación, estudiaremos en paralelo con las reacciones emocionales y corporales de sus progenitores, así como con la ficcionalización de tres tipos de sonidos inquietantes y perturbadores: los llantos, los zumbidos y los jadeos.

⁴ En la obra colectiva *The Sound Studies Reader*, Jonathan Sterne puntualiza que “los *sound studies* (estudios sonoros) es una denominación empleada para designar la efervescencia interdisciplinaria en las ciencias humanas que toma el sonido como su punto de partida o de llegada para el análisis” (2012: 2, traducción mía).

⁵ Todas las citas extraídas del cuento de Ojeda provienen de la misma edición (véanse las referencias bibliográficas), por lo que de ahora en adelante solo mencionaremos los números de página.

3. 1. *Los llantos*

Las primeras líneas del monólogo nos informan sobre los acontecimientos que acaecen en la casa de la narradora: su madre se afana en “ata[r] globos a los árboles para espantar a los animales del bosque” (11) e intenta alejar a unos seres voladores que merodean alrededor de la vivienda lanzando diversos objetos. Describe a estas criaturas —que denomina “voladoras”⁶— como brujas monóculas de pelo negro, como seres híbridos mitad mujer mitad animal desprovistos de palabra. Esta descripción coincide con lo que David Roas llama la “dimensión transgresora” que caracteriza al monstruo, es decir, su capacidad para subvertir “los límites que determinan lo que resulta aceptable desde un punto de vista físico” y convertirse en una amenaza (2022: 106). Las hechiceras aparecen entonces como entidades monstruosas y amenazantes que perturban la vida cotidiana de la protagonista y sus progenitores. El horror irrumpe en el relato cuando una de ellas se introduce en la habitación de la joven y se pone a llorar: “la vi sentada, rígida, dándole de beber sus lágrimas a las abejas” (12). A pesar de no poseer la facultad de hablar, la voladora consigue comunicarse de distintas maneras, no solo por medio de los sollozos, sino también mediante el jadeo y los zumbidos de los enjambres: “Pocos saben que las voladoras pueden llorar, y los que saben dicen que las brujas no lloran de emoción, sino de enfermedad. La voladora entró llorando con su único ojo y trajo los zumbidos a la familia. Trajo la montaña donde jadean las que aprendieron a elevarse de una forma horrible, con los brazos abiertos y las axilas chorreando miel” (12).

Este pasaje pone de manifiesto tres tipos de sonidos: los llantos, que se relacionan con la naturaleza humana de la voladora; los zumbidos, que están ligados a su animalidad; y los jadeos, que pertenecen a ambas categorías. Los llantos, aunque son causados por una enfermedad y no tienen un componente emocional, humanizan a la criatura al resaltar su capacidad de sentir dolor. Además, al ser víctima de un padecimiento, aparece como un ser vulnerable que, si bien se presenta físicamente como una abominación, puede generar simpatía o incluso empatía.

3. 2. *Los zumbidos*

En el cuento, las lágrimas de la bruja tienen una función específica: “sirven de alimento para el zumbido divino” (13). Con su líquido lacrimal, la voladora atrae a las abejas que producen ese zumbido que la acompaña y que encarna la “vibración de Dios”⁷ (13). Ese sonido no solo afecta a los caballos, cuyas venas brotan, sino también a las plantas, que sudan, y a toda la familia, que tiene reacciones corporales desconcertantes: “la voladora hace que papá se manche los pantalones y que mamá cierre muy fuerte las piernas. Hace que yo me unte las axilas con miel y suba al tejado a probar el aire” (14). Además, tanto la madre como la hija sienten miedo: la primera “le teme a los panales”, mientras que la segunda ya no se atreve a llorar porque le “dan miedo las abejas que se prenden en [sus] pestañas” (12-13). Ambas están despavoridas porque se enfrentan a una situación que no controlan y de la cual no pueden escapar. Sin embargo, su

⁶ Las voladoras son figuras que forman parte del imaginario andino y cuya leyenda se transmite de manera oral. Para más información, véase la obra de Amaranta Pico Salguero, *Voladoras: la red invisible del relato* (2013).

⁷ Como notan Bolognesi y Bukhalovskaya, aquí la palabra “Dios” no hace referencia a la divinidad cristiana sino a “un Dios pagano de la naturaleza habitante de las montañas; tan profundo y peligroso como un bosque, capaz de enloquecer a los animales domesticados” (2022: 89).

pavor no se explica únicamente por la presencia incómoda y perturbadora de un ser híbrido mitad animal mitad mujer en su casa; hay que ahondar en el subtexto para entender lo que se infiere.

En su artículo “Lo gótico andino en *Las voladoras* (2020) de Mónica Ojeda”, Richard Angelo Leonardo-Loayza se basa en la teoría de Ricardo Piglia sobre el cuento para sostener que el relato de la escritora ecuatoriana oculta un doble sentido: “[P]or una parte, el texto de Ojeda relata una anécdota acerca de las voladoras y su influencia sobre el deseo de los seres humanos, pero por otra, cuenta una anécdota de amor que sobrepasa los convencionalismos impuestos por la sociedad, el amor erótico entre un padre y una hija” (2022: 87). Esta cita arroja luz sobre lo que ocurre en la casa: se trata de un caso de violencia intrafamiliar en el que los padres —o al menos uno de ellos— abusan de su hija. Teniendo en cuenta lo que subyace tras el cuento y si apiñamos los elementos del texto que apuntan en esta dirección, es posible establecer un paralelismo entre la figura de la bruja y el acto incestuoso. Para ello, distinguiremos entre la figura paterna y la figura materna ya que, en nuestra opinión, ambas adoptan una actitud distinta, aunque en los dos casos sea inapropiada e inadmisibles.

El incesto por parte del padre no deja lugar a dudas. De hecho, las palabras que pronuncia concuerdan con los actos de la voladora que se desliza en la habitación de la joven cuando anochece y se acurruca entre sus piernas en las madrugadas: “como dice papá cuando mamá no lo ve, un cuerpo necesita a otro cuerpo, sobre todo en la oscuridad” (12). Además, cuando su mujer está ausente, aprovecha para “acaricia[r] el lomo [de la voladora] y le pregunta cosas muy difíciles de entender y repetir. En cambio, si mamá está presente, él intenta patearla para que salga de la casa, le escupe, se saca el cinturón y golpea las puertas y las paredes como si fueran a gemir” (12). Delante de su esposa, el marido finge violentar y despreciar a la intrusa, pero cuando su mujer se ausenta adopta una actitud a la vez cariñosa y turbadora, íntima e ininteligible para su hija. Y cuando la hechicera se aproxima a la casa con el zumbido de los enjambres, “a papá se le tensa el pantalón” (13). Las lágrimas de la criatura, que sirven de alimento para las abejas, pueden analizarse metafóricamente si las parangonamos con el líquido seminal del padre. De hecho, por una parte, la narradora asevera que “[l]as lágrimas mojan [su] cuerpo por las noches” y que “el día en que sangr[ó] por primera vez [la voladora] desapareció durante una semana” pero retornó a la habitación de la joven que, a partir de aquel momento, empezó a hincharse (14-15); por otra parte, las abejas, que se nutren de “la tristeza” de la criatura, se asocian en la mitología griega con varias divinidades como Potnia Theron, Démeter y Artemisa y simbolizan la fecundidad (Fernández Uriel, 2004: 33; Kievits, 2013: 76). Por lo tanto, si optamos por una lectura metafórica, la bruja representaría la relación incestuosa entre padre e hija; el zumbido, el deseo prohibido; las lágrimas, las secreciones espermáticas; y las abejas, la fertilidad que favorece el embarazo.

El caso de la madre es más complejo en comparación con el de su pareja. Parece estar al tanto de lo que sucede bajo su techo, ya que su lenguaje corporal y sus emociones la traicionan: “mamá le teme a los panales [...] [y] odia a la voladora porque es una mujer que inquieta a los caballos y le da de beber su tristeza a las abejas. «No es nuestra», dice sudando y tocándose el cuello. «No queremos su silencio»” (13). No solo se halla incómoda físicamente, sino que también siente temor y aborrecimiento hacia la bruja y su falta de palabra. La mudez de la hechicera, que contrasta con el ambiente sonoro, puede interpretarse como el silencio que rodea el tema tabú del incesto o como una manifestación de lo indecible, y acrecienta la tensión

que se trasluce en el comportamiento de la madre. En su monólogo, la narradora se da cuenta de la persistencia del malestar mental y corporal de su progenitora: “no entiendo por qué mamá la odia y a la vez la observa con las mejillas rojas y calientes” (13). A pesar de que nota su desasosiego, el hecho de que no entienda su causa demuestra que no se percata realmente de la gravedad de lo que está pasando. El malestar permanente de su madre se explica por su convivencia con la voladora que desencadena en ella una conducta aborrecible que entendemos como una forma de atracción sexual hacia su hija. Consciente de ello, se avergüenza y se pone nerviosa. Siguiendo a Bolognesi y Bukhalovskaya,

la voladora despierta en ambos progenitores un irrefrenable deseo sexual, el cual se hace mucho más evidente en la figura paterna, mientras que el sentimiento de la madre se presenta extremadamente complejo, ya que experimenta a la vez odio y amor [...]. Este deseo parece remitir cuando la voladora abandona el hogar, con la primera sangre de la joven, ante lo cual la madre trata de mostrarse contenta, aunque por las noches sufre y “en las madrugadas regaba leche en el suelo de la cocina que luego lamía con toda su sed” (Ojeda, 2020: 14), llevando su anhelo al límite de la exasperación. (2022: 90)

El comportamiento de la madre no da a entender que ha abusado de su hija, tal como es el caso de su marido. Intenta dominar sus impulsos “[cerrando] muy fuerte las piernas” y “[cortándose] el pelo y [enterrándolo] al pie del manzano más viejo del bosque” (14). No obstante, añora a la hechicera cuando se volatiliza y “[s]e sub[e] al tejado con las axilas como un panal” (14), lo cual puede ser interpretado como una tentativa de convertirse en ella y ocupar su lugar en la casa. Aunque nunca llega a introducirse por la noche en la habitación de su hija para cometer lo inimaginable, su actitud es cuando menos problemática.

Además del miedo, la madre experimenta una emoción suplementaria, la vergüenza, que se expresa a través de dos rasgos somáticos (el calor y el rubor de sus mejillas) y funciona, de acuerdo con Christophe André y François Lelord, como un sistema de alarma que nos indica que corremos el riesgo de infringir las normas del grupo al que pertenecemos y permite así regular los comportamientos (2001: capítulo 6). Esta emoción impide a la madre actuar como su marido: sabe que si cruza esa línea no hay vuelta atrás, es consciente de lo que el acto incestuoso significa y conlleva, y hace todo lo posible para no ceder a sus impulsos. Si la vergüenza se erige en barrera frente a lo irreparable, no evita que la progenitora tenga miedo cuando el zumbido se aproxima a la casa: teme lo que despierta en ella y la hace dudar de su capacidad de mantener el control de la situación.

El personaje de la madre también siente odio, un sentimiento que se combina con el miedo y la vergüenza y que tiene un origen localizado: “[la madre] odia a la voladora porque es una mujer que inquieta a los caballos y le da de beber su tristeza a las abejas” (13). Este extracto nos informa que su odio hacia la bruja tiene que ver con el impacto que esta tiene sobre su cuerpo y su mente, esto es, con el hecho de que alimenta el oscuro deseo que lleva adentro. El odio, a diferencia del miedo y de la vergüenza, no es una emoción sino un sentimiento que, según la definición de Bisquerra Alzina, “se inicia con una emoción, pero se puede alargar mucho más. De hecho hay sentimientos que pueden durar toda la vida. Un sentimiento es una emoción hecha consciente” (2009: 21). Para comprender mejor este sentimiento, así como la reacción de la madre de la narradora, es interesante el estudio de Remo Bodei sobre la ira en el que el filósofo italiano explica que el odio se diferencia de esta última “bien porque éste es normalmente frío, de larga duración, calculado y nutrido (es decir, constantemente cuidado y

alimentado), bien porque la ira no puede coexistir con el miedo” (2013: introducción). Estas características ponen de realce el carácter duradero del odio, que tiende a persistir en el tiempo, y su posible conexión con el miedo. En el relato de Ojeda, el odio de la madre se nutre de sus pensamientos negativos con respecto a la hechicera y así crea un círculo vicioso: al alimentar el deseo prohibido que siente hacia su hija, la voladora también alimenta el odio que la madre siente hacia ella.

En este punto, conviene abrir un paréntesis para indicar que no todas las emociones y sentimientos del cuento se encasillan como negativos. Si hemos podido constatar la prevalencia del miedo, así como su nexos con un sentimiento negativo —el odio— y una emoción negativa —la vergüenza—, también es relevante mencionar la presencia de un sentimiento positivo en el texto: el amor. En varias ocasiones, la narradora expresa su amor por la voladora: “[a] pesar de eso la amamos y el amor tiene su propia forma de conocer, ¿entiende? Yo amo su pelaje como si fuera un cabello. Amo su naturaleza” (14). Esta revelación muestra que la joven no es consciente de que es víctima de violencias sexuales ya que, para ella, “no se trata de un incesto, sino de un acto de amor” (Leonardo-Loayza, 2022: 87). A pesar de que el amor entra en la categoría de las emociones-sentimientos positivos, no significa por lo tanto que no pueda adquirir connotaciones peyorativas. A los ojos de la muchacha, su amor por la criatura es real, lo cual demuestra que tiene una visión distorsionada de la realidad que parece justificar los abusos. Cegada por el amor que siente hacia la persona que supuestamente debería cuidarla y protegerla, la protagonista devuelve su afección a su agresor al transformarse en una voladora: “[se] unt[a] las axilas con miel y sub[e] al tejado para probar el aire” (14).

3. 3. *Los jadeos*

Ahora que hemos explorado lo que el sonido de las abejas desencadena en los personajes, pasamos a examinar los jadeos. Estos pueden ser emitidos tanto por animales como por seres humanos, lo cual hace patente la naturaleza dual de la voladora. Los jadeos provienen de las brujas que moran en la montaña y que “aprendieron a elevarse de una forma horrible, con los brazos abiertos y las axilas chorreando de miel” (12). Este extracto no solo enfatiza el carácter estremecedor de estos seres, sino que apunta a un tipo de respiración apresurada propia de una especie de hechicera y supone la existencia de otras entidades semejantes escondidas en las honduras del bosque. De hecho, apelar al sentido del oído mediante los jadeos permite señalar la presencia de otros seres horripilantes sin solicitar el sentido de la vista. A diferencia de lo visual, que exige la presencia de un objeto definido, el sonido tiene la capacidad de sugerir sin revelar por completo. Así, el relato juega con la invisibilidad de la amenaza, intensificando la sensación de peligro a través de lo que no se ve, pero sí se escucha.

Si retomamos la hipótesis según la cual la figura de la voladora encarna lo incestuoso, los jadeos adquieren una dimensión aún más turbadora. En este caso, estos sonidos podrían evocar actos prohibidos que no siempre son presenciados, pero cuya existencia se intuye detrás de puertas cerradas. El jadeo, entonces, deviene una huella sonora de aquello que se oculta dentro del ámbito doméstico. El cuento logra, pues, sacar a la luz lo velado sin recurrir a una representación explícita y, de esta forma, consolida el clima de opresión que se construye desde el inicio.

3. 4. *Un paisaje sonoro gótico*

Los tres sonidos evocados anteriormente —a saber, los llantos, el zumbido y los jadeos— se yuxtaponen y crean un fondo sonoro que se entremezcla con la voz de la narradora a lo largo del relato e intensifican la atmósfera angustiante que se cierne sobre el cuento. Para fortificar este ambiente agobiante, Ojeda recurre a la amplificación del sonido, que se traduce en el relato por la enumeración de los ruidos que emanan de la montaña: “sonidos terribles, [...] ruidos de pieles, uñas, picos, colas, cuernos, lenguas, agujones...” (13). Si bien reconoce el carácter aterrador de los sonidos característicos de la fauna silvestre, la narradora agrega otro tipo de ruido a la lista que tiene que ver con la flora y que, según ella, es aún más espeluznante: “lo que más me da miedo es el sonido de las plantas. Esos crujidos verdes que llaman a la voladora y la alejan de mis caderas” (13). Lejos de dejar indiferente a la protagonista, la vegetación la hace estremecer, sobre todo cuando oye “el rezo de los árboles”, porque a pesar de que a veces se arrulla con ellos, “también [l]e dan escalofríos el negro fondo de sus oraciones” (12). El bosque se presenta como un lugar hosco e inhóspito que encierra sombras invisibles cuya presencia puede detectarse a través de los sonidos que producen.

La descripción de un paisaje poco acogedor que denota intranquilidad no deja de recordar los paisajes salvajes y montañosos del gótico primigenio europeo. Cabe notar que los cuentos breves de Mónica Ojeda a menudo han sido asociados con el modo gótico y es cierto que, tanto en el relato de la autora ecuatoriana como en los escritos de Ann Radcliffe,⁸ la montaña se transmuta en el lugar de lo inquietante que desasosiega a los personajes. Empero, la particularidad del cuento de Ojeda radica en la combinación de la naturaleza amenazadora con lo andino, que se ve reflejado en la leyenda popular de las voladoras proveniente del “relato oral de Mira” (11). La escritora concilia la estética gótica y la dimensión geocultural con el propósito de desenterrar un oscuro secreto y sacarlo a la superficie. Para calificar este tipo de escritura, en varias ocasiones se ha hablado de la etiqueta de “gótico andino” que, según Leonardo-Loayza

no debe entenderse simplemente como una puesta en escena de los horrores que provienen de una determinada zona geocultural, con el afán de recuperar un pasado milenario, exotizarlo o convertirlo en un objeto cultural de consumo, como se ha hecho con otras tantas manifestaciones propias de Latinoamérica. Más bien, lo que propone esta estética es mostrar, mediante el horror propio de dicha zona, las diversas formas que asume la violencia contemporánea, sobre todo en el cuerpo de las mujeres. (2022: 81)

Sin entrar en el debate sobre esta etiqueta, nos interesa sobre todo el proyecto de la autora que busca dar visibilidad a un tipo de violencia sexual e intrafamiliar apelando a la vez a lo foráneo —el gótico europeo— y a lo local —el folclore andino—. Al mostrar cómo la casa, considerada como el lugar de protección por excelencia, se convierte en el espacio de la opresión y del maltrato, Ojeda expresa lo indescriptible.

4. Conclusiones

En el cuento “Las voladoras”, lo horrisono se manifiesta de dos maneras diferentes: a través del personaje de la voladora y mediante los ruidos que emanan de las honduras del bosque. El

⁸ Autora del siglo XVIII conocida por formar parte del círculo de los primeros escritores góticos.

análisis del relato nos ha hecho notar que los sonidos se entremezclan con la voz de la narradora, creando un fondo sonoro que no deja de inquietar a los tres personajes del cuento. Los sonidos, más que perturbar, actúan como una amenaza e infunden miedo: advierten de un peligro cercano que se cierne sobre la casa familiar. Anuncian lo inefable que se disimula en el subtexto y arrojan luz sobre el secreto incestuoso que habita la morada. La experiencia auditiva sirve, pues, de sistema de alarma para los personajes que comprenden que un peligro se aproxima y que no pueden reaccionar de otra forma que no sea el miedo.

Para introducir esta emoción en su obra, Ojeda emplea algunos de los procedimientos ficcionales evocados por Rodrigo-Ruiz (2021). A modo de conclusión quisiéramos abordarlos brevemente para examinar cómo la autora procede para poner en evidencia las emociones —y los sentimientos— en su obra. No hay duda de que el recurso más utilizado por Ojeda es la expresión directa, nombrando la emoción. Destacamos tres incidencias de la palabra miedo en el cuento y tres incidencias del verbo “temer”, mientras que el verbo “odiar”, que hace referencia a un sentimiento negativo que coexiste con el miedo, aparece dos veces. El término “amor”, que alude al único sentimiento positivo del relato, aparece una vez en el texto, mientras que contamos seis usos del verbo “amar”. Paralelamente, Ojeda recurre a las reacciones emocionales para desarrollar la dimensión afectiva de su relato. Pensemos en los escalofríos de la narradora que derivan del miedo que le inspira el rezo de los árboles o el calor, y el sonrojo del rostro de la madre que revela la vergüenza que siente por dentro. El sudor del padre y de la madre, que denota su intranquilidad y el nerviosismo que les ocasiona la atracción sexual que sienten por su hija, también puede considerarse como una reacción emotiva. Sin embargo, no integramos las lágrimas de la voladora a esta lista porque la bruja no llora de emoción, sino de enfermedad, y porque su sentido figurado las asemeja a las secreciones seminales que producen las pulsiones abominables de una mente enfermiza.

Lejos de ser un mero adorno literario, el componente sonoro, tanto en su producción como en su percepción, no solo influye en los estados emocionales de los personajes, sino que también desvela las tensiones que se originan en la violencia cotidiana. Ojeda, consciente del potencial turbador del espectro auditivo, no duda en inyectar en la trama de su cuento ruidos extraños, zumbidos, crujidos, jadeos, haciendo del oído ese “órgano del miedo” del que hablaba Nietzsche. De hecho, en *Aurora*, el filósofo alemán evoca la relación que existe entre el sonido, el miedo y la noche, señalando que el oído alcanza su máximo desarrollo en la oscuridad, cuando la supervivencia dependía de detectar amenazas invisibles: “Sólo de noche, y en la penumbra de los bosques umbríos y de las cavernas, pudo alcanzar ese órgano del miedo que es el oído un desarrollo tan grande, merced a la forma de vida de la época del terror, es decir, de la época más larga de la historia de la humanidad. Cuando hay claridad, el oído es mucho menos necesario” (1994: 189). En este contexto, el oído suple la falta de visión y se convierte en un instrumento de alerta afinado por el miedo. Desde esta perspectiva, en “Las voladoras” los sonidos funcionan como señales premonitorias de la violencia latente, generando una atmósfera de tensión creciente.

Bibliografía

- ANDRÉ, Christohe—LELORD, François (2001): *La force des émotions*. París, Odile Jacob.
- ALCÁNTARA CARBAJAL, Isabel—URIBE HERNÁNDEZ, Álvaro Ernesto (2022): “Quien escucha, tiembla. El uso del sonido en *Las voladoras* de Mónica Ojeda”. *Humanitas. Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios*, I/2: 191–217. DOI: <https://doi.org/10.29105/revistahumanitas1.2-8>
- ATILANO FIGAL, Lucas—HERRERO INGELMO, José Luis—SANCHEZ MUÑOZ, Trinidad (2007): “Miedo”. *Diccionario Estudio Salamanca*. Salamanca, Octaedro.
- BAUMAN, Zygmunt (2007): *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Trad. Albino Santos Mosqueta. Barcelona—Buenos Aires—México, Paidós.
- BERMÚDEZ ANTÚNEZ, Steven (2010): “Las emociones y la teoría literaria. Un encuentro enriquecedor para la comprensión del texto literario”. *En-claves del Pensamiento*, IV/8: 147-167.
- BISQUERRA ALZINA, Rafael (2009): *Psicopedagogía de las emociones*. Madrid, Síntesis.
- BOLOGNESI, Sara—BUKHALOVSKAYA, Alena (2022): “La bruja andina como motor de la sexualidad y feminidad en el cuento «Las Voladoras» (2020) de Mónica Ojeda”. *Cuadernos de Aleph*, 15: 75-95.
- BODEI, Remo (2013): *La ira: Pasión por la furia*. Trad. Juan Antonio Méndez. Madrid, Antonio Machado Libros.
- CIRANI, Virginia (2023): “La llamada ancestral del uno en «*Slasher*» de Mónica Ojeda”. *Cuadernos de Literatura*, 22: <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/clt/article/view/7298/6711>. DOI: <https://doi.org/10.30972/clt.227298>
- CRUZ-POLO, Evelin (2023): “Vinculaciones entre sonido y terror en la construcción literaria gótica. Aproximación a «*Slasher*», de Mónica Ojeda”. *La Colmena*, 119: 69-84. DOI: <https://doi.org/10.36677/lacolmena.v0i119.18866>
- DELUMEAU, Jean (1978): *La peur en Occident (XIV^e-XVIII^e siècles)*. París, Fayard.
- DHONDT, Reindert—MANDOLESSI, Silvana—ZÍCARI, Martín (2022): *Afectos y violencias en la cultura latinoamericana*. Madrid—Frankfurt am Main, Iberoamericana—Vervuert. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968693088>
- FERNÁNDEZ URIEL, Pilar (2004): “Representación y simbolismo de las abejas en la numismática antigua”. *Akros*, 3: 27-40.
- GARCÍA DE DIEGO, Vicente (1954): “Miedo”. *Diccionario etimológico español e hispánico*. Madrid, Editorial S.A.E.T.A.
- GÓMEZ DE SILVA, Guido (1998): “Miedo”. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. 2.^a ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- IGLESIA, Ana María (2024): “Mónica Ojeda: «Escribir es invocar voces»”. *Letra Global*, el 14 de marzo de 2024: https://cronicaglobal.elespanol.com/letraglobal/letras/20240314/monica-ojeda-escribir-es-invocar-voces/837916380_0.html
- JOUBE, Vincent (2010): *Pourquoi étudier la littérature?* París, Armand Colin.
- JOUBE, Vincent (2019): *Pouvoirs de la fiction*. París: Armand Colin.

- KIEVITS, Janine (2013): “L’abeille, de mythe en mythe”. *Labyrinthe*, 40: 75-79. DOI: <https://doi.org/10.4000/labyrinthe.4316>
- LEONARDO-LOAYZA, Richard Angelo (2022): “Lo gótico andino en *Las voladoras* (2020) de Mónica Ojeda”. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, X/1: 77-97. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.855>
- MOLINER, María (1998): “Miedo”. *Diccionario de uso del español*. 2.^a ed. Madrid: Gredos.
- NIETZSCHE, Friedrich (1994) [1881]: *Aurora. Reflexiones sobre la moral como prejuicio*. Trad. Francisco Javier Carretero Moreno. Madrid, M. E. Editores.
- OJEDA, Mónica (2020): *Las voladoras*. Madrid, Páginas de Espuma.
- PELUFFO, Ana (2016): *En clave emocional: cultura y afecto en América Latina*. Buenos Aires, Prometeo Libros.
- PICO SALGUERO, Amaranta (2013): *Voladoras: la red invisible del relato*. Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar—Corporación Editora Nacional.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (s. f.): “Horrisono”. *Diccionario de la lengua española*. Disponible en línea: <https://dle.rae.es>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (s. f.): “Miedo”. *Diccionario de la lengua española*. Disponible en línea: <https://dle.rae.es>
- REYNER, Igor (2018): “Fictional Narratives of Listening: Crossovers Between Literature and Sound Studies”. *Interference Journal*, 6: 129-142.
- ROAS, David (2022): “La monstruosidad femenina en las narradoras fantásticas españolas del siglo XXI”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 31: 105-124. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.32225>
- RODRIGO-RUIZ, Débora (2021): “Estudio del uso de la emoción en las *Novelas ejemplares* desde una perspectiva interdisciplinar”. *Futhark. Revista de Investigación y Cultura*, 16: 143-170. DOI: <https://dx.doi.org.10.12795/futhark.2021.i16.10>
- STERNE, Jonathan (2012): *The Sound Studies Reader*. London—New York, Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203723647>

© Charlotte Legardien



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C