



INSTITUTIONEN FÖR SPRÅK OCH
LITTERATURER

RESONANCIAS GÓTICAS DEL FANTÁSTICO

Paisaje sonoro y violencia doméstica en Raimunda
Torres y Quiroga.

Sandrine Madouas

Uppsats/Examensarbete:	30 hp
Program och/eller kurs:	SP2502
Nivå:	Avancerad nivå
Termin/år:	Ht/2021
Handledare:	Andrea Castro
Examinator:	Anna Forné

Título de la tesina: Resonancias góticas del fantástico. Paisaje sonoro y violencia doméstica en Raimunda Torres y Quiroga.

Nombre de la autora: Sandrine Madouas

Resumen:

El sonido tiene un gran poder en la producción de reacciones emocionales y puede afectar al oyente, así como transmitir información. En tres de sus cuentos fantásticos publicados en la década de 1870, Raimunda Torres y Quiroga, una autora argentina, trata la violencia de género y configura mundos audibles. A partir de un estudio del paisaje sonoro de estos relatos analizamos cómo a través de elementos góticos, lo fantástico desnaturaliza un hecho normalizado, o sea la violencia contra las mujeres. El estudio revela que el paisaje sonoro se pone al centro de las relaciones entre los personajes y comunica elementos invisibles e indecibles que desestabilizan el sistema patriarcal de la época, alterando las relaciones de poder entre los géneros. Las varias resonancias que ocurren producen emociones violentas y pasiones incontrolables en los personajes, lo que cuestiona la autoridad masculina. Asimismo, el estudio expone que, dentro del contexto sociohistórico y político en el cual se publicaron los cuentos, el sonido configurado tiene el potencial de evidenciar la defensa de los derechos de las mujeres que sostenía la autora, así como la violencia física y vocal contra las mujeres.

Palabras clave: Raimunda Torres y Quiroga, Violencia contra mujeres, Paisaje sonoro, Gótico, fantástico, Argentina, Siglo XIX

Abstract: Sound has a great power in the production of emotions and can affect the listener as well as convey information. In three of her fantastic short stories published in the 1870s, Raimunda Torres y Quiroga, an Argentine author, addresses the issue of gender violence and configures audible worlds. Drawing from the study of soundscape of the three short stories, this thesis will analyse how, through gothic elements, the fantastic denatures a normalized event, such as violence against women. The study reveals that the soundscape is placed at the centre of the characters' relationship and communicates invisible and unspeakable elements which destabilize the patriarchal system of the time, altering the gender power relations. The various resonances that take place produce violent and uncontrollable emotions in the characters thus questioning the masculine authority. Furthermore, the study exposes that, within the sociohistorical and political context in which the short stories were published, sound has the potential to highlight violence against women, as well as to highlight the defence of women's rights that the author supported.

Uppsats/Examensarbete: 30 hp
Program och/eller kurs: SP2502
Nivå: Avancerad nivå
Termin/år: Ht/2021
Handledare: Andrea Castro
Examinator: Anna Forné
Nyckelord: Raimunda Torres y Quiroga, Soundscape, Gothic, Fantastic, Violence against women, Argentina, XIX

Índice

Aclaraciones previas:	6
1. Introducción	7
1.2. Objetivo e Hipótesis	9
1.3. Corpus de trabajo y criterios de selección	10
1.4 Estado de la cuestión y relevancia del estudio	11
1.5 Disposición.....	14
2. Contexto político, sociohistórico y literario	16
2.1 Contexto sociopolítico.....	16
2.2. La prensa del siglo XIX.....	17
2.3 Prensa, lectoras y escritoras.....	19
2.4. Raimunda Torres y Quiroga	20
3. Consideraciones teórico-metodológicas.....	23
3.1 Metodología	23
3.2 El paisaje sonoro en la literatura	24
3.3 El fantástico y lo gótico	27
3.3.1 El fantástico	27
3.3.2 Lo gótico y lo sonoro.....	29
3.4 El sonido vocal y la cuestión de género	32
4. Análisis.....	34
4.1 Resonancia de los cuerpos.....	35
4.1.1 Los pasos y los latidos del corazón dentro del hogar	35
4.1.2 Gemidos, sollozos, suspiros en el hotel atormentado.....	42
4.2 Resonancia dominante.....	50
4.2.1 El eco de la confesión.....	51
4.2.2 Invocación de nombres prohibidos.....	60
4.3 Resonancias acusmáticas.....	63
4.3.1 La voz de Elide.....	63
4.3.2 La voz desconocida y los sonidos naturales acusmáticos.....	65
4.3.3 Voz sepulcral y de remordimiento.	70
5. Conclusión y reflexiones finales	74
6. Bibliografía.....	79
6.1 Fuentes primarias	79
6.2 Fuentes secundarias:.....	79

Agradecimientos:

Algunas palabras de agradecimientos:

Antes que nada, quiero agradecer a mi tutora tan increíble, Andrea Castro por haberme abierto las puertas del siglo XIX ... Un siglo tan apasionante. También quiero agradecerla por haber creído en mí y por todo el apoyo que me ha dado a lo largo de la escritura de mi proyecto sin su ayuda, sus consejos y sus comentarios valiosos, mi tesina no hubiera visto la luz.

Luego, me gustaría agradecer a Ty West de Saint Mary's College, Notre Dame que tomó el tiempo de leer mi trabajo y también de darme valiosos comentarios.

Las gracias también a la universidad de Gotemburgo y a todos los profesores con los cuales tuve el placer de estudiar y que me formaron y que, de una cierta manera me hicieron tomar nuevos caminos.

Gracias también a mi marido, Eddie, por apoyarme en todos los momentos de estrés y por todo su apoyo.

Aclaraciones previas:

Dentro de este trabajo, hemos empleado trabajos en inglés y se debe tener en cuenta que las citas de estos trabajos que traducimos no van entre comillas, sino que ponemos la referencia entre paréntesis y al final de la página agregamos la cita original al fin de dejar claro cómo es el original en el cual nos basamos.

Además, incluimos los conceptos de los cuales nos valemos en el idioma original entre paréntesis. Los términos se incluyen en la lengua original la primera vez que los usamos y luego solo nos valemos de la traducción en español.

1. Introducción

The eye is not the only organ of sensation, by which a sublime passion may be produced. Sounds have a great power in these as in most other passions. [...]. Excessive loudness alone is sufficient to overpower the soul, to suspend its action, and to fill it with terror. (Burke 1998: 123).

A pesar de su gran poder en la producción de pasiones, el sonido ha sido dejado de lado en el siglo XIX, siglo caracterizado por un fuerte oculo-centrismo. En esta época, la vista se había vuelto la percepción dominante que señalaba el poder racional (Masiello 2018: 6). Sin embargo, el sonido permite experimentar el mundo y reflejar la cultura, así como el contexto socioeconómico y político (Smith 2001: 7). Sobre la base de lo que acabamos de decir, se denota el prejuicio que ha habido en favor de la vista mientras el sonido ha pasado desapercibido a pesar de su posición coprotagonista. Por eso, en este trabajo, nos centramos en este sentido pasado por alto, a través del cual también se experimenta el mundo: el sonido.

Glotova (2021) en su tesis doctoral *Soundscapes in Nineteenth-Century Gothic Short Stories* explica que el sonido establece una relación entre un emisor y un receptor teniendo el potencial de transmitir información a través de lo que se oye o no (1). Esta relación afecta considerablemente al oyente cuando la fuente del sonido queda invisible y desconocida, también cuando la oscuridad alberga el sonido y se mueve entre los límites de lo real y de lo imaginario, creando una presencia invisible y extraña en la mente del oyente (1)¹. Asimismo, el sentido auditivo puede convertirse en una fuente de miedo, de malestar, de ansiedad y alienación o incluso una pasión sublime como arguye Burke en la cita mencionada previamente (1998: 123).

La Argentina del siglo XIX hacia el fin de siglo fue marcada por un proceso de modernización en diversos ámbitos, lo que modificó la vida del país generando grandes cambios políticos, culturales y sociales, tal como el desarrollo de la prensa periódica y la ampliación del público lector. Esto impulsa asimismo la publicación y la supervivencia de revistas dedicadas a las mujeres en la prensa tal como *La Ondina del Plata* (1875-1880) o *El Álbum del Hogar* (1878-1887), lo que permite, entre otras cosas, la difusión de cuestiones

¹ when darkness harbors sound and moves the boundaries between the real and the imaginary, fabricating an uncanny invisible presence in the listener's mind. (Glotova 2021: 1)

sociales femeninas. Además, ciertos factores del proceso de modernización, tal como “la ampliación del público lector, el desarrollo de la prensa periódica y la aplicación de una política sociocultural importadora” permiten la constitución de lo que Buret ha denominado “la corriente fantástica cosmopolita” (2017a: 196), en la que se aborda, entre otras cosas, la temática sociocultural de la cuestión femenina, especialmente la violencia contra mujeres.

Este proceso de modernización impacta asimismo los medios de comunicación, lo que se representa en la ficción de la época, por ejemplo, mediante la aparición de voces fantasmales (Gasparini 2012: 181). En varios de sus cuentos fantásticos pertenecientes a la corriente fantástica cosmopolita y publicados entre 1879 y 1880 en las revistas mencionadas, Raimunda Torres y Quiroga² configura mundos audibles en los cuales los sonidos, por ejemplo, voces o sonidos corporales amplían la configuración visual. Sin embargo, faltan estudios más detallados del aspecto estéticos y políticos de su obra a lo que este trabajo quiere contribuir a modificar.

Los estudios de los sonidos literarios es un campo nuevo que se detiene en el análisis de los sonidos y del proceso de escuchar que han sido representados mediante palabras escritas (Mieszkowski 2014: 24). Los sentidos, tal como el oído, juegan un papel significativo al determinar los cambios sociales y pueden grabar un contexto político y cultural que va más allá del ámbito narrativo (Masiello 2018: 2-6). No obstante, los estudios del sonido al igual que el paisaje sonoro son escasos en la literatura, área de estudios al cual el presente trabajo también contribuye.

Por lo tanto, en el presente trabajo nos proponemos examinar el paisaje sonoro en tres cuentos fantásticos argentinos escritos por Raimunda Torres y Quiroga que abordan la cuestión femenina y, particularmente la violencia contra las mujeres. Queremos investigar cómo, mediante el género fantástico, Torres y Quiroga tematiza la cuestión de la violencia de género, y en particular, el papel que juega el sonido en comunicar la experiencia de lo no dicho. Mediante el estudio del sonido en los cuentos de esta autora, queremos examinar si el sonido juega un papel en relación con los sistemas de dominación y en tal caso, de qué manera. En particular, nos interesa indagar si el sonido sirve para visibilizar, e incluso,

² A lo largo de nuestro trabajo, nos valdremos de esta ortografía, pero se puede encontrar la ortografía siguiente Raymunda Torres y Quiroga, con la cual la autora alternaba la firma de sus artículos. Todavía no se puede establecer datos de la vida de la narradora, por eso no hemos mencionado las fechas de nacimiento y muerte. Sin embargo, Abraham (2019) discute algunas posibilidades de datos.

desnaturalizar un hecho natural/ocultado en el sistema patriarcal de la época, dado que las percepciones sensoriales tal como la percepción del sonido pueden dar acceso a o revelar dimensiones diferentes, como lo señala Masiello (2018: 90). De esta manera, como lo explica Batticuore (2021), volver al siglo XIX puede ayudarnos a entender por qué la violencia de género persiste hasta hoy y/o presentar una realidad diferente de la dominante.

1.2. Objetivo e Hipótesis

La literatura fantástica decimonónica entra en discusión con aspectos sociales, políticos y culturales de la realidad argentina de la época debido, sobre todo, a la modernización del país. Uno de los aspectos que esta literatura pone de relieve es “la problemática de la mujer casada”, así como la violencia de género (Buret 2017a: 19), lo cual se destaca en los cuentos que nos ocupan en este trabajo de investigación.

Por consiguiente, nos proponemos estudiar el paisaje sonoro de tres cuentos argentinos escritos por Raimunda Torres y Quiroga para ver cómo a través de elementos góticos, lo fantástico desnaturaliza un hecho normalizado. Así, partimos de la idea que el paisaje sonoro de los cuentos interviene en la discusión acerca del sistema patriarcal o, incluso, desestabilizan la lógica del patriarcado.

Para lograr el objetivo y probar nuestra hipótesis, hemos formulado dos preguntas de investigación:

¿De qué manera influye el paisaje sonoro gótico a los personajes?

¿En qué modo el paisaje sonoro interviene en el debate sobre el sistema patriarcal?

A estos fines, desarrollamos más adelante un capítulo teórico y metodológico en el cual exponemos las teorías y los métodos que guían este trabajo. En este capítulo se presentarán las herramientas conceptuales de los campos del paisaje sonoro, del fantástico, así como de lo gótico y de la relación entre la voz y la cuestión de género/sistema patriarcal, herramientas que servirán al momento de analizar el corpus estudiado en esta investigación.

1.3. Corpus de trabajo y criterios de selección

Nuestro corpus está compuesto por tres cuentos publicados entre 1879 y 1880, por Raimunda Torres y Quiroga³ y firmados con uno de sus varios seudónimos, Matilde Elena Wili⁴. Publicó varios cuentos fantásticos y de horror en la prensa porteña bajo varios seudónimos entre 1876 y 1884 (Abraham 2019:11). Esta autora configura en sus escritos “personajes poco frecuentes en la narrativa argentina escrita por mujeres” en esta época y en sus textos, lo sobrenatural asume, “una lectura política” (Gasparini 2020: 190). Además, la configuración de personajes poco frecuentes, así como la resolución o el castigo sobrenatural de los asesinos ponen de relieve el abuso de poder masculino y la capacidad de este poder de imponerse en el discurso de la verdad (191).

Al mencionar la autora nos valemos del nombre Torres y Quiroga para poder hablar de la autora el contexto sociohistórico y político. Sin embargo, en los análisis, nos valemos del seudónimo con el cual firmó los tres cuentos. No referimos a Wili al hablar de los cuentos para poder diferenciar más claramente cuando hablamos de los cuentos o cuando discutimos cuestiones más generales que se relacionan al contexto sociohistórico y político en el cual se publicaron los cuentos.

El Álbum del Hogar (1878-1887) y *La Ondina del Plata* (1875-1880) son dos de las revistas en las cuales Torres y Quiroga fue muy activa y en las que fueron publicados los cuentos analizados aquí. La primera era un semanario femenino de literatura dirigido por el poeta Gervasio Méndez. En esta revista, Torres y Quiroga desarrolló gran parte de su proyecto literario (Buret 2017a: 16).

La Ondina del Plata era igualmente una revista semanal femenina de literatura y de modas que se publicó entre 1875 y 1880. El proyecto periodístico del director, Luis Telmo Pintos, se destinaba a la educación literaria y científica de las mujeres. Así, mediante la promoción de

³ Los cuentos fueron publicados primeramente en la prensa en estos años. Sin embargo, no nos basamos en las versiones publicadas en la prensa sino en la compilación de la obra de la joven autora que Abraham hizo y que reagrupa en el siguiente libro: Tomo I. Obras completas Raimunda Torres y Quiroga (2019).

⁴ Todos los cuentos que componen nuestro corpus se firmaron con el nombre Matilde Elena Wili. Se puede encontrar dos ortografías Wili o Wuili, al igual que por la ortografía de su propio nombre.

varias producciones literarias, tal como poemas y ensayos, esperaba estimular a las lectoras a escribir y publicar en la revista (Buret 2017a: 146-147).

El primer cuento, “La voz acusadora” (adelante “La voz”), fue publicado en *El Álbum del Hogar* en agosto de 1880 (Abraham 2019: 11-16). Trata de un hombre, Fritz, que asesina a su mujer por odio. Después de matarla, se va a la taberna donde están sus compañeros y, de repente, se hacen sentir ruidos sobrenaturales. Al día siguiente, Fritz se despierta maniatado mientras una voz sepulcral le dice que será enviado a la prisión por su crimen. Este cuento se relata en una situación de narración oral con un narrador en primera persona del singular, es decir, el cuento parece contarse en voz alta. De esta manera, como lectores se nos ofrece ‘escuchar’ la voz del narrador asesino.

El segundo cuento “Otto de Witworth” (Adelante “Otto”) también se publicó en *El Álbum del Hogar* en octubre de 1880. En este relato, la narración se hace a través de un narrador omnisciente. Otto de Witworth trata de un grupo de amigos que disfruta de una fiesta bebiendo, riendo y blasfemando cuando, de repente, resuena una voz que revela el asesinato de la mujer de Otto, Fanny. Algunos momentos después, la voz vuelve y esta vez desvela su cara, que es idéntica a la del verdadero Otto. El verdadero Otto considera estos elementos sobrenaturales como las manifestaciones de su consciencia (Wili 1880b: 187).

En el tercer cuento de nuestro corpus, “La cruz de brillantes” (adelante “La cruz”), publicado en mayo de 1879 en *La Ondina del Plata*, la narración se hace en primera persona del singular. La trama se centra en dos femicidios enmarcándose en la historia de un hombre, Thomas, que se encuentra en un hotel en Londres. Thomas fuma el opio, pero al volver a la realidad, el hombre se da cuenta de que la ciudad y el hotel se encuentran vacíos y desiertos. En este aislamiento, oye un gemido y encuentra una cruz de brillantes que decide conservar. Luego, encuentra a un viejo que va a contarle el crimen de una mujer, Elide. Más tarde, el narrador se entera de otro crimen, muy semejante al de Elide, leyéndolo en la prensa inglesa. Los dos crímenes ocurren “a una misma hora, por iguales causas e idénticas circunstancias” (Wili 1879: 260) y ambos asesinos pierden la razón.

1.4 Estado de la cuestión y relevancia del estudio

María Cecilia Graña vincula la literatura fantástica con la literatura femenina argumentando que ambas contienen analogías, como por ejemplo la presentación de otra faceta posible que, además pueden quebrantar la realidad normal y hegemónica (2000: 295). La literatura fantástica, contando algo imposible va de la mano con la literatura femenina, que trata de contar algo que para “la razón masculina resulta inverificable y que, en cuanto tal, considera inefable” (296). En los tres cuentos que estudia, "En familia" de María Elena Llama, "La muñeca menor" de Rosario Ferré y "Oriane, tía Oriane" de Marvel Moreno, se reflejan varios estereotipos sociales masculinos en relación con la figura femenina, no obstante, el género fantástico en el cual se enmarcan los cuentos produce grietas y es mediante estas que se vislumbra una práctica deconstructiva, ofreciendo así otras dimensiones de la sociedad caribeña (y latinoamericana) (320). Añade que eso permite comprender “cuáles son los mecanismos que el Poder y la Razón han ejercido a lo largo del medio siglo” (320). Aunque este estudio no se centra en los textos fantásticos de Torres y Quiroga, las reflexiones apoyan nuestra hipótesis ya que consideramos que lo fantástico tiene el potencial de representar otra realidad que puede desnaturalizar un hecho como la violencia de género, un hecho bastante normalizado en el siglo XIX. Además, consideramos que el sonido de lo fantástico tiene el potencial de cuestionar el modelo cultural dominante, por ejemplo, dando voz a las mujeres.

En la tesis doctoral, ya antes mencionada, Elena Glotova (2021) arguye que en la novela de Samuel Warren: *The Thunder-Struck and the Boxer*, el relato se distingue por la liminalidad que se manifiesta, entre otros, por el carácter femenino que está navegando entre la vida y la muerte, así como la liminalidad de la composición acústica (32). Por eso, propone que la liminalidad acústica pone de relieve la distribución asimétrica del poder en el hogar y muestra cómo los sonidos reflejan las relaciones de poder y establecen la posición de la mujer en una cultura patriarcal (32). Al analizar la novela, concluye que se destaca a través de los sonidos una oposición entre lo femenino y lo masculino, el silencio y el habla, así como la descripción del silenciamiento del sistema patriarcal (44). Estas reflexiones y conclusiones evidencian de qué manera los sonidos o el paisaje sonoro pueden intervenir en el debate del sistema patriarcal. En el presente trabajo, argumentamos que, en los cuentos estudiados, no solo se reflejan las relaciones de poder sino que el paisaje sonoro de los textos altera, a través de las voces femeninas sin cuerpos, las relaciones de poder, así como el sistema patriarcal en el cual la mujer es ante todo un cuerpo.

Sandra Gasparini estudia la voz y sus reproducciones y de qué manera la aceleración de la comunicación en las ciudades latinoamericanas impactó a la literatura fantástica del siglo XIX (2012). Afirma que la reproducción de la voz o la función de la voz como transmisor de un mensaje desde “el mundo espiritual” subraya “el interés por el acto de la repetición y puesta en relieve del hecho verbal” (181). En relación con la literatura fantástica menciona el caso de Nelly en el relato homónimo de Eduardo L. Holmberg, cuya presencia se indica únicamente a través de la voz de ésta. La voz de Nelly parece tener una fuerza performativa por el hecho de que viene a castigar su marido infiel y es mediante la voz imperativa y la invisibilidad de Nelly que se cumple esta acción (186). Este estudio, tampoco, se centra en los cuentos de Torres y Quiroga. Sin embargo, la fuerza performativa de la voz destaca la importancia de las voces sin cuerpos dentro de la literatura fantástica, lo que también nos interesa en nuestro estudio.

Otro trabajo de investigación de Gasparini (2020) estudia el género fantástico argentino con respecto a la novela *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley (1797-1851). Éste subraya que los personajes de los relatos de Torres y Quiroga, tal como profanadores de tumbas, feminicidas confesos entre otros, constituyen personajes raros en la narrativa argentina escrita por mujeres ya que no fueron personajes que se solían configurarse en los textos narrativos escritos por mujeres. Explica, además, que el uso de los cuerpos fragmentados “cumple la función narrativa del fantasma”, que, en el caso de nuestra autora, corresponde al reajuste de la verdad que había sido ocultada. Gasparini argumenta que, mediante los usos gótico de los cuerpos, estos relatos elaboran un significado implícito “denuncialista” de la violencia de género. Además, se revela el abuso del poder masculino. Partiendo de estas observaciones, en este trabajo queremos proponer que el paisaje sonoro gótico creado por cuerpos fragmentados que regresan a la vida juega un papel fundamental en la configuración de un espacio privilegiado para dar voz y comunicar lo indecible y para cuestionar el orden patriarcal.

En esta misma línea, al examinar los cuentos fantásticos de Torres y Quiroga, María Florencia Buret afirma que en ellos se percibe “un abandono de la mujer a la voluntad de su esposo-soberano dejándola, consecuentemente, en un estado de indefensión absoluto” (2017b: 12). También, destaca que la pasividad y la mudez de las mujeres se oponen a la libertad de sus espíritus después de la muerte, como si recuperaran sus voces al desvanecerse físicamente

(12). La mudez y la pasividad de las mujeres destacada por Buret realza la importancia del sonido y de la voz en los cuentos de Torres y Quiroga (12). Eso apoya nuestra hipótesis que los sonidos, tal como la voz, pueden intervenir en la negociación de las relaciones de género, lo que tiene el potencial de desestabilizar el patriarcado.

Raimunda Torres y Quiroga es considerada una pionera en la presentación del problema de la violencia doméstica contra las mujeres y en imaginar castigos sobrenaturales ejemplares a través de sus relatos, que durante el siglo XIX fue apareciendo poco a poco en la literatura (Abraham 2019: 26-27). Las escasas investigaciones sobre la narrativa de esta autora se centren en esta temática. Sin embargo, nos acercamos a sus relatos desde la perspectiva del sonido para profundizar en el entendimiento estético y político de su narrativa y entender cómo el sonido puede reflejar, negociar y/o desafiar el sistema patriarcal.

1.5 Disposición

El presente estudio consta de seis capítulos. En este capítulo introductorio, hemos expuesto los motivos que nos incitan a emprender este trabajo de investigación. Para empezar, hemos formulado el problema que nos interesa examinar y hemos planteado el objetivo, la hipótesis y dos preguntas de investigación que van a guiar esta tesina. Luego, hemos introducido el corpus de la tesina. Y, por último, hemos descrito el estado de la cuestión de los estudios sobre la literatura fantástica, el paisaje sonoro y sobre los cuentos fantásticos de la autora.

El segundo capítulo consiste en una presentación del contexto político, sociohistórico y literario en el cual fueron publicados los cuentos que vamos a analizar. El contexto nos permite entender mejor la importancia de la elaboración estética de la narrativa de Torres y Quiroga en relación con la posición de la mujer en la sociedad de la época. Empezamos a hacer una presentación breve del contexto sociohistórico de la época. Luego, estudiamos el papel importante que jugó la prensa en la difusión de ciertos asuntos relacionados a la mujer y, por fin, incluimos un apartado sobre la autora y su posición en la prensa.

En el capítulo tres explicitamos las bases teóricas y metodológicas que guían este estudio. Este capítulo se divide en cuatro apartados. Empezamos por el apartado metodológico donde se explica el proceso de lectura, las decisiones en torno al marco teórico, así como la noción de resonancia que aplicamos en el análisis. El segundo introduce las herramientas

conceptuales acerca del estudio del paisaje sonoro dentro de la literatura. Seguidamente, revisamos diferentes teorías del fantástico para entender la elaboración estética de su narrativa en torno al sonido y, para comprender cómo se conforma la ambigüedad mediante los sonidos. Discutiremos, asimismo, diferentes teorías de lo gótico y de lo gótico respecto al sonido para entender mejor el funcionamiento de los diferentes sonidos y cómo pueden intervenir en el debate del sistema patriarcal. Por fin, presentamos, en un breve apartado, una discusión en torno al sonido relacionado a la cuestión de género y del sistema patriarcal.

Presentamos el análisis en el capítulo cuatro. Después de una lectura detallada y atenta de los relatos, hemos establecido una relación entre los diferentes sonidos y hemos estructurado el análisis en torno a las resonancias de los varios sonidos encontrados.

Finalizaremos el presente estudio con el capítulo cinco en el cual nos detenemos a presentar las conclusiones generales y a reflexionar acerca de los posibles estudios que se pueden realizar en investigaciones posteriores. Y, por último, incluimos la bibliografía.

2. Contexto político, sociohistórico y literario

2.1 Contexto sociopolítico

Como ya venimos diciendo, el presente trabajo se propone indagar las relaciones entre el paisaje sonoro de tres cuentos fantásticos de Raimunda Torres y Quiroga y la violencia contra las mujeres. Por consiguiente, es importante entender la posición de la mujer en la sociedad argentina de la época, así como el contexto sociopolítico y literario en el cual se publicaron los cuentos aquí analizados.

Entre 1860 y 1880 en Argentina es el período de la Organización Nacional con el establecimiento de la Constitución de la República Argentina en 1853, lo que iba a implementar las bases institucionales del Estado argentino (Vicens 2011: 19) y en 1871 se aprobará el código civil que nació entre 1864 y 1869 (Balerdi 2003: 337). Los cuentos aquí analizados se publicaron en este período. Además, 1880 se considera un año clave para la Argentina debido a la elección de Julio A. Roca “cuyo gobierno consolidó una etapa de modernización económica y conservadurismo político que se extendería hasta principios del siglo XX” (Vicens 2011: 19).

Los años 80 se caracterizan también por un crecimiento económico, así como grandes transformaciones sociales. Estos cambios forzaron el Estado argentino a delimitar de manera clara los límites entre la esfera privada y la pública con la implementación de leyes en relación con la protección de la propiedad privada y limitando la injerencia en la esfera política a ciertos habitantes. “No todos podían ser ciudadanos con derechos plenos”, tal como las mujeres (Vicens 2011: 20-24). Las consecuencias de las transformaciones implican también definiciones culturales en relación con la nación y así la cuestión respecto a quiénes son los argentinos/as y qué roles deben ocupar en la sociedad preocupará intensamente a los letrados argentinos (29).

En el Código Civil que comenzó a regir en 1871, se destaca una descripción del rol de la mujer en la sociedad, lo que ya relega “al sexo femenino al [e]status de una menor de edad: las mujeres argentinas no tendrán hasta entrado el siglo XX acceso a la propiedad, la patria potestad de sus hijas/os, ni acceso al voto” (Vicens 2011: 24). Buret declara que la mujer casada no podía trabajar, ni estudiar, ni ejercer el comercio y estaba así sometida a la voluntad

de su marido y, así, “el Código Civil convertía a la mujer en un sujeto potencialmente susceptible de constituirse en la víctima de su cónyuge quien, erigido por la ley como *soberano* indiscutido de su núcleo familiar” (2017b: 6). Aquí, se entiende el rol que juega el Código civil en la imagen y las concepciones del rol de la mujer en la sociedad. Sin embargo, la prensa también juega un papel importante.

En esta época, el ideal de la mujer como *ángel del hogar*, así como *madre republicana* era la que circulaba en el país. Este ideal conforma la misión de la mujer como la formadora de los futuros ciudadanos que representa los mandatos patriarcales dominantes ya que este ideal permite restringir el rol de la mujer a los de madre, esposa y ángel del hogar (Buret 2017a: 81). El código civil difunde un discurso que recluye a las mujeres al espacio doméstico y que reduce su principal función social a la de madre y de esposa. Balerdi indica que, en el código civil, “la mujer casada es un personaje que aparece en todo momento como un ser cosificado, una especie de minusválido social, dependiente para todas las decisiones jurídicas de la autorización de su marido. En síntesis, propiedad privada” (2003: 345). En relación con esta división, Cicerchia (2001: 22) declara que “[e]l poder, atento y patriarcal como nunca, traza una frontera –las mujeres quedan del lado privado y los varones del público” (citado por Vicens 2011: 31).

Sin embargo, no todos acontecimientos fueron opuestos al desarrollo de las mujeres argentinas. La prensa tuvo un rol significativo en la difusión de cuestiones sociales en torno a la mujer y como lo subraya Cicerchia, ciertas revistas y diarios contestatarios “apuntaron a la pregunta sobre la subjetividad femenina y la cuestión social” (citado por Vicens 2011: 31). Además, a partir de 1875 se implementó, en Buenos Aires, una ley en relación con la educación universal, gratuita y obligatoria para todos/as. La alfabetización de masas iba a tener consecuencias sobre la ampliación de público lector masculino y femenino (Vicens 2011: 25). Batticuore menciona que la ampliación del público lector es “fundamental a la hora de pensar el papel de la prensa periódica en la Argentina” (2017: 31). Respeto a las revistas de mujeres, el público femenino que iba a emerger será determinante para la existencia y supervivencia de revistas dedicadas a la mujer (31).

2.2. La prensa del siglo XIX

Román señala con las palabras de Rojas que “el periodismo ha sido una de las instituciones civiles más importantes de la democracia argentina” (2003: 439). La autora que nos ocupa aquí, Torres y Quiroga, participó activamente en la prensa porteña del siglo XIX en la cual publicó sus trabajos.

La prensa periódica argentina a fines del siglo XIX tuvo un rol central en la conformación de “una comunidad imaginada nacional” (Anderson 1993: 23 citado por Vicens 2011: 15).

Román señala la importancia de la prensa explicando que la prensa se destaca como el lugar principal donde la identidad de la nación argentina entra en debate (2003: 441). Describe también la prensa como un lugar en el cual ocurren “las principales polémicas políticas y culturales, y donde se publicaron, antes que en libro, la mayoría de los textos de carácter científico y literario” (441).

A partir de los años 70, la circulación de la prensa incrementó desde el punto de vista de la frecuencia de publicación y también se diversifica, así como se transforma en un espacio de escritura para los letrados que empezaron al mismo tiempo a profesionalizarse (Román 2003: 462; Vicens 2011: 30).

La cultura del 80 en relación con la escritura se articula en una red de alianzas entre escritores y escritoras, lo que propicia la delimitación de “un campo literario incipiente y de contornos imprecisos” (Fernández Bravo 2010: 385). Esa red de alianzas se destaca igualmente entre las autoras y no solo son nacionales, sino que son alianzas que se despliegan a nivel transnacional (Vicens 2020: 228), lo que discutiremos más adelante. En Buenos Aires, se amplió el campo cultural con la aparición de un coro de voces nuevas y femeninas que iban a debatir públicamente entre sí y que se dedicaban a la literatura.

El crecimiento de la prensa, la diversificación y el crecimiento del público lector fue impulsado por el despliegue de la variedad de periódicos (Román 2003: 462). Eso dio lugar a proyectos periodísticos más específicos, y al publicar temas políticos específicos construyeron los periódicos un público lector específico y es así como se impulsaron, por ejemplo, revistas de corte político (Vicens 2011: 41; Román 2003: 462). De esta manera, había periódicos cuyo principal destinatario era el sexo femenino tal como *La Ondina del Plata* y *El Álbum del Hogar* en los cuales Torres y Quiroga publicó varios de sus textos.

Las revistas dedicadas a la mujer a fines del siglo XIX se ofrecen como un escenario fundamental en el debate de los temas en relación con la cuestión social femenina tal como la educación de la mujer, la relación entre mujer y literatura, los derechos civiles de la mujer, entre otros. Además, “todos los proyectos periodísticos que tienen a la mujer como principal destinataria abarcarán estas temáticas” (Vicens 2011: 32) y son temáticas en las cuales se meten las mujeres escritoras, tal como nuestra escritora, como veremos seguidamente.

2.3 Prensa, lectoras y escritoras

Ciertos cuentos, ensayos y otros tipos de publicación de la autora aquí analizada, apoyan la difusión de un asunto, que, a fines del siglo XIX, empezó a propagarse en la prensa de la época: la educación de la mujer, así como la cuestión de la emancipación de la mujer. Vicens explica que la mujer escritora se transforma en un sujeto esencial en relación con el pensamiento de la nación argentina debido a su rol de madre que la convierte, según los letrados argentinos, en la principal difusora “de costumbres de la joven ciudadanía nacional” (2011: 31).

Mencionamos previamente que el desarrollo de los periódicos que se ofrece a la mujer se plantea como un escenario fundamental en la discusión de las cuestiones sociales femeninas, tal como el debate de la educación y la emancipación de ella. Estas temáticas serán abordadas por Torres y Quiroga en varios trabajos. Fueron también un espacio esencial para poder iniciarse en el mundo de las letras, para debatir e intercambiar con otras mujeres o hombres sobre estas cuestiones y/o en torno a la cuestión de la autoría femenina, que en esta época se vinculaba al ideal del ángel del hogar y de la madre republicana (Vicens 2020: 13).

Los periódicos en los cuales Torres y Quiroga publicó sus cuentos fantásticos, *La ondina del Plata* y *El Álbum del Hogar* compartieron rasgos básicos comunes, según lo describe Vicens (2020: 19):

[...] se dirigieron específicamente a las lectoras y buscaron atraerlas a través de secciones que alternaban temas “frívolos” (modas, variedades y crónicas sociales) y “serios”, centrados en los derechos y deberes de las mujeres; todos postularon como objetivo principal ilustrar a la mujer y promover su valoración social; [...] se ofrecieron como un espacio de publicación y promoción para las escritoras de la época, excediendo las fronteras nacionales.

En esta época, los hombres dominan el campo literario y las mujeres están “al borde de la escena” con textos como los de Juana Manuela Gorriti, que ponen en escena mujeres cuyas vidas permiten el cuestionamiento del discurso patriarcal y dominante en la literatura argentina del siglo XIX (Vicens 2020: 16). No obstante, en esta época, la mujer escritora se convierte en una figura atractiva y posible (35). Las escritoras, en esta época ya no representan una rareza, igual que la mujer lectora que forma parte de un público todavía más amplio y diversificado (Batticuore 2017: 64).

Además, las varias revistas periodísticas dedicadas a la mujer las ofrecen un espacio para debatir temáticas difíciles que la conciernen como la emancipación de la mujer. La prensa escrita por y para mujeres conectó así a las mujeres entre sí (Batticuore 2017: 64). Estas temáticas consideradas las más difíciles del período (Vicens 2020: 44), se discutirán entre varias autoras cuyas María Eugenia Echenique y Raimunda Torres y Quiroga. Las dos tendrían un enfrentamiento con Josefina Pelliza de Sagasta dentro de la prensa. Echenique y Sagasta mantuvieron lo que Vicens describe como la primera polémica en los periódicos porteños y quizás en la prensa argentina en general. En esta polémica, la primera defiende la emancipación de la mujer mientras la segunda, más conservadora, se opone a ella (51).

Echenique fue una de las pocas mujeres de su tiempo en defender, de forma abierta y amplia, la emancipación de la mujer. Echenique reivindica “un mayor acceso a la educación y a la ciencia, así como la posibilidad de ejercer una profesión.” (Vicens 2020: 51). En torno a la emancipación de la mujer, Echenique consideraba que la mujer debería ser liberada de toda forma de tutoría y que debería ser proporcionada las herramientas a fin de “defenderse en un mundo donde, a pesar de los progresos del siglo XIX, aún tiene las leyes en su contra” (51). Al principio, Torres y Quiroga apoyaba al igual que Echenique esta posición progresista.

2.4. Raimunda Torres y Quiroga

Entre 1876 y 1885, Raimunda Torres y Quiroga publicó varios de sus cuentos fantásticos y de horror en la prensa femenina porteña bajo el seudónimo de Matilde Elena Wili como hemos mencionado en la descripción del corpus.

Publicar bajo seudónimos era una práctica frecuente en la literatura femenina del mundo occidental del siglo XIX. Ciertas escritoras elegían nombres masculinos convencidas de que el texto de una mujer no sería considerado seriamente por el público y la crítica. Otras, como Torres y Quiroga, firmaban con nombres femeninos. Ella representa un caso único en la literatura argentina puesto que publicaba sus cuentos o ensayos bajo varios distintos seudónimos, mientras otras escritoras solían firmar con solo un seudónimo (Abraham 2015: 301). Empleaba varios nombres de forma simultánea y firmaba con Matilde Elena Wili para los relatos fantásticos de “cuño hoffmaniano” y “poeiano” (Abraham 2019: 11), lo que corresponde a los tres cuentos elegidos para nuestro estudio.

Entre 1876 y 1877, Torres y Quiroga colaboró en varias revistas femeninas como *La Ondina del Plata* y *El Correo de las Porteñas*, entre otras. Después de un largo silencio, volvió a publicar en *La Ondina del Plata* y, a partir de entonces, firmó en esta revista únicamente con el nombre de Matilde Elena Wili (Abraham 2019: 21). A partir del mismo momento, colaboraba en *El Álbum del Hogar* y en esta, firmaba con distintos seudónimos tal como Matilde Elena Wili o su propio nombre.

En sus primeros años de colaboración con estas revistas, la joven autora asumió la defensa de los derechos femeninos en varias de sus publicaciones/artículos, uno de los/las cuales intitulado “Emancipación de la mujer”. En éste, atacaba al posicionamiento conservador de la escritora Josefina Pelliza de Sagasta, lo que iba a poner su carrera literaria a riesgo y a ello siguió un conflicto entre las dos (Buret 2017b: 2). Torres y Quiroga se autocensuró y dejó de soportar abiertamente la posición ideológica a favor de la emancipación de la mujer y su posición a favor de los derechos femeninos (3-4). Además, ninguna otra escritora se atrevió “a alzar la voz” en favor de esta última. Después de este altercado, la escritora fraccionó su identidad autorial a fin de seguir publicando en Buenos Aires y denunciando a la vez las injusticias sociales contra las mujeres. En otras palabras, bajo distintos seudónimos, argumentó contra la emancipación de la mujer, pero en favor de su educación.

Sin embargo, en 1884 publicó su primer y único libro intitulado *Entretenimientos literarios* en el cual agrupa los cuentos, textos costumbristas y artículos que se habían publicado en diferentes periódicos porteños dedicados a la mujer (Vicens 2020: 32-33). En el libro, se destaca la variabilidad genérica y estilística de la autora, tal como varios textos con un perfil

satírico femenino donde exagera los comportamientos de sus compañeros “para provocar humor, evidenciar miserias e hipocresías cotidianas” (32-33).

3. Consideraciones teórico-metodológicas

En este capítulo abordamos las bases teóricas y metodológicas que guían este trabajo. Empezamos a desarrollar el apartado metodológico ya que explicamos aquí la necesidad de las teorías que seguirán y, además, las teorías de las cuales nos valemos consideran aspectos metodológicos. Luego, presentamos las herramientas conceptuales del paisaje sonoro, que será el foco del estudio de los cuentos de Torres y Quiroga.

3.1 Metodología

Para la selección de los tres cuentos, hemos tenido en cuenta que los tres se inscriben en la tradición de lo fantástico, así como que los tres contienen distintos sonidos y que tratan de la violencia doméstica. A través de una lectura atenta y detallada de los tres cuentos seleccionados identificamos cómo se reparten los sonidos y luego analizamos cómo interactúan con los personajes y los espacios. Al interesarnos por el efecto que los sonidos parecen tener en las conciencias de los personajes, nos acercamos a la narrativa de Raimunda Torres y Quiroga desde un enfoque fenomenológico.

Además, agrupamos los sonidos identificados a partir de características comunes, lo que nos ayuda a estructurar los análisis. Dividimos el capítulo del análisis en tres apartados partiendo de las características comunes de los sonidos, así como de la noción de resonancia. Elegimos esta noción a fin de resaltar la cuestión del sonido que analizamos en la narrativa de Torres y Quiroga y, además, la noción de resonancia nos permite establecer una relación entre el sonido, el espacio y los personajes. Por consiguiente, un capítulo se dedica al estudio de las resonancias corporales. Luego, examinamos las voces de los narradores masculinos en un capítulo intitulado resonancia dominante. Por fin, hemos notado que en cada uno de los relatos se configuran sonidos acusmáticos, en particular voces acusmáticas. De ahí que el último capítulo del análisis se dedica al estudio de las resonancias acusmáticas.

Mediante la lectura cercana de los cuentos, nos valemos de las herramientas conceptuales del campo de los estudios del sonido con el fin de identificar cómo se construye el sonido al nivel del relato y de qué manera influye o qué efectos tienen los sonidos en los personajes. Esta lectura cercana se hace en diálogo estrecho con el contexto sociohistórico y político que

hemos presentado en el capítulo dos. A través de este diálogo, intentamos comprender el horizonte de expectativas⁵ de los lectores, y especialmente, las lectoras de la época.

Ya que queremos indagar cómo a través de elementos góticos, lo fantástico desnaturaliza un hecho normalizado, en este caso, la violencia contra las mujeres, desarrollaremos dos apartados donde expondremos las teorías, primero, en relación con lo fantástico y, luego, lo gótico. Estos apartados nos ayudan a ver cómo se configuran los mundos audibles dentro de los relatos y a entender si los sonidos intervienen en las discusiones del sistema patriarcal- a nivel extratextual-, y en tal caso, de qué manera. Además, nos ayudan a interpretar los sonidos identificados.

Nos acercamos a los relatos desde una perspectiva de género ya que queremos entender cómo las mujeres, en particular Torres y Quiroga, hacían uso de su voz en tal contexto. A estos fines, nos basamos en la discusión teórica sobre la voz de Adriana Cavarero que presentaremos al final de este capítulo, así como sobre estudios previos en relación con las escritoras y lectoras del siglo XIX argentino que mencionamos en el estado de la cuestión.

3.2 El paisaje sonoro en la literatura

Como vinimos diciendo, una parte de la metodología es identificar cómo se distribuyen los sonidos a lo largo de los relatos y al identificar la distribución de estos nos apoyamos en el trabajo de Murray Schafer, *The soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (1977), trabajo que se ha vuelto significativo dentro del campo de los estudios de los sonidos literarios. Acuña el término paisaje sonoro con el objetivo de referirse a un equivalente sonoro del paisaje (*soundscape* en vez de *landscape*) y lo define como eventos que *se oyen* y no objetos o panoramas que *se ven* (Schafer 1977: 8)⁶. En este trabajo Schafer se dedica a establecer y desarrollar conceptos y metodologías a fin de estudiar el paisaje sonoro de un lugar (Glotova 2021: 3). El estudio de Schafer nos da las herramientas

⁵ El horizonte de expectativas es un concepto fundamental que define el académico alemán Hans Robert Jauss y corresponde al conocimiento previo a la experiencia de la lectura. Es el conocimiento y el sistema que permite a un lector comprender y valorar un texto en función del contexto político y socioculturales y convenciones propias de la época del texto.

⁶ “[A] soundscape consists of events heard not objects seen” (Schafer 1977: 8)

conceptuales para examinar cómo se distribuyen los sonidos a lo largo de los relatos analizados en la presente investigación.

El sonido fundamental (Keynote sound) y *la señal sonora* (sound signal) son dos conceptos que Schafer desarrolla y que, incluso, se aplican a los textos literarios. Estos dos conceptos nos sirven para identificar la distribución de los sonidos en los cuentos. El sonido fundamental y la señal sonora corresponden respectivamente al fondo y a la figura, elementos del principio de la Gestalt destacados en los estudios de la percepción visual. En la percepción auditiva, el sonido fundamental se enfrenta a la señal sonora, encontrándose detrás de ella, como un fondo, mientras la señal sonora es el sonido en el cual se centra la escucha (Schafer 1977: 275). Dentro del marco de los estudios del paisaje sonoro, el sonido fundamental escuchado a menudo o constantemente, sostiene y enmarca la señal sonora, que no puede existir sin él. Asimismo, es un sonido que tiende a pasar desapercibido, pero su omnipresencia sugiere una influencia profunda y penetrante sobre los comportamientos y los estados de ánimos de las personas (9). Como veremos más detenidamente en el análisis del cuento “La voz”, la voz del narrador se establece como el sonido fundamental frente al cual los sonidos o la voz de la mujer se perciben.

Melba Cuddy-Keane (2000) y Sylvia Mieszkowski (2014) desarrollan herramientas con el objetivo de tener una terminología adaptada al paisaje sonoro literario. Nos valemos de ciertas de las herramientas que desarrollan para entender y discernir los sonidos en la narrativa de Torres y Quiroga y estudiar cómo se constituyen los sonidos en los relatos. En otras palabras, las herramientas que presentamos a continuación nos permiten comprender y percibir de qué manera se construyen los mundos audibles en los relatos de nuestra autora.

Cuddy-Keane explica que las herramientas expuestas en su trabajo permiten examinar el sonido como una experiencia auditiva dentro de un texto donde los sonidos son representaciones escritas y no representaciones audibles (2000: 90). A estos fines, desarrolla una terminología que da cuenta de la producción y de la recepción (70). El primer término que define es *la difusión* (diffusion), lo que corresponde a la emisión del sonido desde su fuente y su procedencia y de qué manera se emite y se difunde este sonido en el ámbito en el cual se escucha (70). Este concepto nos sirve para examinar de qué manera la difusión conecta los personajes y los espacios.

Luego, la posición o la ubicación del que escucha es un aspecto del sonido que es significativo dentro de la narración como lo señala Cuddy-keane (2000: 71). Basándose en la terminología narratológica desarrolla conceptos similares que se adaptan a la perspectiva auditiva. Genette declara que la focalización permite describir la perspectiva de lo visto por el narrador (1980: 189). Los términos en relación con la focalización abordan la cuestión de quien ve o percibe. Sin embargo, no permiten describir la perspectiva de lo escuchado o lo oído y tampoco abordan el tema de quien escucha (Cuddy-Keane 2000: 71). A estos fines, Cuddy-Keane acuña los siguientes términos: *auscultación* (auscultation), *auscultar* (to auscultize) y *auscultador* (auscultator) (71). Los hemos traducido literalmente a fin de no alejarnos de los términos acuñados por Cuddy-Keane.

Con respecto a la auscultación, Cuddy-Keane indica que es un término que se asemeja a la focalización y por consiguiente describe la perspectiva de lo escuchado, o sea, se refiere a la acción de escuchar (2000: 70-71). Aquí, el término se aleja de su sentido médico y se propone para analizar la recepción de los sonidos en los textos. Conviene, además, subrayar que hay una relación entre la palabra escuchar y auscultación ya que etimológicamente la palabra escuchar viene del latín *auscultāre* (RAE 2021a). Por lo demás, el proceso de la auscultación es más inclusivo e integra más que la focalización dado que la auscultación abarca fenómenos que no serían perceptibles de otra manera y que la vista no podría alcanzar (Cuddy-Keane 2000: 70-71).

En relación con la auscultación, acuña asimismo los términos *auscultar* y *auscultador*. El primer concepto se relaciona con el verbo focalizar, pero desde la perspectiva de lo auditivo (Cuddy-Keane 2000: 71). En otras palabras, el verbo se refiere a lo que se trae en foco sonoramente, o sea, corresponde a la presentación de los sonidos escuchados mediante la percepción de un personaje y puede referirse a lo que se escucha o a la persona que hace la acción de escuchar los sonidos. Asimismo, el focalizador cumple la acción de ver y en la misma línea, el auscultador remite al personaje que escucha los sonidos (71). Además, la auscultación va más allá del dominio natural ya que también llega al ámbito de lo sobrenatural. Dentro de esta investigación veremos cómo a veces no se destaca un único auscultador sino varios auscultadores

Otro concepto que nos será de utilidad es el sonido acusmático. Glotova, a partir de Schafer, lo describe como un sonido que se oye sin que sea visible la fuente de éste (Glotova 2021: 6;

Schafer 1977: 77). Recurriendo a Chion (1999: 173), Gasparini explica que el sonido acusmático, al no estar anclado a un lugar, ni domesticado se vuelve un sonido mágico e inquietante (2012: 184). Así, mediante sus cualidades desestabilizadoras e inquietantes, estos sonidos producen ansiedad en él que escucha (Glotova 2021: 6). Este concepto nos resulta interesante para analizar las instancias de sonidos a las cuales les falta una fuente visible.

Por último, otro concepto que nos parece importante dejar claro aquí es el sonido implícito. Mieszkowski propone el concepto de sonidos implícitos (implied sounds) para referirse a sonidos que son mencionados mediante palabras y que dependen del/la lector/a, que los crea en su mente (2014: 71). En otras palabras, el sonido no se produce “realmente”, o sea no se realiza sino se menciona sin reproducir la calidad sonora de éste. Por ejemplo, al mencionar el título de una música dentro de un texto, se da a entender la melodía o la letra de la canción.

3.3 El fantástico y lo gótico

3.3.1 El fantástico

El fantástico se refiere a una tradición literaria que tiene sus orígenes en el romanticismo gótico europeo en el Siglo de las Luces (Castro 2002: 26; López Santos 2010: 1). El Siglo de las Luces reveló un lado oscuro de la realidad y del “yo” que explora la literatura fantástica (Roas 2001: 22). Además, en esta época, la razón se había vuelto la única manera de comprender el mundo, excluyendo así otros modos de explicar la realidad (Castro 2002: 26; Roas 2011: 16). Los románticos afirmaron, no obstante, que existían otros modos para explicar la realidad, tal como la intuición y la imaginación, que cuestionaban y enfrentaban la hegemonía de la razón, creando así un conflicto entre estos medios y la razón (Castro 2002: 27; Roas 2001: 22-23).

David Roas anota que estos modos, al alejarse de la razón, contribuyen a la configuración de un mundo desconocido y oscuro en los cuales se abolen los límites entre “lo interior y lo exterior, entre lo irreal y lo real, entre la vigilia y el sueño, entre la ciencia y la magia” (2001: 19).

Tzvetan Todorov, en su famoso trabajo *Introduction à la littérature fantastique* propone una definición del fantástico (1970) que explica que este género crea en el lector un efecto de

incertidumbre, una duda frente a un evento sobrenatural que está entre dos explicaciones: una sobrenatural y otra racional (165).

Por lo tanto, una condición considerada indispensable para que funcione la literatura fantástica es, según Roas, la presencia de lo sobrenatural. Apunta que:

lo sobrenatural es aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe según dichas leyes. Así, para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad. (Roas 2001: 8)

De esta forma, en la literatura fantástica, el personaje y el receptor entran en un mundo real en el cual hechos insólitos ocurren sin que las leyes de este mundo puedan explicarlos (Todorov 1970: 29). El personaje puede preguntarse si lo que está pasando corresponde a la realidad o si es un sueño, la imaginación o una ilusión, y los lectores al no conocer la verdad entre realidad e imaginario se involucran al mundo fantástico y dudan al mismo tiempo que los personajes. Roas surge de que el hecho insólito representa “una presencia imposible que se impone al lector” y que cuestiona la idea de realidad del lector, su propio mundo (2011: 13-14). La narración fantástica se construye sobre la confrontación entre lo real y lo imposible (20). Esta confrontación permite la desconstrucción de lo que se considera real por el personaje y el receptor. De esta manera, el fantástico se define mediante la percepción de ambigüedad que también tiene el lector de los eventos que se le cuenta. En el relato fantástico, señala Roas que:

[...] los motivos que componen el universo fantástico son expresiones de una voluntad subversiva que, ante todo, busca transgredir esa razón homogeneizadora que organiza nuestra percepción del mundo y de nosotros mismos (2011: 15).

La duda o la incertidumbre que se representa en el relato se vuelve el tema del texto. Si este sentimiento de incertidumbre se experimenta a lo largo del relato sin que se resuelva hasta el final, se considera como ‘fantástico puro’ (Todorov 1970: 29). El fantástico corresponde a este momento de incertidumbre, no obstante, se deja el terreno del fantástico en cuanto se elige si el hecho insólito trata de la imaginación o si se produce realmente. Si el hecho insólito se racionaliza y se ve como haciendo parte de la realidad, el relato pasa a formar parte de un género vecino, *lo extraño*. En el caso del que el evento extraño se considera como parte

integrante de la narrativa sin la creación de conflictos, o sea que parece hacer parte del mundo de la narración casi como normal, el relato pasa a hacer parte de *lo maravilloso* (Todorov 1970: 46).

Este hecho insólito debe ser algo excepcional que amenaza y que no pertenece a lo cotidiano (Roas 2011: 17). La amenaza viene de la imposibilidad de explicar el hecho sobrenatural desde la razón. Por consiguiente, la ambigüedad no es la única característica del género fantástico. Roas explica que, aunque, “el desarrollo del racionalismo” eliminó la creencia en lo sobrenatural, se conservó la encarnación estética del miedo a la muerte y a lo desconocido. (17). Efectivamente, el elemento insólito representa una amenaza, una subversión de lo establecido como real, despertando el terror tanto en el personaje como en el lector (Roas 2001: 30). La elaboración estética del terror coincide con el gusto por una subjetividad, lo sublime, “que tomaba el horror como fuente de deleite y de belleza”, uniendo así lo terrible, lo horrendo con lo bello (2011: 17). Discutimos lo fantástico en relación con las emociones de miedo ya que, en este estudio, focalizamos solo en las emociones de miedo, de terror, de horror, de espanto, así como las emociones de angustia y de inquietud.

3.3.2 Lo gótico y lo sonoro

Los relatos fantásticos de Torres y Quiroga contienen elementos góticos (Gasparini 2020) que contribuyen a crear el efecto fantástico. Aunque, el fantástico se origina en el romanticismo gótico, Maurice Levy (1980: 41-48) afirma que existe una continuidad entre ambos, pero no una identidad total y absoluta (citado en López Santos 2010: 7).

La literatura gótica aparece en el siglo XVIII y las primeras novelas góticas pretendían explorar y transgredir, mediante los elementos sobrenaturales, los límites de la racionalidad de la Ilustración (Van Elferen 2012: 14). Fred Botting explica que lo gótico es una escritura ambigua sobre temas y cuestiones que salen de los límites de lo natural, de lo ordinario (1996: 1).

Lo gótico se determina por la oscuridad, según apunta Botting, lo que corresponde a una falta de luz asociada al sentido, la seguridad y el conocimiento. Esa oscuridad caracteriza el aspecto, el humor, las connotaciones del género y la atmósfera (2014: 2). Sigue explicando que la escritura gótica se enfoca en objetos y prácticas negativos, irracionales, inmorales y

fantásticos (Botting 1996: 1). Subraya, igualmente, que esta escritura representa la trasgresión a la sanidad y la seguridad y presenta manifestaciones de emociones violentas, de pasión incontrolada, así como la perversión y la obsesión (Botting 2014: 2). La literatura gótica tiene el potencial de subvertir las limitaciones y las normas de la moralidad, la representación del sistema patriarcal y, al mismo tiempo, resistirlo, así como puede alterar las fronteras y las fuerzas entre el cuerpo y la mente (Glotova 2021: 7).

Los sonidos tienen un papel significativo en esta literatura ya que contribuyen a la configuración de una atmósfera tenebrosa, oscura y misteriosa que se vuelve, asimismo, una atmósfera de miedo y de temor (Glotova 2021: 7; Van Elferen 2012:7). Los sonidos transmiten información en torno al inquietante y preocupante regreso del pasado sobre el presente y producen emociones de terror y de alegría histórica (Botting 1996: 1).

Estos sonidos extraños e inquietantes hacen parte de la configuración de un ambiente espantoso y ansioso. En efecto, los sonidos se emplean a fin de poder amplificar la ambigüedad de las imágenes y de los relatos que se mueven en los límites entre la realidad, los sueños y la imaginación (Van Elferen 2012: 7). Además, Glotova subraya que el exceso de sensibilidad que puede producirse mediante el sonido explica como éste llega a quebrantar las fronteras y como llega a configurar una ambigüedad que afecta al que escucha. El sonido señala también una presencia, incluso, cuando la presencia es invisible tal como un sonido sin cuerpo (Glotova 2021: 7). Agrega que desde el siglo XVIII, se han establecido lazos entre el sonido y lo gótico, y las sensaciones y la exaltación (2021: 7).

Por lo tanto, la atmósfera oscura y misteriosa, así como los sonidos extraños e inquietantes producen emociones excesivas. Lo gótico tiende a elaborar estéticas basadas en emociones y sentimientos tales como la revulsión, el miedo, el terror o el asco (Botting 2014: 2). Estas características, como veremos a continuación, aparecen en los textos que analizamos en este estudio.

Las emociones manifestadas en los textos góticos, al igual que el miedo de lo fantástico al cual se refiere Roas, pueden igualmente invocar lo sublime. Lo sublime es un concepto estético que, según Botting, forma parte de la historia estética compartida entre lo gótico y el Romanticismo (Botting 2014: 13).

Agregando a lo anterior, Edmund Burke en su estudio intitulado *A Philosophical Enquiry into the Sublime and the Beautiful* describe lo sublime como una experiencia asociada al horror. Burke continúa explicando que lo sublime es una mezcla de placer y de terror cuando lo que aterroriza es suficiente lejos, o sea, las pasiones relacionadas al terror y al horror se vuelven deleitosas cuando se tiene una idea de lo peligroso o del sufrimiento (Burke 1998: 97). Depetris, partiendo de Burke, lo define como un placer negativo o un horror delicioso (2000: 96).

La teoría de Burke sobre lo sublime, así como la mayoría de las teorías del siglo XVIII y del siglo XIX que tratan de lo sublime se enfocan en la vista. Sin embargo, Burke menciona otros sentidos por los cuales lo sublime puede producirse. Nos interesa particularmente en este trabajo las ideas de Burke sobre la relación entre los sonidos y lo sublime. Afirma que el sonido puede producir lo sublime, tal como una excesiva intensidad sonora que basta a abrumar el alma, para suspenderla y para llenarla con terror (123).

Por otro lado, los textos góticos escenifican figuras como espectros, monstruos, cadáveres, esqueletos que se presentan como peligrosos y amenazantes. Estas figuras se localizan en un paisaje sombrío, inquietante y aislado que también es extraño y amenazante (Botting 2014: 4). Las figuras se acompañan a menudo de ruidos o de señales sonoras con el objetivo de transmitir un mensaje en su poder liminal y transgresor, ruidos como gemidos o susurros horripilantes/escalofriantes o risas que se parecen a rugidos (Glotova 2021: 7)⁷. No solo son las figuras asociadas a sonidos inquietantes que producen miedo o asusto sino los lugares en los cuales pueden resonar, por ejemplo, pasos insidiosos o perniciosos (71).

La construcción de tales personajes indica la manera en que las culturas necesitan imaginar al otro. El asunto de estas figuras es la existencia y la alteridad que implica una estructuración de las relaciones. El otro se acepta si conserva su posición subordinada y desestabiliza las relaciones de poder si hay un rechazo de quedarse en la posición que se le ha asignado. Este rechazo se encuentra en la monstruosidad (Botting 2014: 10).

Asimismo, la sexualidad femenina puede imaginarse como el otro e identificarse con lo monstruoso. Botting afirma que la mujer se define, en comparación con el hombre, como la

⁷ “Each of these figures come with particular sonic signals that carry a message in their liminal transgressive force, be it in form of eerie whispers, roars of laughter, or sinister silence” (Glotova 2021: 7).

otra y apunta que, en el sistema patriarcal, las mujeres se perciben como subordinadas a los hombres y diferentes de ellos, por lo que respecta a, por ejemplo, la racionalidad y el carácter moral. Asimismo, la mujer se idealiza como una madre y una esposa que debe ser hermosa y cariñosa (Botting 2014: 11).

Botting expone también que, en lo gótico, la alteridad de la mujer está mantenida en su lugar mediante figuras de monstruosidad, lo que puede visibilizar las injusticias de lo que se inflige a la mujer. El poder del hombre y la subordinación de la mujer dentro del sistema patriarcal se representan en la literatura gótica mediante asuntos recurrentes y aborrecible de persecución, de violación, de abusos o de asesinatos (2014: 11).

3.4 El sonido vocal y la cuestión de género

El presente trabajo se centra igualmente en la cuestión de género y por eso, desarrollamos, a continuación, un breve apartado a fin de discutir el sonido, en particular la voz, en relación con la cuestión de género. A estos fines, nos apoyamos en el estudio de Adriana Cavarero, *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression* en el cual distingue lo oral de lo vocálico y donde expone que, en el sistema patriarcal, se instaure una cierta jerarquía entre lo vocálico, o sea el sonido de la voz, y lo oral, o sea lo semántico de la voz. Además, nos apoyamos sobre el trabajo de Cavarero ya que gran parte de los sonidos identificados en la presente investigación son sonidos vocales o son sonidos que se pueden asociar a la voz.

La idea central de Cavarero es que cuando se escucha una voz humana, hay un cuerpo que emite esta voz (2005: 4). En otras palabras, cuando una voz articulada o inarticulada vibra, hay un cuerpo, alguien que permite la emisión de esta voz. Asimismo, pone de relieve la singularidad de cada voz humana, lo que permite cuestionar la jerarquización de lo vocal y de lo oral establecido en el sistema patriarcal. Subraya que en este sistema se divide la voz en dos polos. Por un lado, la voz como sonido se asocia a la mujer y al cuerpo femenino y, por otro lado, la voz como el pensamiento o el discurso se vincula al hombre y a la razón. Al demostrar que cada voz tiene una singularidad, Cavarero cuestiona la reducción de la voz a un instrumento del discurso y de la misma manera demuestra que lo semántico de la voz necesita volver a lo vocálico. Eso permitiría combatir el silencio de la voz como discurso y deshacer la jerarquización entre lo oral y lo vocal.

Toda la segunda parte de su libro se dedica a demostrar la diferencia sexual en relación con la voz contrastando al mismo tiempo la historia en la cual el componente semántico triunfa sobre el componente vocal, o sea la voz pura. Cavarero anota que, en el orden patriarcal simbólico, el aspecto vocal del habla y de las canciones se feminiza y se opone al aspecto semántico en el cual se centra la esfera masculina y racional. En otras palabras, señala que la mujer canta y el hombre piensa (2005: 6). De este modo, demuestra cómo el aspecto vocal de la voz se asocia a lo femenino y que en el imaginario occidental la mujer se identifica ante todo como un cuerpo y una voz inarticulada que tiene que ser una voz sensual y de placer. Además, la voz femenina no accede a lo espiritual y a lo racional que son características reservadas al hombre. Al contrario, se atribuye lo racional, el discurso y el pensamiento al hombre, pero éste se queda sin voz vocal (Cavarero 2005: 107).

Todo eso le permite proponer una política de la voz en la cual configura el vínculo antiguo entre la política y lo que se dice. Así, muestra que lo importante no es el contenido de un discurso sino quien lo dice. Las ideas que Cavarero expone en su trabajo nos permite mostrar la importancia de las voces sin cuerpos, así como la importancia del mensaje que llevan desde el más allá y nos proporcionan las herramientas para visualizar los casos en los que se subvierten los límites entre lo vocal y lo logos.

4. Análisis

Hasta aquí, nos hemos detenido en el contexto histórico en el cual se publican por primera vez los cuentos analizados en este trabajo (capítulo 2) y en las cuestiones teóricas y metodológicas (capítulo tres). En el presente capítulo analizamos el paisaje sonoro en los tres cuentos fantásticos de Raimunda Torres y Quiroga. Empezamos por el estudio de la resonancia de los cuerpos. A continuación, abordamos la resonancia dominante, es decir, el eco de las voces masculinas dentro de los hogares y el último capítulo tratará de las resonancias acusmáticas.

Ya que nos interesamos por el paisaje sonoro, cabe destacar los espacios en los que resuenan los sonidos que pondremos de relieve. En los tres cuentos estudiados, los hechos violentos tienen lugar dentro de las paredes del hogar, en el espacio doméstico, pero la calidad doméstica de este espacio se pone en tela de juicio en los textos, como lo veremos a continuación.

“La voz” tiene lugar en Leipzig, en Alemania, de lo que el lector se entera al final del relato. Sin embargo, al momento del asesinato, el narrador y su mujer parecen encontrarse en el ámbito de una casa que se puede presumir como el hogar familiar. No se describe mucho el hogar, no obstante, el narrador nos indica que después de haber matado y arrojado a Everilda al pozo, arregla “los muebles del tugurio” (Wili 1880a: 217). Un tugurio, según el diccionario de la lengua castellana (adelante DLC) se define como “la choza o la casilla del pastor” o como “una habitación pequeña y mezquina” (1884e: 1057). Esta definición indica que el lugar en el que se mató a la mujer es un espacio privado, pero no es un hogar burgués. Este hogar es marginal, al margen de la ley, aislado y en mal estado. Glotova (2021) describe los espacios privados y domésticos como espacios que se vuelven lugares de secretos, de violencia y espacios embrujados o de asesinatos (89). De esta manera, el hogar considerado como un espacio seguro y representado en la prensa como “un paraíso seguro” (Masiello 1989: 268) pasa a ser comprometido. De ahí, los sonidos, que resuenan dentro de este espacio, se vuelven extraños e incómodos creando una sensación de malestar. Todo eso quebranta la estabilidad social y de seguridad del hogar.

El relato de “La cruz” se desarrolla en Londres, en un hotel, el *Hotel Universal*, considerado como un lugar de paso o de transitoriedad. Es el lugar en el cual el protagonista y el lector se

enteran de los eventos dramáticos en torno a los asesinatos de una mujer adúltera, Elide, y de su hijo, pero, no se indica claramente dónde tiene lugar el homicidio. Sin embargo, se da a entender que tuvo lugar en el hogar familiar ya que se menciona brevemente que el hombre ya no salía de su casa, o sea también un lugar privado. Se señala igualmente que Elide Jauvert era “la inquilina del *Hotel Universal*” (Wili 1879: 251). Inquilino se refiere al que “ha tomado una casa o parte de ella en alquiler para habitarla” (DLC 1884c: 600). Así, se crea una ambivalencia en torno al *Hotel Universal* y su papel de hogar familiar.

El castillo en “Otto” es también un espacio privado y el hogar familiar en el cual el conde, Otto, mató a su esposa. “Los genios de la noche desplegaban sus sombrías alas y a la luz de los relámpagos se distinguía el castillo de Witworth que, como un gigante misterio, se alzaba entre peñas y rocas inaccesibles” (Wili 1879: 185). Esta cita pone de relieve que el castillo del conde tiene fuertes reminiscencias de un castillo gótico ya que es un espacio cerrado, oscuro y aislado. En efecto, Castro describe el castillo gótico como un espacio cerrado en el cual ocurren eventos sobrenaturales y fantásticos (2002: 124). Adicionalmente, explica que el castillo gótico puede verse como un espacio liminal en que son cuestionadas las fronteras entre el ser y el no-ser, entre el pasado, el presente y el futuro, así como entre el afuera y el adentro (125).

Además, en los cuentos, los asesinatos ocurren dentro del matrimonio. Es el marido que mata a su mujer. Por consiguiente, queremos proponer la institución del matrimonio como un espacio simbólico en el cual resuenan los sonidos destacados en el análisis. La institución del matrimonio representa también una relación privada que en el espacio gótico puede volverse un espacio de secretos y de violencia.

4.1 Resonancia de los cuerpos

4.1.1 Los pasos y los latidos del corazón dentro del hogar

En “La voz”, el narrador- auscultador, Fritz, cuenta lo que escucha y relata su propia experiencia y percepción sonora, involucrando al lector en la auscultación. Los sonidos corporales que el narrador escucha se ponen al centro de la relación entre los dos personajes o al menos al centro de la relación que Fritz tiene con su mujer, Everilda.

En el primer apartado, Fritz escucha los pasos de Everilda en sus pensamientos. Este sonido se vuelve una señal sonora en la cual se detiene la atención del narrador y le produce al narrador, Fritz, emociones muy fuertes:

La detestaba con una rabia del infierno; hasta el crujir de los volantes de su falda me incomodaba. Al escuchar *sus pasos* que, *en mis delirios de borracho*, me parecían los de *un esqueleto caminando por entre tumbas* (tan lúgubres resonaban en mis oídos), mi furor no conocía límites. (Wili 1880a: 215, nuestro cursivado).

En este pasaje, Fritz vincula los pasos de Everilda a un esqueleto caminando entre tumbas, así, relacionándolos con *la liminalidad* del cuerpo de la figura femenina. La liminalidad es un término que se define como un espacio, un estado o una posición intersticial (Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2013, p.145), o sea, “entre” dos momentos, dos mundos. Turner, tratando de la liminalidad menciona que lo liminal expresa la zona fronteriza, el estado en el cual un ser no está aquí y tampoco está allá. Añade que las personas liminales se encuentran entre la posición la ley las ha asignado y otra (1969: 95 citado en Castro 2002: 125). De hecho, la percepción de la resonancia de los pasos inscribe al personaje femenino entre la vida y la muerte en un espacio liminal en el cual los muertos conviven con los vivos. La posición liminal se ve reforzada por la liminalidad acústica ya que los sonidos, resuenan primeramente en los pensamientos del narrador y así están entre la realidad y el imaginario, el ser y el no-ser lo que evidencia la posición de la mujer dentro de este hogar. De este modo, la situación liminal de la mujer expresada sonoramente evidencia una transgresión del orden social en el cual la mujer no es sometida a la voluntad de su marido ya que se expresa y se escucha, lo que perturba a su marido.

A la vez, el consumo de alcohol del narrador, revelado al principio del relato, señala asimismo la situación liminal del hombre que se encuentra entre dos estados de consciencia. El consumo de alcohol abre efectivamente el umbral para atravesar otro mundo de consciencia, el de la ebriedad. De hecho, el narrador ingresa un espacio liminal en el cual coexiste la realidad y la ficción, el pasado y el presente, así como la vida y la muerte. Este espacio adquiere concreción en la auscultación de los pasos de la mujer que el narrador escucha en su mente, o más bien en sus “delirios de borracho”. Rust considera el umbral como un espacio o una condición de gran poder, pero también el espacio de lo horroroso y explica que el umbral es el encuentro entre la racionalidad y la irracionalidad, entre la cordura y la locura (1988: 444

en Castro 2002: 123). Por eso, la auscultación de los pasos que va de la mano con la descripción de la posición liminal de la mujer subraya la condición del hombre situado entre la racionalidad e irracionalidad, entre la realidad y la imaginación, así cuestionando la autoridad masculina ya que no parece ser capaz de discernir lo real de lo imaginado. Al imaginar Everilda como un cuerpo caminando, el narrador escucha la vibración de los pasos, lo que transmite sonoramente su ansiedad. Se trata del miedo y de la ansiedad no a lo real, sino que se trata del miedo a lo imaginario, al mundo desconocido en el interior del hombre con el que Fritz parece temer enfrentarse. La resonancia imaginaria de la mujer le da miedo al narrador que teme enfrentarse con ella.

En cuanto al sonido de pasos, Glotova (2021) explica que funciona como una señal sonora permitiendo la construcción del suspenso en el mundo audible de lo gótico mediante la violación de la seguridad de un ámbito privado, ya que el sonido de los pasos en este ámbito destaca la presencia de un intruso que amenaza (122). Botting, por su parte anota que, en la literatura gótica, los lugares se acompañan de sonidos de pasos insidiosos (1996:4). Eso, nos permite argumentar que la señal sonora de los pasos auscultada mediante el narrador refleja la intrusión sonora de la mujer en la mente de Fritz, afectándolo. Wili se vale del sonido de los pasos en un ámbito gótico para desestabilizar el hogar y el espacio simbólico del matrimonio. Ya desde la primera mención de la auscultación de este ruido, los pasos se vuelven el hilo narrativo de la trama que se contrapone al sonido fundamental del relato, la voz del narrador. Por lo tanto, el cuerpo del hombre como sonido fundamental de la sociedad de la época está contrapuesto dentro del relato al cuerpo femenino representado por la señal sonora de los pasos. Veremos seguidamente cómo este sonido llega a dominar las emociones del hombre.

En el mismo pasaje se puede percibir los efectos emocionales generados por esta señal sonora sobre el narrador. Éste declara que su furor no conoce límites y el narrador, por lo tanto, se encuentra ante la imposibilidad de controlar su emoción. De este modo, el furor se infiltra en todos los resquicios cruzando el umbral y resuena fuertemente entre los espacios liminales. Peluffo, refiriéndose a Ahmed declara que “la cohesión afectiva de las comunidades nacionales depende siempre de la creación de enemigos internos y/o externos, cuerpos dóciles sobre los que según ella la cultura deposita las emociones negativas que el sujeto dominante quiere expulsar de su subjetividad” (2004: 49 citado en Peluffo 2020: 116). Además, añade que en los siglos XVI al XVIII “se hablaba sobre todo de afectos o pasiones” como

alteraciones de la psique que sacudían momentáneamente la estabilidad del sujeto (Tausiet y Amelang, 2009: 8 citado en Peluffo 2020: 120). El furor del que se apasiona Fritz, al no conocer límites revela la alteración de la psique del narrador y quebranta su estabilidad cuestionando así la autoridad del hombre que no puede controlarse y que se encuentra en un estado irracional.

Además del furor que acabamos de explicar, el sonido oído proporciona un sentimiento extraño que le da miedo. La resonancia del cuerpo femenino surge en su mente abruptamente y se describe como lúgubre lo que lo horroriza causándolo un gran furor. Kristeva (1980) explica que la abyección contiene unas de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra lo que lo amenaza y contra lo que le parece proceder de un afuera o de un adentro exorbitante (2). Destaca que hay en la abyección una amenaza que reside en la posición ambigua de la fascinación y el rechazo, una posición que se presenta tanto tentador como condenado (9). Añade que lo abyecto viene de lo que perturba una identidad, un sistema, un orden como el limbo, la ambigüedad, la mezcla (12). La abyección también se describe como inmoral, tenebrosa y suspicaz (12). No solo produce aversión, sino que lo abyecto produce espanto que penetra el sujeto en toda faceta, lo que resulta en el surgimiento enorme y abrupto de una extrañeza (10). En el cuento que nos ocupa aquí, el narrador parece apasionarse por los pasos al mismo tiempo que los rechaza. Así, la resonancia de la mujer se transforma en el objeto de lo abyecto que, al inducir horror al narrador, lo amenaza. De ahí, el hombre rechaza el objeto de lo abyecto sintiendo incomodidad y furor.

Hemos indicado anteriormente que la situación liminal de Everilda subraya el hecho de que empieza a oírse dentro del hogar lo que perturba al hombre. Por lo tanto, la resonancia de los pasos puede interpretarse como una voz inarticulada que desestabiliza al hombre. En suma, la señal sonora de los pasos resuena como si la mujer se expresara mediante una voz inarticulada que empieza a oírse y que perturba al hombre. En el sistema patriarcal, la mujer aparece antes que nada como un cuerpo y una voz inarticulada (Cavarero 2005: 107). En “La voz”, la descripción corporal de la figura femenina establece una correlación con la imagen de la mujer dentro del sistema patriarcal. La mujer resuena en la mente del narrador como una voz inarticulada, lo que simboliza el orden patriarcal de la sociedad de la época.

Sin embargo, como vimos, la resonancia del cuerpo de la mujer horroriza al hombre, lo que pone de relieve una perturbación de este sistema. Además de esto, Cavarero declara que, en el

sistema patriarcal, el famoso adagio afirma que la mujer debe verse, pero no oírse (2005: 117). En el cuento que nos ocupa, el sistema se alborota por parte de la mujer que se oye y por parte del hombre que está perturbado por la resonancia del cuerpo de su mujer. Ciertamente, esta resonancia crea una situación anormal en la cual la mujer se oye, pero no se ve lo que contradice el estereotipo patriarcal.

Buret (2017b) argumenta que el cambio ideológico de Torres y Quiroga, debido a la disputa entre esta y Josefina Pelliza de Sagasta en torno a la cuestión de la emancipación de la mujer, coincide con la producción de cuentos fantásticos caracterizada por la presencia de femicidios (5). Según Buret, eso refleja la canalización, por parte de la autora, del propósito de defender los derechos de la mujer (5). Queremos argumentar que lo horroroso y lo abyecto, que producen la escucha de los pasos, podrían ser una elaboración estética de la reacción de Sagasta a la ideología en torno a la temática de la emancipación de la mujer. Así, desde nuestro punto de vista, lo horroroso y lo abyecto tienen el potencial de señalar la posición conservadora de Pelliza de Sagasta en relación con la expresión de la mujer.

Más adelante en el relato los pasos de la figura femenina se oyen de nuevo. Sin embargo, esta vez, se mezclan con los latidos del corazón perverso del narrador.

Maté la luz del quinqué, escondí el puñal en la manga de la chaqueta y aceché la venida de mi víctima, con una salvaje impaciencia, que se revelaba por los furiosos latidos de mi perverso corazón, que por minutos aumentaban, aumentaban, más precipitados, más precipitados.

¡al fin oí sus pasos!

¡Sus pasos! Que resonaban en las bóvedas de mi cráneo, como el grito del espectro del remordimiento.

Cruzó casi rozando conmigo y... ¿lo creeréis? ¡No oyó los latidos de mi perverso corazón [...]! Que no me viera... la oscuridad era profunda, yo se lo perdonaba; pero no oír... ¡Oh! ¡Oh! ¡Era llevar el disimulo al grado superlativo de la más insolente indiferencia! (Wili 1880a: 216).

En esta escena, los sonidos se auscultan únicamente por el narrador en el mundo diegético ya que la mujer no oye los latidos del corazón lo cual sorprende a Fritz. A través de la pregunta “¿Lo creeréis?”, el narrador también involucra al lector a escuchar los latidos del corazón.

Al matar el quinqué, Fritz queda en la oscuridad esperando la venida de su mujer. Por consiguiente, la auscultación abre un campo que excede lo visual ya que, en la oscuridad, no se ve ni a la mujer ni al hombre, sino se oyen sus cuerpos. En la oscuridad, los sonidos adquieren características acusmáticas ya que no son visibles sus fuentes. El sonido acusmático tiene cualidades desestabilizadoras e inquietantes, lo que suscita ansiedad en él que escucha (Glotova 2021: 6). Por consiguiente, la falta de luz dando a los sonidos características acusmáticas, causan ansiedad en el narrador.

El parlamento “Maté la luz” funciona como anticipación o prolepsis (Genette 1980: 71) e indica lo que va a venir en la narración respecto a las futuras acciones del narrador y al destino de la mujer creando así un efecto de terror. Además, la prolepsis permite establecer una relación entre la mujer y la luz, así como entre el sonido y la luz. El narrador mata la luz, pero no el sonido. Así la mujer no queda visible, sino queda audible por los pasos que continúan resonando a través del corazón y por la voz sepulcral, como lo veremos más adelante. Nuevamente estamos ante una desestabilización del sistema patriarcal ya que la mujer se oye, pero no se ve.

A estas observaciones, queremos agregar otro aspecto de interés en cuanto a lo que se escucha. En esta cita, destacamos dos señales sonoras, los pasos y los latidos del corazón, en que la atención del narrador se detiene. Estas dos señales sonoras se hacen eco, es decir que los pasos hacen eco a los latidos del corazón y ambas resuenan en el cuerpo del hombre ya que los pasos resuenan también “en las bóvedas del cráneo” del narrador (Wili 1880a: 216). Al resonar en el cráneo del narrador, Wili teje una relación entre los pasos y el latido del corazón. Los latidos del corazón hacen eco a los pasos como si fueran un único sonido. Así, los sonidos otra vez están entre la realidad y la fantasía, entre el adentro y el afuera, el ser y el no ser. El entramado entre los dos crea una ambivalencia sobre la capacidad del narrador de distinguir la fuente de los sonidos y de esta manera, cuestiona la autoridad del narrador, lo que también enfatiza que las pasiones están tomando control de él. Todo eso destaca la falta de fiabilidad del narrador.

Por otro lado, como ya comentábamos en la psicología de la Gestalt, de la percepción visual, la figura no existe sin el horizonte. De la misma manera, la señal sonora no existe sin el sonido fundamental. En este contexto, distinguimos dos sonidos fundamentales, la voz del narrador que resuena dentro del tugurio y el silencio. El silencio se destaca en esta escena

como un sonido implícito dado que no se describe un ámbito silencioso, pero la posibilidad para el narrador de oír los pasos del personaje femenino evidencia el silencio dentro de la casa.

Burke anota que las privaciones generales tal como el silencio, la oscuridad, el vacío y la soledad son significativas porque son todas terribles (1998: 113)⁸. Se refiere aquí al sentimiento de terror que puede producir estas privaciones. En “La voz”, el silencio no es la única privación, sino se acompaña de la oscuridad y de la soledad, lo que infunde terror. O sea, en este cuento, el paisaje sonoro y la oscuridad causan la impresión de lo sublime.

Al mismo tiempo, el silencio prepara el terreno para que sobresalgan los sonidos de los pasos y los latidos del corazón. El silencio en el hogar amplifica el sentido auditivo del narrador y aumenta así su capacidad a escuchar exponiendo la tensión entre el sonido y el silencio, entre lo real y lo imaginario. Así, los sonidos resultan aún más poderosos y ruidosos. Burke (1998) declara que lo sublime puede producirse mediante los sonidos y que una excesiva intensidad sonora basta a abrumar el alma, para suspenderla y para llenarla con terror (123). Así, los sonidos amplificados despiertan sentimientos sublimes que amenazan y abruman.

Leemos también que el latido del corazón del narrador ahoga “toda voz”, “toda voz humana” (Wili 1880a: 216). Aquí se entiende que el “latido del corazón perverso” resuena tan fuertemente que no se oye el ruido de los pasos de la mujer. De ahí, queremos destacar que los pasos pueden interpretarse como una metonimia de la voz de la mujer. La metonimia pone de relieve que el ruido de los pasos representa la voz de la mujer y que es esta voz que abruma y aterroriza significativamente al hombre. Eso corrobora la argumentación del principio, es decir que los pasos corresponden a la voz desarticulada de la mujer. El narrador, además, no expresa claramente que está matándola, sino que describe el asesinato a través de los sonidos que revela el ahogamiento de la mujer. Es el latido de su corazón perverso que ahoga a toda voz humana, como si no fuera la culpa de Fritz. De esta manera, se percibe aún más la pérdida de control del hombre y como la voz de la mujer lo lleva a matarla. En otras palabras, las emociones se hacen más fuertes que la razón. Ese ahogamiento simboliza el silenciamiento de Everilda.

⁸ All *general* privations are great, because they are all terrible; *Vacuity, Darkness, Solitude and Silence* (1998: 113).

Queremos argumentar que, aquí, se revela la ideología de la autora acerca de la emancipación de la mujer. En efecto, la unión de los sonidos puede acercarse a la unión matrimonial. Dentro de esta unión los pasos se oyen mediante los latidos del corazón, o sea, la mujer se escucha no mediante su propia voz sino la de su marido. Además, el ahogamiento de toda voz humana por los latidos del corazón tiene el potencial de revelar el pensamiento de la autora en relación con la necesidad de la emancipación de la mujer para evitar la pérdida de la voz de la mujer.

En este primer apartado, vimos como la ambigüedad acústica que se desarrolla en relación con los pasos que se oyen en lo imaginario del narrador, así como la relación ambigua entre el latido del corazón y los pasos subrayan y quizás tiene el potencial de visibilizar la complejidad de las relaciones de poder entre los géneros en la sociedad argentina de la época. Al mismo tiempo, discutimos la desestabilización del sistema patriarcal a través de sonidos espantosos que abruman y aterrorizan.

4.1.2 Gemidos, sollozos, suspiros en el hotel atormentado

Nos detendremos aquí en el primer crimen que ocurre en “La cruz” dado que es en torno a este que se desarrolla la relación entre los personajes, o sea, Elide, el viejo y el narrador, Thomas. Además, la revelación del crimen ocurre dentro del ámbito del hotel y es donde resuenan los sonidos auscultados.

Antes de seguir en nuestro análisis de los sonidos, cabe destacar que el cuento que nos ocupa aquí tiene una estructura de relato enmarcado ya que se introducen diferentes niveles narrativos con diferentes voces que parecen superponerse. Castro afirma que la estructura de un relato enmarcado con la superposición y la confusión de voces diferentes “contribuye en gran medida a la conformación de la ambigüedad entre un dominio natural y otro sobrenatural”, lo que puede consistir en la creación de una ambigüedad (2002: 81). Veremos a continuación de qué manera contribuye el paisaje sonoro de este cuento a la configuración de las ambigüedades.

Cabe ya resaltar ciertas ambigüedades que se desarrollan a lo largo del relato, en lo que respecta a la identidad del asesino y al hotel. A primera vista, el protagonista no parece ser el asesino, pero entra en un espacio liminal entre el sueño y la vigilia, entre lo imaginario y lo real causado por el uso de las drogas que se menciona al principio del relato. Así, al nivel del lector, se produce una incertidumbre en torno a si lo que se narra es la imaginación del

narrador o la realidad. Asimismo, en el apartado cinco, el narrador es acusado del crimen por la gente de la ciudad y la policía lo lleva al juez. La ambigüedad que se crea a lo largo del relato en relación con la identidad del asesino puede evidenciar un desdoblamiento de los personajes masculinos y establece una relación ambigua entre el viejo y el narrador, como veremos a continuación.

Hay, además, una ambigüedad en torno a la existencia del hotel universal y su rol de hogar como lo vimos anteriormente. Además, el hotel tiene así algo de familiar y no es amenazante, no obstante, el lado familiar va transformándose en un lugar amenazante.

En lo que respecta al paisaje sonoro, antes de la auscultación de los primeros sonidos, le llama la atención al narrador la falta de sonido. Thomas que estuvo bajo la influencia de las drogas, se encuentra de nuevo en el mundo real. Sigue estando en el *Hotel Universal*, en su habitación, pero al despertarse, todo ha cambiado. Todo está silencioso, oscuro y no hay nadie. En este momento, el silencio es una señal sonora que representa una privación y que contribuye, al igual que las otras privaciones, a suscitar lo sublime. Además, este silencio prepara el terreno para que sobresalgan los sonidos por venir y permite crear espacios para todo lo que está en suspenso o lo que es posible que se haga presente. De este modo, la presencia alienada introducida por el silencio no solo prepara el ámbito para los sonidos por venir, sino que prepara la mente del narrador que se vuelve más en suspenso y queda aterrorizado. El ámbito cambiado del hotel se asemeja a un mundo desconocido. El silencio se convierte en una presencia extraña que no solo invade el espacio de la habitación sino lo interior del hombre.

El silencio se rompe de repente cuando resuenan sonidos corporales. Estos sonidos se ponen al centro de la relación entre los personajes. En primer lugar, el narrador percibe “un gemido doloroso” que le “erizó los cabellos” (Wili 1879: 246). La oscuridad de la habitación influye sobre el sonido ya que se vuelve acusmático y de ahí se vuelve un sonido mágico, desestabilizador e inquietante lo que produce ansiedad en el narrador. Este sonido parece, al igual que el silencio, invadir el narrador y se convierte tanto en una amenaza exterior como interior ya que parece también resonar en lo imaginario. Efectivamente, a pesar de que el sonido “llegó clara y distintamente” a sus oídos, la siguiente pregunta abre una ambivalencia en torno a si se oye realmente el sonido o si es la imaginación del narrador: “¿Será ilusión? – me pregunté y me puse de pie” (Wili 1879: 246). El sonido está entre la imaginación y la

realidad y así, recurriendo a Roas, las fronteras entre lo real y lo irreal, entre lo exterior y lo interior y entre la vigilia y el sueño se abolen (2001: 23). La amenaza mental puede considerarse como el enfrentamiento del narrador con lo reprimido, o sea, un elemento que rechaza y que intenta salir. Asimismo, la oscuridad, la falta de conocimiento en torno a quien emite este sonido y la ambivalencia hacen entrar los sonidos y el cuerpo que los difunde en un espacio liminal. Por lo demás, la ruptura del silencio que ocurre mediante el gemido le produce al narrador una emoción de terror que le suelta de la silla y le eriza los cabellos.

El gemido sigue oyéndose, no obstante, el narrador nota que el sonido se transforma. El gemido pasa a ser un sollozo prolongadísimo, que, además, “parecía salir de las entrañas de la tierra” (Wili 1879: 246). El cambio auscultado refuerza la liminalidad del sonido que esta entre un gemido y un sollozo. Por lo tanto, la transformación del sonido crea una ambigüedad en torno a lo que se escucha realmente y deja entender la falta de fiabilidad del auscultador.

Además de las emociones experimentadas por el narrador ante el sonido, se establece una relación de dolor entre el narrador y la difusión del gemido. Según Burke, el temor es una aprehensión del dolor y de la muerte y la muerte se aproxima al dolor mismo ya que se asemejan en la manera de funcionar (1998: 101). Los sonidos dolorosos, por lo tanto, hacen eco al dolor del narrador que tiene gran temor, lo que conforma una relación entre el protagonista, Thomas y la fuente de los sonidos. Estos sonidos dolorosos pueden considerarse como un elemento reprimido por parte del narrador que viene a aterrorizarlo y que intenta salir sonoramente. Más adelante, el narrador se entera que los gemidos son de una mujer, Elide. Al adelantarse en el análisis se entiende que el elemento reprimido del narrador es asociado a una mujer. Así, dentro del matrimonio y del hogar, la mujer que resuena se considera como una amenaza que el hombre intenta reprimir. La mujer se percibe como un eco al interior y al exterior de él que lo amenaza.

Los gemidos y los sollozos son sonidos vocales inarticulados que suelen asociarse con sonidos humanos, pero al parecer salir de las entrañas de la tierra se ponen en tela de juicio las fronteras entre lo humano y lo inhumano, entre lo presente y lo pasado, así como entre lo vivo y lo muerto. Cavarero afirma que la resonancia de una voz, incluso una voz inarticulada, evidencia la presencia de un cuerpo que emite esta voz (2005: 4). Por consiguiente, las fronteras de lo humano se trastornan mediante la auscultación de un sonido vocal incorpóreo. Eso implica la presencia de un cuerpo no visto y de un sonido humano sin cuerpo. De esta

manera, este cuerpo oído se sitúa en un espacio liminal entre el ser y el no-ser, entre el adentro y el afuera, entre el pasado y el presente.

En la misma línea, Botting explica que la construcción de personajes tal como cuerpos hablantes, vampiros, u otros es la manera en que las culturas imaginan al otro y a menudo, a grupos marginalizados. Agrega que el asunto reside en la existencia del otro y también en las relaciones que se establecen con estas figuras en el texto (2014: 10). El otro altera las relaciones de poder si no se queda en la posición subordinada que se la ha sido asignada (10). En el relato analizado aquí, la voz fantasmagórica sin cuerpo parece no aceptar su posición e intenta salir de las entrañas de la tierra mediante sonidos que asustan al narrador. La figura femenina que expresa los gemidos se percibe como el otro con el cual el narrador teme enfrentarse.

Mientras el sollozo sigue resonando, el narrador intenta reprimir su temor y luchar para llegar hasta la mesa donde espera encontrar una cara de cerillas. Cuando alcanza la mesa, lanza un grito al tocar una cosa que no podía identificar, y que luego se revela ser una cruz de brillantes. Consideremos que esta cruz es una corporeización de los gemidos y de los sollozos ya que ésta aparece y también desaparece al mismo tiempo que se oyen el gemido y el sollozo. La emoción de temor del narrador lo lleva a acercarse de la cruz. Peluffo, refiriéndose a Ahmed, afirma que las emociones circulan entre los sujetos, “depositándose y adhiriéndose a algunos cuerpos más que a otros y que no solo circulan, sino que crean zonas de contacto entre los cuerpos y que las emociones no pueden entenderse fuera del contexto socioafectivo en el cual se manifiestan (2004: 49 citado por Peluffo 2020: 116). En el cuento, las emociones dolorosas entre los dos sujetos, así como el temor del narrador circulan entre ellos y la emoción de temor crea una zona de contacto entre el cuerpo que emiten los gemidos y el cuerpo masculino, estableciendo una relación entre la habitación del narrador, el narrador, la fuente de los gemidos y la cruz.

Otra relación significativa es la que se establece entre la luz de la cruz de brillantes, el narrador y los gemidos/sollozos. Al tocar la cruz se produce una reacción física y psíquica en el narrador, así como provoca una reacción física y visual en la cruz:

Había tocado algo que produjo en mí una conmoción eléctrica. ¿Qué era? No lo sabía. Sobreponiéndome al terror de que estaba poseído, renové la operación. Al punto una llama extraña, de un color indefinible, brotó. (Wili 1879: 246)

Según lo que se infiere de la cita, la llama emerge de la cruz súbitamente, tal como el sollozo había empezado a resonar repentinamente y ambos desaparecen tal como han brotado. Así, el sonido y la luz se unen en sus manifestaciones súbitas. Esta unión vincula la llama a las entrañas de la tierra, de donde proviene el sollozo, aludiendo así al infierno. La extrañeza y el color indefinible de la llama visibilizan la posición liminal de la cruz, así como de los sonidos. Todo eso relaciona la fuente del sollozo con el infierno. Así se abre un espacio de lo horroroso y de gran poder dentro del cual surge la voz de la mujer. Eso deshumaniza a la figura femenina que se vuelve un ser fantástico y demoníaco que atemoriza al narrador como si ella fuera un monstruo.

Más adelante en el relato, el lector y Thomas se enteran de las circunstancias del asesinato de Elide a través de la voz del viejo. Así, el viejo pasa a ser el narrador en el mundo intradieético.

“Iba a contestar, cuando un gemido idéntico al que había escuchado pocos momentos antes en mi habitación se oyó.

- Habéis oído? – me preguntó el viejo riendo estrepitosamente.

-sí.

-La pobre Elide reclama su cruz

- ¡Elide! ¿Y quién es Elide?

-La mujer del alquimista.

-Entonces la cruz de brillantes...

-Es de ella.” (Wili 1879: 250)

La voz del viejo se difunde, en primer lugar, en el corredor y en esta escena, se difunde desde su cuarto hasta el cual le ha seguido Thomas. Es mediante esta voz que Thomas, al mismo tiempo que el lector, se entera de que el sollozo y el gemido son emitidos por “una hermosísima joven” supuesta adúltera, Elide (Wili 1879: 252) que reclama la cruz de brillantes que le pertenece.

Al enterarse que los gemidos pertenecen a una mujer, Elide se subvierte lo que Cavarero llama uno de los modelos más estereotípicos del sexo femenino en el orden patriarcal, o sea la función erótica del cuerpo y la voz inarticulada de la mujer (2005: 107). Cavarero explica que la mujer en su función erótica como seductora o como objeto de deseo masculino aparece

primeramente como un cuerpo y una voz inarticulada. La mujer tiene que ser hermosa, pero no debe hablar. Sin embargo, puede emitir sonidos y gemidos de placer y sonidos vocales que no son semánticos (107). Wili desestabiliza este estereotipo mediante los gemidos que no son gemidos de placer sino más bien gemidos dolorosos. Los gemidos femeninos son escuchados por el narrador y solo le producen un gran temor. Así, Elide ya no está en su función erótica como seductora y los gemidos transmiten otro mensaje doloroso. Aquí, Elide desafía el sistema patriarcal en el cual no seduce al hombre y lo afecta tomando control de sus emociones. Además, el gemido doloroso emitido por la mujer puede percibirse como la otredad del hombre, su mundo desconocido interior que, recurriendo a Roas (2001: 23), se convierte en una amenaza mental. De ahí se puede argumentar que el hombre, en este caso, percibe los gemidos como una parte de él que desconoce.

Volviendo a la cita, se observa que tanto Thomas como el viejo son los auscultadores. La difusión de un sonido establece, según explica Cuddy-Keane, una relación entre los individuos y el mundo en el cual viven (2000: 90). La difusión del gemido, en el relato, establece una relación entre el viejo, el narrador y Elide, así como una relación entre los personajes y el hotel dado que se difunde en varias habitaciones del hotel y es emitido por la voz de Elide. Dentro de esta relación, el hotel se vuelve un lugar de ansiedad en el cual las voces resonantes de la mujer y del viejo producen terror y deja abierta la posibilidad que el hotel sea el lugar del crimen.

Al igual que el narrador, el viejo reacciona ante la escucha del gemido, no obstante, es una reacción diferente a la del narrador dado que al escucharlo se puso a reír “estrepitosamente”. Esta reacción ruidosa y aterrizante frente al gemido establece una relación de poder entre Elide y el viejo, lo que suscita incomodidad y molestia en el narrador creando igualmente una relación entre los dos hombres. La risa estrepitosa se contrapone al gemido doloroso de la mujer que esta vez no resuena tan fuerte. La risa del hombre produce un gran ruido que se impone sobre el gemido doloroso que desaparece ante los oídos del narrador. Además, la risa parece dominar sonoramente al gemido estableciendo una relación de poder entre el ruido de la risa y el gemido. Así, la relación de poder entre los dos sonidos recrea la dominancia masculina del sistema patriarcal ya que la voz del viejo se impone sobre el gemido de la mujer.

En la misma línea, los sonidos estrepitosos, según explica Glotova, tienen unas capacidades opresivas que son caóticas y no deseadas (2021: 153). Por lo tanto, mediante esta risa, el viejo atormenta y agobia al narrador oprimiéndolo. La risa del viejo se representa como un elemento inquietante y poderoso que trastorna al narrador. De ahí que, se destaca así un cierto peligro en torno al viejo, lo que puede resaltar como amenazante y, de este modo, se instala una relación de poder entre los dos.

De hecho, la figura del viejo se reviste de monstruosidad, lo que el narrador confirma ulteriormente llamándolo un monstruo. En torno al monstruo, Botting explica que es una de las figuras que impregnan la ficción gótica y que llegan con una señal sonora, como un silencio siniestro, carcajadas o susurros inquietantes llevando un mensaje dentro de su fuerza liminal y transgresora (1996:4 citado en Glotova 2021: 7). De tal modo, el viejo se identifica con un monstruo que lleva un mensaje.

Por otro lado, se altera el sistema patriarcal a través de la asociación del último suspiro de Elide con la última nota del violín que toca el viejo con la mano del demonio como se ve en la cita que sigue: “El último suspiro de Elide se extinguió con la última nota que lanzó mi violín en aquel momento, tocando con la mano invisible del demonio” (Wili 1879: 253). El viejo se identifica como “[e]l émulo de Tartini” que fue un violinista italiano cuya obra famosa es “El trino del diablo”. La asociación de este violinista con el viejo permite pensar que es la sonata famosa que resuena en la habitación al momento del crimen.

La resonancia de la canción se considera un sonido implícito que, en realidad, no se cumple como un sonido, sino que se realiza mediante las palabras y depende del lector informado que va a recrear la canción dentro de su mente. Ya la mano del demonio remite al título de la canción, así como al pacto con el diablo. En efecto, Tartini alimentó una leyenda declarando que la Sonata fue el fruto de un sueño en el que concluía un pacto con el diablo (López 2017: 124). Consideramos que la mención del violinista y la asociación entre la música y el último suspiro de la mujer muestran las relaciones evocadas por esta coexistencia. Como lo señalamos en los párrafos anteriores, Elide ya se asocia al infierno. De ahí que se subraya nuevamente la deshumanización de la figura femenina al vincular la última nota de la música al último suspiro de la mujer.

Además, Elide se asocia al diablo y su respiración, o sea los sonidos vocales se vuelven su musicalidad, una musicalidad demoníaca. Por consiguiente, los sonidos vocales aquí tampoco son de placer sino se asocian a sonidos demoníacos. Por otro lado, no solo es la mujer que se asocia al diablo sino la figura del viejo, lo que, por lo tanto, demuestra un cruce entre la mujer y el viejo. Ambos se asocian al diablo, lo que deja abierta la posibilidad que el viejo sea el asesino.

La asociación de la muerte de la mujer con el final de la música pone de nuevo el hombre en posición de poder. La mano del diablo se vincula a la mano del hombre que quita la vida a Elide tocando la última nota de la música. Volviendo a la cita, vemos que la última nota hace eco al último suspiro convirtiendo la respiración de la mujer adúltera que se muere en un placer musical que se toca y se controla por la mano del hombre. El poder del hombre se traslada sobre la mujer mostrando como el hombre tiene el poder de quitar la vida de la mujer y de quitarle su musicalidad. Cavarero anota que, en el orden patriarcal simbólico, el aspecto vocal del habla y de las canciones se feminiza y se opone al aspecto semántico en el cual se centra la esfera masculina y racional. En otras palabras, menciona que la mujer canta y el hombre piensa (2005: 6). Por consiguiente, el relato que nos ocupa aquí refleja esta idea y va más allá mostrando como la musicalidad de la mujer se controla por el hombre.

La musicalidad de la mujer controlada por el hombre se relaciona con las ideas de Platón que destaca Cavarero en su trabajo. Platón temía el reino corporal y la respiración de la voz, así como el ritmo que no podían controlarse. Este reino acústico de la voz refuerza y riega las pasiones y las establece como gobernantes, aunque deberían destruirse y marchitarse (Cavarero 2005: 84). *Logos* controla la performance melódica y una música bien templada⁹ políticamente es una música dentro de la cual lo acústico se subordina a lo verbal (159). La última nota del violín y la respiración de la mujer degollada refleja la idea de silenciar la voz que no se puede controlar, que por su reino acústico provocó al hombre y así se debe “templar” por la mano del hombre. Así, la hermosura y el reino acústico de ésta se ven “templados” por la mano del hombre, o sea la mujer que había creado una disonancia que se ha visto templado. El hombre no deja la voz o la música controlar las pasiones.

⁹ *Templar* en relación con la música se refiere a la disposición de un instrumento de manera que pueda producir con exactitud los sonidos que le son propios (RAE 2021b)

Además, De Maistre, un pensador conservador del siglo XIX ya se refería a Platón y “the law of tempering”. Empieza declarando que la escritura no vale nada y sigue agregando que la armonía social es sometida a “the law of tempering”. Dentro de la música, según explica De Maistre, la disonancia no puede evitarse, pero puede ser controlable (1814 citado en Muller 1997: 144). Aquí, se puede relacionar la musicalidad de la mujer destacada en el cuento con la idea de De Maistre, mostrando como Wili expresa que la voz de la mujer o la musicalidad de ésta se controla por el hombre. No la musicalidad de cualquiera mujer, tal vez la musicalidad de las mujeres adúlteras como Elide. Eso se puede también relacionar con el silenciamiento al cual se enfrentaban las mujeres. Se podría interpretar como una metáfora del silenciamiento de las mujeres o el control de las voces femeninas por parte de los hombres lo que la relación fantástica entre la nota de música y el último suspiro vislumbra.

Al tejer el sonido de la respiración con el sonido implícito de la última nota, Wili crea un paralelo entre los dos. Recurriendo a Glotova en relación con el latido del corazón y el reloj en Poe (2021: 97), consideramos que el paralelo que une la nota de música a la respiración de la mujer en este momento genera una discrepancia deshumanizadora que implica la muerte de la musicalidad, así como el control sobre la vida y la voz de la mujer por parte del hombre. El hombre, al controlar la última nota, controla la vida y la musicalidad vocal de la mujer. Consideramos que el control de la musicalidad refleja el silenciamiento al cual se exponían las mujeres dentro de la sociedad patriarcal de la época en la cual fueron publicados los cuentos. De la misma manera, este control representa como la mujer era abandonada a la voluntad de la soberanía del marido dentro del matrimonio, al menos jurídicamente. Wili comunica la relación entre el hombre y la mujer dentro del hogar y del matrimonio. Pero, mediante los gemidos y los sollozos, muestra como la relación hombre/mujer se altera ya que la mujer se expresa inarticuladamente sin controlarse. La mujer vuelve a través de la cruz y toma control de los sentimientos del hombre, Thomas expresándose cuando lo quiere.

4.2 Resonancia dominante

Dentro del hogar y de la sociedad argentina de la época, consideramos que las voces masculinas narrativas representan la ley desde la cual controlan las voces y los cuerpos de las mujeres. Por consiguiente, analizamos las voces de los narradores como parte integrante del paisaje sonoro del ámbito del hogar, así como de los lugares públicos.

4.2.1 El eco de la confesión

En este apartado, focalizaremos en las confesiones de los crímenes que ocurren en los relatos interesándonos en las voces que relatan o denuncian los crímenes y cómo resuenan estas voces. Veremos que la idea de la confesión se destaca en los tres relatos que nos ocupan en este trabajo.

En “La voz”, la voz narrativa es asumida por el protagonista del relato y hasta la mitad del segundo apartado se escucha solamente su voz como si fuera un monólogo. Relacionando eso al paisaje sonoro, queremos argumentar que la voz resuena en varios niveles narrativos. En el mundo intradiegetico es un sonido fundamental que retumba en el hogar y dentro del espacio simbólico del matrimonio. Esta voz vibra igualmente como un sonido fundamental frente a la cual se destacan los pasos y los latidos del corazón.

Abraham apunta la relación entre este cuento y algunos de los cuentos de Edgar Allan Poe, por ejemplo “The Tell-Tale Heart” (2019: 25). De manera similar al cuento de Poe, en “La voz”, el protagonista se revela como perturbado y ansioso. No obstante, en el cuento que nos ocupa aquí, Fritz es afectado por la resonancia corporal de la mujer y la ansiedad es más sutil que la del narrador de Poe, como se ve en la siguiente cita: “Desde que concebí tan infernal pensamiento, no encontré un momento de reposo” (Wili 1880a: 215). Además, experimenta emociones contrastadas en torno al proyecto que tiene, es decir el proyecto de matar a su mujer, ya que le produce miedo y al mismo tiempo el fin triste que le reservaba a su mujer le hace reír.

Se describe también a sí mismo como alguien “malvado”, de “sangre fría” y con “un perverso corazón” (Wili 1880a: 215-216). La perversidad, la ansiedad y el furor del narrador, que discutimos en el apartado 4.1.1, presentan al narrador como un narrador-auscultador inestable y poco fiable. Mieszkowski declara que el empleo de un narrador poco fiable hace borrosos los límites entre lo imaginario, lo ilusionado y lo real (2014: 83). Así, lo que escucha el narrador está entre lo imaginario y lo real poniendo en cuestionamiento los sonidos, tal como los pasos o los latidos de su corazón.

De forma similar al cuento de Poe, se incluye igualmente en “La voz” la idea de confesión. Confiesa su proyecto y lo describe como “superdiabólico”, “infernal” y “famoso”. Son llamativas, además, las primeras palabras del cuento: “Confieso que aquella noche tuve una

idea superdiabólica [...]”. La confesión emitida por el narrador tiene por receptor el público lector al nivel extradiegético. Así, el lector es ofrecido el rol del auscultador de la confesión mediante la palabra “confieso” que deja entender que el narrador habla en voz alta mientras, al nivel diegético, es el propio narrador que escucha la resonancia de su propia voz.

Del mismo modo, las preguntas retóricas del primer apartado del relato involucran al lector en el espacio de la confesión y, en el segundo apartado, la última pregunta que hace justo antes de matarla involucra aún más al lector en la auscultación del crimen: “¿lo creeréis?” (Wili 1880a: 216). Jakobson (1983) explica que la función conativa del lenguaje es la función dirigida hacia el oyente y que su expresión más pura es mediante el vocativo o el imperativo (p.35). Por consiguiente, el verbo conjugado en segunda persona del plural apela a la activación del sentido auditivo del lector y eso da a entender que el lector, al contrario de la mujer, escucha los latidos del corazón perverso del narrador.

La confesión del narrador puede considerarse voluntaria al principio del relato y mediante esta confesión afirma su maldad y su culpa. Sin embargo, la resonancia de los pasos que, según lo discutido en el apartado 4.1.1, se vuelve ruidosa y se vincula a la voz de la mujer, induce una distorsión de la mente del narrador que lo obliga a confesar su crimen.

El estado mental del narrador se trastorna cada vez más a lo largo del relato, cuestionando aún más su autoridad. En efecto, el sonido de los pasos, así como de los latidos de su corazón interactúan con el narrador produciéndolo un gran miedo y llevándolo a la confesión. Este trastornamiento se percibe, en primer lugar, en la alteración del ritmo de la voz del narrador:

Cruzó casi rozando conmigo y... ¿lo creéis? ¡No oyó los latidos de mi perverso corazón, que, por minutos aumentaban, aumentaban, más precipitados, más precipitados!
Que no me viera... la oscuridad era profunda, yo se lo perdonaba; pero no oír ... ¡Oh! ¡Oh!
¡Era llevar el disimulo al grado de superlativo de la más insolente indiferencia! (Wili 1980: 216).

El ritmo se ve afectado por los puntos suspensivos, la repetición y las exclamaciones. Las exclamaciones ya habían sido usadas para mencionar la resonancia de los pasos¹⁰. Eso deja entender que el sonido afecta al hombre diferentemente, lo que produce una alteración de sus sentimientos e infunde la irracionalidad de su acto. Al remitir a la confesión, se puede

¹⁰ Véase la cita en el apartado 4.1.1 en la página 39

entender aquí que se le impone al narrador la resonancia de los pasos. Al no controlar lo que escucha se encuentra así en una posición pasiva. Mientras tanto, la figura femenina se encuentra en una posición de control, y parece decidir lo que quiere escuchar ya que, según el narrador, es imposible que la mujer no oiga su corazón. Así, la falta de escucha del corazón auscultada por el narrador subraya una inversión de las relaciones de poder.

En la escena final de la confesión del narrador, Fritz está en un bar con sus amigos bebiendo. El sonido de los latidos del corazón vuelve a oírse y lo llevan a la confesión de su crimen, esta vez, en un lugar público. Este sonido resuena después de la pronunciación del nombre de la mujer: “¡Por la bella Everilda!” (Wili 1880a: 217). De esta manera, la pronunciación del nombre provoca la resonancia de los latidos del corazón que van a inducir la confesión vinculando así la confesión con la mujer.

En el tugurio y en el bar, el narrador escucha los latidos de su propio corazón, pero no solo se escuchan sino se ejecutan lingüísticamente mediante una repetición dando así un cierto ritmo a la oración. El ritmo de la oración imita los latidos del corazón del narrador que palpitan. Así, la repetición permite al lector percibir la palpitación y sentir con el personaje. En la escena final de la confesión, el ritmo ha cambiado ya que se repite una vez más la última frase: “No- contesté, ¡escuchando con espanto los latidos de mi perverso corazón, que por minutos aumentaban, aumentaban, más precipitados, más precipitados, más precipitados!” (Wili 1880a: 217). La repetición del ritmo del corazón, así como la alteración de éste después del nombre de la mujer muestra el sostenimiento de la relación entre el corazón y la mujer. De esta manera, la presencia de la mujer sigue siendo presente. Sin embargo, se puede notar que los latidos ya no producen furor sino espanto lo que se enfatiza con el cambio de ritmo.

En “Otto”, se presenta la idea de la confesión al igual que en “La voz”. Sin embargo, se conforma una incertidumbre en torno a quien realmente confiesa el crimen. Desde el principio, la confesión transgrede los límites de lo privado ya que, la narración omnisciente establece todos los personajes como auscultadores. Asimismo, en el nivel extradiegético, el lector es también involucrado en la resonancia de la confesión.

Asimismo, queremos argüir que la conversación de los primeros renglones hace eco a la sociedad de la época en la cual resuena mayormente las voces masculinas. Las voces de los hombres se entremezclan creando así una ambivalencia en torno a quienes pertenecen las

voces. Sin embargo, el lector se entera más adelante que las voces pertenecen únicamente a hombres salvo la voz desconocida cuya fuente queda ignota lo que configura un ruido compuesto de voces dominantes.

Además, la siguiente cita enfrenta los sonidos emitidos por los hombres a los sonidos de la naturaleza: “[...] que el ruido de las copas y botellas ahogue el rumor de la tempestad que brama furiosa en la naturaleza” (Wili 1880b: 184). Aquí, se enfrenta el sonido de las copas y botellas con la tempestad furiosa. Con la palabra “ahoga” muestra como los sonidos de los hombres ahogan todos otros sonidos. Así, los sonidos masculinos silencian los otros sonidos, o sea los sonidos naturales. Graña afirma que las grietas que produce el género fantástico permiten vislumbrar prácticas deconstructivas que permiten comprender “cuáles han sido los mecanismos que el Poder y la Razón han ejercido a lo largo de medio siglo” (2000: 320). En el cuento que nos ocupa, se puede pensar que las voces y los sonidos masculinos que ahogan a los otros sonidos revelan cómo los hombres silencian a los otros. Eso se pone de relieve en el cuento “La voz” en el cual el sonido de los pasos de la mujer se ahoga mediante los latidos del corazón del hombre.

En cuanto al crimen, no se indica explícitamente cómo se mató a Fanny. Sin embargo, hay palabras dentro del diálogo que resuenan con la atmósfera lúgubre, aterradora y ansiosa. Son palabras relacionadas a un asesinato: “Ahogue”, “le sepulto este puñal”, “un puñal de acerada hojas”, “*destripado*” (Wili 1880b: 184-185). Cabe destacar que la palabra “destripado” se encuentra en el cuento en cursiva lo cual indica el énfasis sobre esta palabra en la lectura y se utiliza como participio para reemplazar el verbo beber y describir así la manera de beber de Otto. Ya que también en este cuento y “La voz”, hay una relación entre el alcohol y los asesinatos de las mujeres, la palabra “destripado” relacionada a Otto y al alcohol que ha consumido apoya la idea de que estas palabras se relacionan al asesinato de Fanny. Estas palabras y frases son enunciadas antes de que se confiese el crimen. Y las tres últimas se relacionan con Otto, o son pronunciadas por él. Por consiguiente, la resonancia de las palabras con la atmósfera lúgubre y tenebrosa implícitamente funcionan como pistas sobre el asesinato de Fanny.

Luego, cabe destacar el ambiente gótico en el cual se confiesa el crimen. Botting declara que la atmósfera de lo gótico es tenebrosa, misteriosa y oscura (1996: 1). En “Otto”, los sonidos de la naturaleza configuran este ambiente tenebroso, oscuro y misterioso, e invocan el miedo

y lo espantoso: “el rumor de la tempestad que brama furiosa en la naturaleza”; “El viento silbaba de una manera lúgubre, aterradora” y “los genios de la noche desplegaron sus sombrías alas” (Wili 1880b: 185). Así, los sonidos y la confesión que va a venir se inscriben en una atmósfera sombría, tenebrosa e inquietante reflejando así el crimen.

Por otra parte, se crea una ambigüedad en torno a la voz que confiesa el crimen ya que se efectúa mediante una voz desconocida. Todorov, explica que lo fantástico se crea en torno a la naturaleza del evento insólito (1970: 165). Aquí, el hecho insólito es la aparición de una voz desconocida que confiesa el crimen cometido por Otto. Otto expone este ser sobrenatural como su propia consciencia, lo que sugiere un desdoblamiento del personaje cuestionando así la razón de este. El desdoblamiento del personaje refleja también la posición liminal del hombre entre la racionalidad y la irracionalidad. Recordemos, otra vez, la cita de Rust (1988: 444 citado en Castro 2002: 123) donde explica que el umbral es el punto de encuentro entre la cordura y la locura, entre la racionalidad a la irracionalidad. Al final del cuento, Otto parece atravesar el umbral en el cual se encontraba, y pasó de la cordura a la locura, de la racionalidad a la irracionalidad.

No obstante, Otto al igual que sus compañeros, no habían percibido la semejanza entre la voz de Otto y la voz desconocida, aunque habían conversado con el desconocido:

“Y echando a un lado la capa y quitándose el sombrero que hasta entonces le cubriera las facciones, dejó ver la arrogante figura del conde Otto de Witworth.

Los caballeros lanzaron un grito de espanto al ver la admirable semejanza que había entre el desconocido y Otto” (Wili 1880b: 186).

Cavarero, partiendo de la historia de la voz de Jacob, declara que la voz siempre única y reconocible como tal, no puede engañar y tampoco puede disfrazarse (2005: 24). La filósofa italiana destaca también la diferencia entre la voz como sonido y el discurso, es decir, la voz que suena no puede engañar y más bien la voz comunica la unicidad del que habla (24). Así, la cara puede engañar, pero no la voz. Al establecer este paralelo, cabe preguntarse ¿Por qué no habían reconocido la voz de Otto si es realmente la voz de la consciencia de Otto? Así, la incertidumbre acerca de la voz representa un poder desestabilizante y que comunica el retorno de lo reprimido.

La incertidumbre y la resonancia de la confesión de esta voz, así como el ruido de las copas propician un sentimiento de inseguridad dentro del hogar. Veremos en el apartado 4.3.2 cómo los sonidos de la naturaleza amplifican el sentimiento de inseguridad. Glotova subraya que los sonidos en un ámbito peligroso como, en nuestro caso, el castillo gótico, comprometen el hogar (2021: 90). Así, el hogar ya no se percibe como un lugar familiar e ideal para la mujer, sino que se vuelve inseguro e inestable de forma similar a lo que ocurre en “La voz”. La inestabilidad de Otto resuena en el hogar mediante el desdoblamiento del personaje que va a confesar indirectamente su crimen, controlado por sus emociones. Así el cuestionamiento de la autoridad masculina también cuestiona la seguridad del hogar familiar y la institución matrimonial produciendo una perturbación del sistema patriarcal.

Igualmente, en “La cruz” se introduce la idea de una confesión, no obstante, difiere de los otros relatos. Al momento de la confesión, el viejo asume la voz del narrador, como vimos en el apartado 4.1.2, mientras, en el mundo intradieгético, Thomas tiene un rol de testigo y hace preguntas para enterarse de la historia de Elide. Cabe destacar igualmente que intradieгéticamente, toda la confesión se hace mediante un diálogo entre el narrador y el viejo que no tiene una identidad determinada. El diálogo enfatiza la importancia de la oralidad como medio de comunicación en relación con la confesión de un crimen. Así, recurriendo a Mieszkowski (2014: 171), la oralidad en el relato, se vuelve una fuente de información e un instrumento de revelación.

Nos centramos en la voz del viejo que cuenta por qué y cómo el Dr Huxley mató a su mujer, Elide Jauvert. En primer lugar, conviene destacar la posición liminal del viejo que conforma una ambigüedad en torno a la identidad del asesino de Elide. Por un lado, la situación liminal del viejo resuena a través de su propia voz: “- ¿Pero quién sois? - Un ser del otro mundo” (Wili 1879: 248). Luego, le llama la atención al narrador que los pasos del hombre no resuenan y que sus pies “torcidos” no parecen tocar la tierra (249). Además, la posición liminal del viejo lo inscribe entre el aquí y el allá y la falta de resonancia de sus pasos cuestiona su presencia entre el ser y el no-ser, realzando la idea de silencio que reina dentro y fuera del hotel, así como que el hotel se había vaciado. De este modo, la resonancia vocal, pero no corporal de este hombre contribuye a la conformación de una atmósfera ansiosa y de una ambigüedad acerca de la presencia del viejo lo que puede sugerir el desdoblamiento del individuo, o sea, en nuestro caso, el narrador.

El narrador sale de su habitación y se encuentra en un corredor donde, al igual que en su habitación, reina el silencio y la oscuridad. Es al cruzar este primer umbral, o sea la puerta de su habitación, que el narrador encuentra al viejo lo que puede también apoyar la ambigüedad acerca de la presencia del viejo ya que se puede considerar que el narrador está entre la vigilia y el sueño debido al uso de las drogas. No obstante, es aquí donde resuena por primera vez la voz del viejo.

La entrada en el cuarto del viejo, donde resuena su voz, corresponde a un segundo umbral que atraviesa el narrador. Es un pequeño lugar, estrecho, oscuro y silencioso que también se compara a un ataúd, en el que se desvelará el asesinato de Elide. Si a la confesión del crimen que, como veremos, horroriza al narrador, le agregamos el regreso de los sonidos dolorosos y diabólicos, así como la monstruosidad del viejo según lo discutimos en el apartado 4.1.2, podemos pensar en la posibilidad de que entre el narrador en el infierno. Más bien, un infierno que se asemeja a una cámara de tortura, donde se torturará mentalmente al narrador.

Recurriendo a Glotova, la cámara de tortura es un lugar donde se experimenta dolor, incomodidad, tormenta, así como una ejecución. Estas experiencias se acompañan de un paisaje acústico que refleja y produce la tortura (2021: 156). La habitación del viejo en el *Hotel Universal* puede de esta manera considerarse como un lugar en el que el narrador experimenta incomodidad, dolor y tormento lo que se refleja mediante el paisaje sonoro ya que la resonancia poderosa de la voz del viejo, los gemidos de Elide le producen miedo. Además, la voz del viejo le induce emociones violentas, al mismo tiempo que le obliga al narrador a quedarse para que escuche lo que va a decir hasta el final.

La voz del viejo se vuelve una señal sonora contrapuesta al silencio que no solo induce miedo sino ansiedad y horror al narrador. Esta voz suena siniestramente induciéndolo miedo y espanto y reflejando así una relación de poder entre los dos hombres:

La voz del viejo, al proferir estas palabras, tenía algo de siniestro. Confieso que tuve miedo de encontrarme a solas con aquel ser enigmático. [...] me contestó con una sangre fría que me heló de espanto (Wili 1879: 251).

Además, como vemos en la siguiente cita, al dirigirse a Elide la voz del viejo se vuelve “estentórea” lo que otra vez suscita lo sublime. La voz ruidosa o retumbante se contrapone al silencio y por eso se amplifica induciendo un sentimiento sublime que abrumba el alma del narrador. Así, aquí no es la mujer que atormenta sino la voz del viejo que confiesa el crimen

de una supuesta mujer adúltera. Roas explica que los motivos que componen el universo fantástico son expresiones de una voluntad subversiva que, ante todo, busca transgredir esa razón homogeneizadora que organiza nuestra percepción del mundo y de nosotros mismos (2011: 15). Así, la revelación del crimen desde la voz del viejo visibiliza el sistema patriarcal y lo subvierte al mismo tiempo, buscando transgredir la razón homogeneizadora que organiza nuestra percepción del mundo ya que se muestra una reacción de temor y de espanto frente a la revelación del crimen de una supuesta mujer adúltera, aunque jurídicamente se disculpan estos crímenes.

Por otra parte, nos interesa la resonancia de la culpa de la mujer. El viejo justifica el asesinato de la mujer por sus acciones:

“Elide era una hipócrita, una mujer adúltera que engañaba a su marido, [...]. Soy decidido partidario de los que se vengan por su propia cuenta, y por eso Mr. Huxley es en mi concepto un modelo digno de imitación. [...].

- ¡Un asesino!

- No, un hombre justo y razonable, que se burla de la justicia. ¿Qué tienen que ver los estrados con nuestros asuntos? El juez que dicta la sentencia y condena a la última pena, ¿creéis que lo hace por amor a la humanidad? Es su oficio y cumple sólo con su deber, como lo es el del médico, salvar a sus enfermos. [...]. Mr Huxley degolló a su mujer: ¿Hay en esto novedad? No lo creo.” (Wili 1879: 253)

El viejo sugiere que, al matar su esposa, Mr Huxley cumplió su deber relacionando de este modo la culpa de la mujer con su asesinato. Vemos una clara posición ideológica que defiende valores conservadores ya que aquí se censura la acción de la mujer, al mismo tiempo que se censuran las acciones que atentan contra la institución de la familia y que violan el honor del marido. No solo se censuran las acciones sino se defiende el castigo que estas acciones merecen. Eso apoya también el código civil de la época ya que, como anota Barrancos, el caso de una mujer adúltera sorprendida en su acto de infidelidad constituye una circunstancia atenuante por el marido ya que el acto de matar a la mujer infiel en el nombre del honor era “una auténtica reparación moral” (2010: 103). La cuestión del honor era una “rémora del pasado hispánico” y también un rasgo que se refuerza en la nueva subjetividad patriarcal (103).

De Maistre (1814) explica que hay una verdad mayor que todo lo guía, todo lo conserva y todo lo preserva. Esa verdad mayor no puede ser escrita y en cuanto una ley se escribe ya no es fundamental y esencial ya que la escritura no crea y no legitima. Esta gran verdad, lo esencial se basa en el espíritu de la población (en Muller 1997: 138). Se corrobora con lo que ocurre en el cuento que nos ocupa. La justificación del crimen de Elide, aunque delante de la ley es un crimen con circunstancias atenuantes, el honor parece inscribirse en esta verdad mayor y parece ser un deber por encima de todo de defender su honor. El hombre, según De Maistre, es un instrumento de Dios que ejecuta la voluntad de Dios (1814 en Muller 1997: 139). Así, al matar la mujer pecaminosa y culpable, el alquimista cumple la voluntad de Dios.

Queremos también destacar la reacción del narrador en torno al crimen que se confiesa por el “misterio personaje”, o sea el viejo. La voz y la compañía del viejo le producen al narrador miedo, ansiedad y sentimientos que le hielan la sangre y cuando se entera del asesinato del niño al cual Elide acababa de dar a luz, Thomas siente indignación y ataca verbalmente al viejo: “¡Sois un monstruo! [...] desde ya os digo que sois un miserable, cómplice de un infame asesino, de un hombre desnaturalizado- proferí levantándome con violencia” (Wili 1879: 252). Continúa expresando su horror hasta el final de la confesión y en este momento, el sentimiento de indignación se vuelve tan fuerte que amenaza al viejo. Lo que se confiesa induce un cambio de emoción en el narrador. La voz del viejo y el contenido de su mensaje influye en el oyente, o sea el narrador, que siente repugnancia y indignación. Estas dos emociones se vuelven más fuerte y sobrepasan al miedo y al espantoso. Así, la voz del viejo y su figura se revisten de monstruosidad que ha transgredido los límites de lo aceptable.

Ese sentimiento de indignación del narrador frente a esta confesión y a la voz puede interpretarse de dos maneras. Si el narrador solo se considera como un narrador testigo, se puede entender una crítica sutil al asesinato de la mujer, aun cuando la mujer comete un acto que deshonra a su marido, el crimen se percibe como una monstruosidad. Si el narrador se considera como el criminal, se puede interpretar su reacción como el remordimiento de sus actos materializado en un desdoblamiento. A pesar de la falta de conocimiento en torno al criminal, consideramos que la reacción del narrador frente a la confesión del viejo perturba el orden patriarcal mediante la visualización de la monstruosidad del femicidio que abyecta y así tiene el potencial de desnormalizarlo.

El segundo crimen no se trata de una confesión sino de un artículo escrito en un periódico. Las dos historias se asemejan, así que se crea una ambigüedad en el relato, que deja abierto si se trata de uno o de dos crímenes. La repetición del crimen y del nombre sugiere lo ominoso. Los dos crímenes se comparan a un “drama de sangre” y se cometieron a “la misma hora por iguales causas e idénticas circunstancias”. Encima, la universalidad del lugar parece reflejar la repetición de los crímenes ya que la repetición y la universalidad indican lo común, como un hecho o un lugar que se relaciona a todos. De este modo, nos permite pensar que la universalidad del hotel se vincula a las repeticiones de los crímenes, como un hecho que puede extenderse a todos sitios. Todo eso crea un sentimiento de lo ominoso, una cierta abominación.

En la misma línea, lo ominoso se destaca en torno al amante, que se supone ser el hermano de la mujer en ambos crímenes. En el primer caso, se dice que el amante fue asesinado, pero no se habla de él, ni de su muerte cuando el viejo confiesa su experiencia. Sin embargo, en el segundo crimen, el cuerpo del amante no se encuentra, lo que puede dejar pensar que el amante en ambos casos no existe. Esta incertidumbre hace parte de la configuración de la posición liminal del narrador y del viejo ya que la falta de existencia del amante refleja los celos del asesino de Elide que meramente imaginó al amante de su mujer. Así, el criminal, al igual que el viejo, está entre la cordura y la locura, entre la racionalidad y la irracionalidad. Asimismo, no se encuentra la cruz, el cuerpo del delito lo que también deja a entender que no existe el cuerpo del delito.

La confesión del crimen en “La cruz” se diferencia bastante de las confesiones de los otros cuentos ya que no desestabiliza el sistema patriarcal de la misma manera. Además, hay una ambigüedad acerca del responsable del crimen que no aparece en los dos otros relatos. En “La voz” y en “Otto”, la mujer no se culpa para nada, más bien en “La voz” se describe como una mujer santa, que solo ha cumplido a su deber, mientras en “La cruz” publicado un año antes de los otros relatos, la culpa de la mujer adúltera resalta fuertemente.

4.2.2 Invocación de nombres prohibidos

En ambos relatos, “La voz” y “Otto”, la pronunciación del nombre de la mujer asesinada, Everilda y Fanny respectivamente, induce una reacción en los asesinos, seguida por una confesión de sus crímenes. El nombramiento de la mujer contribuye a la configuración del

elemento fantástico en ambos relatos e induce la incertidumbre en relación con las voces acusmáticas por venir.

Además, los narradores no serán los únicos auscultadores. Hemos visto anteriormente que, en “La voz”, la auscultación de los latidos del corazón en el bar se amplía ya que los latidos resuenan hasta los oídos de uno de los compañeros que al oír el ruido va a aplicar los oídos. En “Otto”, se amplía igualmente la auscultación dado que el narrador omnisciente ofrece la perspectiva de lo que escuchan todos los personajes.

En “Otto”, la pronunciación del nombre, Fanny, parece proporcionar los hechos insólitos como si la mujer asesinada hubiera sido invocada y de ahí, parece cruzar el umbral del otro lado recubriendo su voz al fin de relatar lo indecible. Además, se asocia al alcohol ya que se profiere al brindar a la salud de Fanny. Por lo demás, esta pronunciación produce emociones fuertes y violentas en el conde que parece tener miedo del nombre o de la mujer dado que, frente a la escucha del nombre, Otto palidece y deja escapar su vaso (Wili 1880b: 185). El miedo que siente parece tomar el control de la razón del conde y además lo lleva a perder el control de su propio cuerpo ya que deja escapar el vaso de su mano.

Además, el cambio que se produce en él después de la pronunciación del nombre indecible manifiesta un primer paso en la transformación del conde. Otto entra en una posición liminal desde la pronunciación del nombre de la mujer como si la confesión o la presencia mental de la mujer inducida por la mención del nombre fuera un umbral que lo horroriza. Este primer paso simboliza la pérdida de la soberanía del hombre que se deja controlar por sus emociones relacionadas a su mujer.

Consideramos que el nombre Fanny se vuelve indecible ya que, después de la primera pronunciación, Otto amenaza a sus compañeros ordenándoles nunca volver a decir el nombre. Mientras tanto, Otto repite el nombre levantándose “violentamente de su silla” y mira con espanto alrededor de él (Wili 1879: 185). El nombre le produce emociones de violencia y de miedo al mismo tiempo y al dirigirse a sus compañeros prohíbe la pronunciación del nombre sin explicarles la razón de la prohibición, no obstante, expone lo que pasara si se lo pronuncia de nuevo. De este modo, se vuelve un nombre indecible.

También, aquí se da a entender un silencio implícito ya que, a pesar de la fiesta, el vaso que se hace mil pedazos parece oírse. Al igual que en los otros cuentos, es un silencio que prepara el

terreno para que sobresalgan la voz por venir. De ahí que, cuando Otto repite el nombre de su mujer, Fanny, su voz resuena poderosamente lo que otra vez suscita lo sublime. Recurriendo a Foley (2016: 181), no solo la entonación o los sonidos pueden inducir un sentimiento sublime sino el poder de las palabras, que se considera central para la concepción peligrosa del *logos*. Así, el nombre de la mujer del cuento que nos ocupa aquí se vuelve peligroso, así como la entonación del conde al repetirlo.

El sentimiento de terror que siente Otto al escuchar el nombre de su mujer desestabiliza ligeramente el orden patriarcal ya que la sola pronunciación del nombre de la mujer pone de relieve el poder de esta misma y así, afecta a las relaciones de poder entre el hombre y las mujeres. El hombre pierde el control mientras la mujer lo toma. Aquí, se percibe lo que explica Glotova en relación con lo gótico. Se desestabiliza las normas y hay una resistencia al sistema patriarcal mediante la alteración de la representación de éste (2021: 7). En “Otto”, la mujer incorpórea resuena en el cuerpo del conde y representa así el poder de la mujer.

En “La voz”, al igual que en “Otto”, el nombre de la mujer se asocia al alcohol a través del brindis en favor de Everilda. Este brindis aterroriza a Fritz que no quiere brindar a la salud de su mujer y contesta a esta invitación “con espanto”. Desde entonces, el latido de su corazón empieza de nuevo a resonar con una alteración del ritmo, como vimos anteriormente. Así, el brindis a la salud de la mujer se parece, en los oídos del narrador, a una invocación de su mujer muerta lo que le asusta. De la misma manera que en “Otto”, la reacción de Fritz ante la invocación de la mujer da a entender que las relaciones de poder entre los dos han cambiado. En este cuento, el miedo ante la escucha del nombre subraya también la presencia de la mujer en el bar mostrando como ésta toma control del cuerpo del hombre cambiando el ritmo de su corazón según lo vimos en el apartado 4.2.1. La presencia de la mujer en el bar revela una trasgresión de la esfera privada que le estaba reservada. Además, la voz de trueno con la cual contesta el narrador, indica una gran indignación y un gran miedo lo que se relaciona con el miedo y el enojo de Otto. Estas emociones reflejan una alteración en las relaciones de poder entre mujeres y hombres.

Además, la “voz de trueno” de Fritz trae a colación la relación entre sonido y la emoción de lo sublime. Al asociar la voz con el trueno se deja entender la resonancia ruidosa de ésta. Recordando a las ideas de Burke (1998: 123) sobre los sonidos ruidosos y las fuerzas de la naturaleza como una fuente potencial de lo sublime, la voz de trueno de Fritz resuena ruidosa

y poderosamente en el bar e influye sobre los otros compañeros que se vuelven atemorizados y abrumados, quedándose silenciados. También, el narrador y el ambiente del bar se ven afectados por los latidos del corazón y la voz del trueno ya que después de la resonancia, todo cae en silencio y todos caen en el suelo: “Nadie contestó. Todos, hasta yo, caímos ebrios debajo de la mesa” (Wili 1880a: 217). De la misma manera, la falta de respuesta da a entender que el ambiente festivo del bar se transforma de repente en un ambiente espantoso y silencioso simbolizando un terror no vocalizado.

No obstante, queremos destacar la potencial relación que se crea entre el silencio de los hombres y la mujer. Glotova explica, refiriéndose a Weidman (2015) y Lawrence (1991), que una mujer que hablaba se la consideraba como una amenaza en el sistema patriarcal de las sociedades occidentales (2021: 110). Carson (1995) también, explica que, en la Grecia Antigua, la regulación de los sonidos era una costumbre y según Sófocles, “el silencio es cosmos de las mujeres”, es decir que el silencio de las mujeres es el buen funcionamiento de una sociedad (Carson 1995: 127 citado en Glotova 2021: 110). En el relato que nos ocupa, el silencio en el cual caen los hombres refuerza la idea de que la mujer toma el control del hombre, que según vimos, se cumple mediante el eco de su nombre. Además de tomar el control, la invocación del nombre los atemoriza hasta el silencio. Así el eco del nombre femenino silencia a los hombres que, de ahí entran en el mundo de la mujer, un mundo en el cual se la imposibilita expresar. El silencio inducido por la mujer evidencia una resistencia al sistema patriarcal y al silenciamiento al cual las mujeres son sometidas.

4.3 Resonancias acusmáticas

4.3.1 La voz de Elide

El nombre de Elide es interesante en relación con la posición liminal de la mujer. Abraham explica que el nombre puede haber sido recuperado de la novela *La virgen de las azucenas: Leyenda histórica del siglo XII* (Güell y Renté 1858 en Abraham 2019: 250), en la cual se encuentra una mujer con un nombre similar y que se asemeja a la descrita en “La cruz”. Sin embargo, queremos argumentar que el nombre también puede tener una relación con el verbo *elidir* conjugado en tercera persona del singular. *Elidir*, según el DLC, se refiere a la frustración, el debilitamiento o el desvanecimiento de algo (1884b: 411). En este caso, el nombre de la figura femenina puede referirse a su posición liminal y al desvanecimiento de su

cuerpo o a lo que ella reclama, o sea la cruz de brillantes. Igualmente, lingüísticamente, su nombre se refiere a la elisión de un elemento vocálico. El elemento vocálico puede relacionarse con la musicalidad que se quita a la mujer, como estudiamos en el apartado 4.1.2.

La voz articulada de esta mujer al igual que los gemidos, parece “salir del fondo de una tumba”. Además, tiene características acusmáticas ya que se escucha, pero no se ve su cuerpo desafiando así las fronteras de lo humano y oponiendo lo visto a lo no visto. Estas características tienen cualidades desestabilizadoras e inquietantes que producen ansiedad en él que escucha (Glotova 2021: 6). Además, la liminalidad de la mujer situada entre la tumba y el cuarto, entre la vida y la muerte, entre el ser y el no-ser, entre el pasado y el presente, viene a trastornar e inquietar a Thomas.

Al igual que en “La voz”, nos encontramos aquí ante un quiebre del sistema patriarcal. Recordemos las aclaraciones de Cavarero (2005: 107) en lo que concierne uno de los modelos más estereotípicos del sexo femenino en el orden patriarcal. La mujer se concibe y se visualiza ante todo como un cuerpo y, además, debe verse y ser hermosa, pero no debe hablar o tener una voz articulada (107). Eso se ve ligeramente en la relación que el viejo tiene con Elide ya que, al describirla, se enfoca principalmente en su cuerpo y su belleza. Mientras, la relación que se configura entre Thomas y Elide es únicamente relacionada a la voz. Por lo demás, la voz de la mujer, que vibra inarticuladamente y luego vibra articuladamente, se vuelve al centro de la relación de los tres personajes. La mujer ya no es un cuerpo, sino que es solamente una voz que, además, emite vocalizaciones articuladas contradiciendo, de este modo, el estereotipo del sistema patriarcal.

No obstante, aunque la mujer se expresa mediante una voz articulada, su voz sigue controlándose por el viejo reflejando así el orden patriarcal. La voz inarticulada gime sin que nadie la invoque. En cambio, el viejo necesita invocar a Elide para que se escuche la voz articulada de ésta:

“¿No es verdad, Elide, que por la cruz de brillantes vendiste tu amor y tu alma al diablo?”- preguntó con estentórea voz.

-Sí- contestó una voz que parecía salir del fondo de una tumba.

- ¿No es verdad que esa cruz está maldita, porque malditos por Dios fueron también tus criminales amores?

-Calla, aborto del infierno...

-Tu pasión lo arrastró hasta el...

- ¡Calla! - Volvió a decir la voz. (Wili 1879: 253).

El viejo, antes de proferir la primera pregunta, se vuelve hacia la puerta del biombo. Luego, invoca el nombre de la mujer, lo que permite a Elide recuperar su voz y cruzar el umbral, o sea la puerta del biombo, para estar presente vocalmente en el cuarto ya que el único indicio de su presencia es su voz. Es la voz del viejo que domina la conversación contando la historia de Elide que, además, solo se expresa cuando el viejo la invita a hacerlo. Al invocar y al darle la posibilidad de hablar, el viejo parece controlar a Elide no solo vocalmente, pero también corporalmente. Aunque no se ve a la mujer, el viejo la sitúa corporalmente en el cuarto al volverse hacia el biombo. Se representa así la dominación de las voces masculinas de la época y el poder de sus voces en relación con las de las mujeres. Buret explica que “el Código Civil convertía a la mujer en un sujeto potencialmente susceptible de constituirse en la víctima de su cónyuge quien, [fue] erigido por la ley como *soberano* indiscutido de su núcleo familiar” (2017b: 6). En el cuento se muestra así el poder que la ley otorga al hombre ya que la mujer se encuentra en una situación vocal de indefensión. No puede expresarse sola y tampoco expresar su verdad.

Además, en la conversación se crea una relación entre el viejo y el infierno. La mujer lo llama “aborto del infierno” y el narrador identifica el viejo como “Satanás en persona”. Asimismo, el viejo y Elide, así como la cruz desaparecen al mismo tiempo. En el apartado 4.1.2, argumentamos sobre la relación entre el infierno y Elide. Aquí, otra vez se establece una relación con la cruz, el infierno, Elide y el viejo lo que teje un lazo indisoluble entre el viejo y la mujer reforzando así la ambigüedad en torno al asesino.

4.3.2 La voz desconocida y los sonidos naturales acusmáticos.

En “Otto”, la resonancia de la naturaleza parece intentar difundirse en el castillo: “Escanciad los vasos, reine el placer en nuestro báquico festín que el ruido de las copas y botellas ahogue *el rumor* de la tempestad *que brama furiosa* en la naturaleza” (Wili 1880b: 184, nuestros cursivados). Como se ve en la cita, esta difusión se encuentra obstaculizado por los sonidos de copas y de botellas emitidos por los hombres que ahogan los sonidos de la tempestad. Además, como lo explicamos antes, en “Otto”, hay múltiples auscultadores ya que el narrador

no solo ofrece su propia perspectiva de lo escuchado sino también la de los otros personajes. Cuddy-Keane anota que la difusión, así como la auscultación proporciona una relación entre los individuos y el mundo en el cual viven (2000: 90). Así, se establece una relación de poder entre los individuos masculinos y el mundo adentro y afuera del castillo. Los hombres pueden ahogar, o más bien silenciar estos sonidos poderosos de la tempestad como si no hubiera ningún sonido que podría interrumpir o quebrantar el ambiente festivo en el cual están.

Podemos, además, ver que la descripción de la resonancia de la tempestad pone de relieve una personificación de estos sonidos. Las definiciones de *rumor* y *bramar* pueden relacionarse a voces humanas, vinculando así una presencia humana a la tempestad. El rumor se refiere a una voz que corre entre el público o también puede referirse a un ruido confuso de voces (DLC 1884d: 946). Esta definición subraya la idea de una voz. Así, al valerse de la frase “el rumor de la tempestad”, Wili integra la idea de una voz que resuena afuera y adentro, pero que se ve ahogada por los sonidos que dominan el ambiente, o sea los sonidos emitidos por los hombres. Por lo demás, como señalamos en el apartado 4.1.2, Cavarero declara que una voz que resuena indica la presencia de un cuerpo que emite esta voz (2005: 4) y eso coincide con las ideas de Van Elferen, es decir que los sonidos resonantes dentro de lo gótico indican una presencia (Van Elferen 2012:4). Por consiguiente, la palabra rumor sugiere ya una presencia humana afuera que resuena en la tempestad.

También, la palabra “brama” apoya esta idea. En efecto, bramar se define como la manifestación violenta de la ira de la cual está poseída una persona y se expresa con voces articuladas o inarticuladas (DLC 1884a: 166-167). Otra vez, se destaca la idea de una voz que, en este caso, intenta expresar su ira. Además, la resonancia se hace “en” la naturaleza y con esta preposición, el sonido no parece pertenecer a la naturaleza sino solamente resonar dentro de ella. Por eso, se destaca detrás del sonido de la tempestad una voz que intenta expresar su ira, pero queda silenciada por los ruidos de las copas y botellas. Eso puede visibilizar el silenciamiento que los hombres imponen dentro del sistema patriarcal de la época en los cuales los cuentos se publicaron.

El ruido de la tempestad vuelve a oírse más adelante en el relato. La voz desconocida que ya ha resonado en el castillo desaparece apagando las luces al mismo tiempo.: “- ¡Encended las luces, miserables! Un espantoso trueno contestó a esta intimidación” (Wili 1880b: 185). El apagamiento de la luz, que coincide con la desaparición de la voz, no se menciona claramente,

pero se deja entender. De este modo, se teje un paralelo entre el sonido y la luz, así como entre la voz desconocida y el apagamiento de la luz ya que es la voz que deja el castillo completamente oscuro.

La orden del encendido de las luces se contesta por el trueno y se ve como una intimidación. Podemos relacionar aquí el trueno, o sea el sonido, con el relámpago, o sea la luz. En la cita, observamos que es el trueno que contesta espantosamente a la orden y no la luz del relámpago lo que infunde terror y deja la oscuridad reinar. Así, es una respuesta sonora más bien que visual. Esa respuesta sonora subraya la importancia del sonido mientras lo visual se relega al segundo plano. Es el sonido, la voz y el trueno que deben infundir terror y a los cuales se deben prestar más atención. Por ende, nos permite pensar que lo ocultado, tal como el crimen, parece resaltar sonoramente.

La resonancia del trueno se escucha ruidosamente y contesta al hombre lo que da la impresión de que se escucha desde adentro. La invasión del afuera también pone de relieve un silencio implícito que se vuelve el sonido fundamental contra el cual se escucha el sonido del trueno preparando así el terreno para que sobresalgan este sonido. Además, el trueno es un sonido fuerte que, en este caso, produce espanto. Por lo tanto, el trueno y la tempestad se vinculan a la voz desconocida mediante sus resonancias fuertes ya que esta voz profiere las palabras gritándolas. Por otro lado, la respuesta del trueno evoca también que los sonidos de la naturaleza ya no se dejan silenciar. De esta manera, el vínculo entre los dos sonidos y el hecho de que los sonidos naturales ya no se dejan silenciar nos permite pensar que la voz gritando su mensaje tampoco se deja silenciar como si intentara salir de lo ocultado y se desahogara.

Además, la invocación del nombre, que mencionamos en el capítulo previo, y el eco de la voz desconocida que resuena en el castillo producen un cambio en la escena festiva que pasa a ser espantosa y dominada por sonidos acusmáticos tal como la voz y el trueno. De este modo, estos sonidos acusmáticos se vuelven las señales sonoras sobre las cuales la atención de los auscultadores se detiene. El cambio del ambiente causado por la invocación del nombre y la voz parece así resistir las relaciones de poder sonoras ya que cuando la voz desconocida grita su mensaje, la tempestad y el trueno ya no se dejan silenciar por las copas de los hombres. Eso subraya una desestabilización en el sistema patriarcal en el que los hombres, al igual que en “La voz” se ven ahora silenciados y parecen perder el control de la autoridad. Por

consiguiente, tanto los sonidos de la tempestad como la voz transgreden los límites de la razón homogeneizadora que organiza el sistema patriarcal en el cual los hombres no se silencian.

Como señalamos en el apartado 4.2.1, se conforma una ambigüedad acerca de la voz desconocida que representa un poder desestabilizante y que tiene el potencial de comunicar el retorno de lo reprimido. Roas explica que el motivo del doble no suele atemorizar (2011: 81). En el cuento, la voz desconocida produce terror tanto en Otto como en sus compañeros, aunque supone ser el desdoblamiento de Otto. Además, a lo largo del relato, la palidez del conde se intensifica y al conversar con la voz desconocida se vuelve “lívido y desencajado como un espectro” (Wili 1880b: 186). La presencia de la voz cuya identidad es desconocida le causa miedo y lo descompone. Así, la configuración de la ambigüedad acerca de la voz, así como el terror que produce dejan abierta la posibilidad que la voz desconocida es la voz de la mujer, Fanny, una voz que ha sido reprimido por el conde. Además, el hecho que al final del relato hay una voz que se escucha y que domina la tempestad realza la ambigüedad acerca de la voz desconocida.

Como Buret argumenta, las mujeres en los relatos fantásticos de Torres y Quiroga no tienen una voz articulada antes de sus muertes, pero parecen recuperarlas cuando ya no tienen sus cuerpos (2017b: 12). Agrega que se contraponen la pasividad y la mudez de la mujer antes de su muerte a “la aparición vengativa de sus espíritus liberados después de la muerte” (12). Por consiguiente, la voz desconocida puede considerarse como el espíritu vengativo de Fanny que recupera su voz después de su muerte. La mujer no solo se venga, sino que denuncia la culpabilidad y la violencia de Otto. Por otro lado, estas voces vienen a quebrantar el orden patriarcal cuestionando la autoridad del hombre. La voz, otra vez, se destaca como un elemento significativo que permite quebrantar el orden patriarcal ya que estas voces acusan y castigan indirectamente o no a los hombres.

Al establecer la voz desconocida, o sea la voz de Fanny que aflora para denunciar el crimen de su esposo, como su propia voz, se puede considerar que Otto se apropia de la voz de su mujer. Hay, aquí, una apropiación del cuerpo de la mujer que refleja la posición de la mujer en el ámbito matrimonial, poseída por su marido. Dentro del matrimonio y del hogar familiar que representa el castillo, el desdoblamiento de Otto puede interpretarse como la presencia de su mujer. El desdoblamiento materializado por una voz desconocida que, dentro del mundo

diegético, se interpreta como la consciencia de Otto, puede incluso visibilizar la otredad como una parte constitutiva de Otto lo que puede evidenciar los lazos del matrimonio. Asimismo, como ya decíamos, la voz del espectro denominada como desconocida no se reconoce por parte de Otto y tampoco por sus compañeros lo que produce una ambigüedad en cuanto a quién pertenece la voz. Por consiguiente, la posibilidad que la voz desconocida sea la voz de la mujer, así como el castigo sobrenatural al final del cuento desestabilizan el estado en el cual se encuentra la mujer dentro del matrimonio del siglo XIX. Eso nos permite pensar que, al final del cuento ya no es la mujer que es sumisa a la voluntad de su esposo-soberano sino es el hombre que es abandonado a la voluntad de su esposa que lo atormenta. El hombre se encuentra forzado de vivir como un fantasma impidiéndolo continuar a vivir como antes. La mujer liberada de su cuerpo llega a expresarse y a atormentar al marido.

Por otro lado, hay una apelación al sentido auditivo del lector: “Escuchad. Escuchad. ¿Oís ese ruido?” (Wili 1880b: 186) que se cumple mediante la repetición de la orden de escuchar. Vimos en el apartado 4.2.1 que esta connotación en “La voz” se cumple mediante una pregunta. Recordemos a lo que plantea Jakobson en relación con la “función conativa del lenguaje” donde explica que su expresión más pura es mediante el imperativo o el vocativo (p.35). Con esta función, el emisor quiere influir en el comportamiento del oyente. Así, la exclamación del narrador mediante el imperativo en plural apela a la atención del lector ante los acontecimientos por venir. Es decir que, mediante la exclamación del narrador, se apela a la atención auditiva del lector para que sea atento sonoramente a lo que va a ocurrir ulteriormente. La combinación del imperativo y de la pregunta refuerza la intención de influir sobre el comportamiento del oyente, que, en este caso, es que el lector escuche atentamente a lo que sigue.

Esta activación de la audición del lector se combina con el ambiente silencioso: “Son los goznes de las mamparas que se abren silenciosamente, para dar paso a los caballeros que penetran en el magnífico salón de los tapices rojos [...]” (Wili 1880b: 185). Los sonidos acústicos de la casa auscultada por el narrador y el lector, como vimos, resaltan una falta de sonido que preocupa y enmarca el ambiente en el silencio. El silencio prepara así el terreno para que sobresalga la conversación por venir. En esta situación, la voz del narrador se vuelve, por un lado, la voz de la autoridad mandando al lector. Por otro lado, el silencio media la relación entre el narrador, el lector y las órdenes que se dan para apelar a la atención

auditiva del lector. De esta manera, el silencio realza el sentido auditivo del lector, que tiene que concentrarse en la falta de un sonido, las mamparas que se abren silenciosamente. Las órdenes del narrador y el silencio subrayan la importancia de la conversación relacionada con el crimen. Por lo demás, la función conativa del lenguaje continúa activándose a lo largo del resto del relato, así como al final del relato.

En suma, se destaca en este relato la importancia de la voz y de la oralidad mediante la resonancia súbita de una voz desconocida y los sonidos naturales. De igual modo, eso se enfatiza mediante la referencia bíblica durante uno de los diálogos: “y vieron un brazo descarnado que agitaba levemente las cortinas de la puerta. [...]. – Confesad que aquel brazo, como el *mane, thecel, phares*, de la leyenda bíblica, hubiera infundido terror al más valiente.” (Wili 1880b: 185-186). Estas palabras aparecen en el libro de Daniel en el cual se relata eso:

El rey Baltasar dio un gran banquete y mandó que le llevaran los vasos de oro que habían sido arrebatados del Templo de Dios en Jerusalén, y en ellos bebieron el rey y sus príncipes y sus concubinas. Y aparecieron los dedos de una mano que escribió en la pared: Mané, Thecel, Fares. Aquella misma noche fue muerto Baltasar, rey de los caldeos; y Darío, rey de Media, se apoderó del reino. (García Valdés 2010: 174)

El mensaje “Mane, thecel, phares” se considera como un mensaje fatídico debido a la ejecución del rey Baltazar aquella misma noche (Abraham 2019: 186). En el relato de Wili, el brazo aparece e infunde terror, pero, a diferencia del texto de la Biblia, aquí el mensaje no se escribe en la pared, sino que el mensaje fatídico resuena en el castillo desde la voz desconocida que denuncia el crimen del conde. También, el mensaje fatídico, aunque no se sabe bien por quién es pronunciado, deja entender que el reino del conde se acaba, como se acabó el reino del rey Baltazar. Asimismo, la ejecución de Otto es el cruce del umbral que lo deja en una posición liminal entre la racionalidad y la irracionalidad y entre la vida y la muerte ya que va a vivir como un fantasma. Al no escribir el mensaje, se percibe la importancia que se da a la oralidad y se evidencia el poder de la voz que tiene un poder de ejecución.

4.3.3 Voz sepulcral y de remordimiento.

Al igual que en “Otto” se destaca en “La voz” una relación de poder acústica entre los sonidos naturales. Estos sonidos, se prestan a favorecer los designios de Fritz: “Era una noche tétrica,

espantosa, en que el agua, el viento y el retumbe del trueno apagaban los ruidos misteriosos de las montañas,” (Wili 1880b: 216). La cita trae a colación que los ruidos de la tempestad parecen resonar más poderosamente que los ruidos de las montañas ya que estos últimos se encuentran silenciados por la tempestad. Esta relación de poder que resuena afuera del hogar visibiliza la relación de poder entre la mujer y el hombre dentro del hogar ya que, de la misma manera que la tempestad apaga los ruidos de las montañas, los latidos del corazón apagan el ruido de los pasos, así como toda voz humana. Vimos en el apartado anterior, las relaciones entre los sonidos de la tempestad y las voces de los hombres, pero en el relato que no ocupa aquí la relación es más bien una asociación metafórica. La tempestad puede verse como una metáfora de los latidos del corazón de Fritz vinculando así la relación de poder entre la tempestad y los ruidos de las montañas a la relación de poder entre el hombre y la mujer.

No obstante, aunque la resonancia de los pasos ha sido apagada, hay *una voz sepulcral* que aparece al final del relato que va a demostrar otra alteración en las relaciones acústicas de poder. Esta voz anuncia al hombre que va a ser castigado jurídicamente por su crimen. La asociación de la voz con lo sepulcral combina la idea de una voz que sale de las tumbas, una voz de una persona muerta. Vimos en el apartado 4.1.1 que Fritz asocia a Everilda a la muerte mencionando su posición liminal e inscribiéndola acústicamente entre la vida y la muerte. De la misma manera, menciona Fritz la situación liminal de la voz al identificarla como una voz sepulcral. Así, ésta parece cruzar el umbral de la tumba para estar con los vivos y conversar con Fritz. Por lo tanto, la voz sepulcral, al igual que Everilda, se inscribe entre la vida y la muerte, entre el presente y el pasado y el ser y el no-ser conformando un paralelo entre la voz sepulcral y la mujer dejando abierta la posibilidad de que la voz es la de Everilda.

Esta voz sepulcral asociada a la voz de la mujer es una voz articulada que resuena en un ámbito público y judicial, esferas reservadas a los hombres. Al final, la voz ya no es pasiva y sumisa como fue la mujer al principio. Más bien es una voz articulada que, además, parece poseer el poder y el conocimiento mientras que el hombre se queda en la incertidumbre, en una cierta oscuridad y un cierto misterio en torno a las condiciones de su detención. Al mismo tiempo, es asombrado por el castigo judicial. Roas apunta que el personaje tal como el lector experimenta una reacción de miedo ante la posibilidad de lo sobrenatural, ante la idea de que lo irreal pueda irrumpir en lo real (2001: 30). En “La voz”, la voz sepulcral y acusmática no parece asustar a Fritz, sino se asusta más por el castigo judicial, o sea el contenido del

mensaje de la voz sepulcral. Así, lo fantástico parece encontrarse en la condenación del crimen del hombre. En otras palabras, no es lo acusmático de la voz que asusta, como vimos en los otros relatos, sino la acción “acusmática” de esta voz que ha llevado al hombre ante la justicia. O sea que la voz acusmática parece tener una fuerza performativa que viene a castigar al marido. Eso remite a lo que trata Gasparini en relación con la fuerza performativa de la voz de Nelly que de la misma manera viene a denunciar a su marido infiel (2012: 181). Lo que pronuncia aquí la voz sepulcral se cumplirá y así la fuerza performativa de la voz reside también en la creación de una nueva realidad: el castigo judicial del hombre por el asesinato de su mujer.

En la misma línea, la falta de temor del narrador nos permite pensar que la voz sepulcral es una voz conocida lo que sostiene la idea de que la voz sepulcral pertenece a la voz de su mujer. Recordemos la cita de Cavarero sobre la unicidad de la voz que vimos en el previo apartado, donde apunta que la voz como sonido no puede engañar y es reconocible por la persona con quien uno está hablando (2005: 24). El poder de la voz sepulcral llevando al hombre ante la justicia permite vengarse del crimen de Fritz subrayando así que el crimen no queda impune. Dentro de lo fantástico y del mundo diegético, la justicia asusta al hombre y las relaciones acústicas de poder se ven alteradas.

Argumentamos previamente que los pasos, que pueden relacionarse a la voz de la mujer, solamente se oyen mediante la voz del marido lo que entendemos como una representación del sistema patriarcal de la época en el cual, al menos jurídicamente y dentro del matrimonio, se espera de la mujer que se someta a la voluntad del marido-soberano. No obstante, al final del cuento, la voz resuena de manera articulada y por sí misma. En este cuento, el sistema patriarcal se alborota nuevamente. Según Cavarero y como lo señalamos en el apartado 4.1.1, el famoso adagio del sistema patriarcal afirma que la mujer debería verse, pero no oírse (2005: 117). Por consiguiente, la voz sepulcral, en el cuento analizado aquí, se opone a este adagio ya que la mujer no se ve sino se oye presentando así una resistencia al sistema. La auscultación de la voz articulada contradice, asimismo, la división de logos a la cual se refiere Cavarero (2005: 107). La filósofa italiana declara que, en este sistema, el sonido de la voz es algo únicamente femenino mientras que lo semántico se considera estrictamente masculino (2005: 107). La voz sepulcral se apropia lo semántico contradiciendo esta repartición.

Al igual que en “Otto” el remordimiento se encuentra en “La voz”. Al principio del cuento, el sonido de los pasos se asocia a la voz del remordimiento: “¡Sus pasos! Que resonaban en las bóvedas de mi cráneo, como el grito del espectro del remordimiento” (Wili 1880a: 216). Esta asociación resuena nuevamente cuando la voz del remordimiento atormenta a Fritz al final del relato. La voz del remordimiento asociada a los sonidos extraños de la mujer emociona al narrador hasta la confesión lo que demuestra como la presencia acústica de la mujer toma el control del cuerpo del hombre perturbando así las relaciones de poder entre el hombre y la mujer. La ambigüedad acústica creada entre la voz del remordimiento y los pasos de la mujer, incluso, quebranta las relaciones de poder en el mundo diegético y en el fantástico.

En estos tres apartados, hemos visto como las voces acusmáticas de las mujeres vuelven y resuenan dentro del ámbito del matrimonio reflejando sonoramente las acciones malvadas de los hombres y culpándolos. En “Otto” y “La voz” el remordimiento permite resistir los sufrimientos de las mujeres, que salen a la luz sonoramente, exponiendo a los inocentes y culpabilizando a los asesinos.

5. Conclusión y reflexiones finales

En este capítulo final exponemos las conclusiones generales y presentamos algunas reflexiones en torno a las relaciones que se pueden establecer entre el paisaje sonoro de los relatos, el contexto histórico en el cual fueron publicados y los aspectos estéticos y políticos de la narrativa de Raimunda Torres y Quiroga.

En este trabajo hemos estudiado el paisaje sonoro configurado en tres cuentos fantásticos de esta autora que tratan de la violencia contra las mujeres. Para abordar eso, nos planteamos un objetivo, el cual fue de examinar cómo a través de elementos góticos, lo fantástico desnaturaliza un hecho normalizado. A estos fines, formulamos las siguientes preguntas: ¿De qué manera influye el paisaje sonoro gótico a los personajes?; ¿En qué modo el paisaje sonoro interviene en el debate sobre el sistema patriarcal?

Vimos en los tres cuentos que la configuración de los mundos ficcionales se apoya sobre el empleo del sentido auditivo que amplifica la dimensión visual y comunica elementos tal como la opresión, lo reprimido, la ambigüedad y la desestabilización del auscultador. El análisis pone en evidencia que los sonidos auscultados son sonidos corporales, vocales y acusmáticos que revelan la relación comunicativa entre los personajes y, asimismo, evidencian información y elementos que permanecían invisible. Son elementos invisibles que los sonidos resaltan.

Las resonancias corporales que estudiamos en el primer apartado evidencian una ambigüedad acústica tanto en “La voz” como “en “La cruz”. Esta ambigüedad se conforma en la escucha de los sonidos que está entre lo exterior y lo interior, entre la realidad y lo imaginario de los narradores, así como en la relación ambigua entre los pasos y los latidos del corazón y la transformación de los gemidos. Estos sonidos representan una amenaza tanto exterior como interior a los narradores, lo que, además, cuestiona la autoridad de los narradores masculinos.

En “Otto” y “La voz”, vimos en las resonancias corporales, dominantes y acusmáticas que los hombres parecen poseer y apoderarse de los sonidos femeninos, lo que tiene el potencial de vislumbrar la posición de la mujer en la sociedad argentina de la época ya que, como mostramos, la mujer era sometida a la voluntad de su marido, erigido por la ley como soberano de la familia. Sin embargo, demostramos cómo las varias resonancias influyen a los

personajes masculinos induciéndolos miedo, terror y horror, emociones que sienten al enfrentarse a los sonidos femeninos, o más bien a las resonancias corporales y acústicas de las mujeres. En otras palabras, las figuras femeninas de los cuentos aterrorizan a sus maridos, alterando así las relaciones de poder entre los personajes masculinos y femeninos.

Argüimos que Torres y Quiroga elabora estéticamente, a través del paisaje sonoro, una alteración de las relaciones de poder del sistema patriarcal ya que los sonidos femeninos vienen a perturbar e irritar a los hombres. El paisaje sonoro influye a los personajes masculinos que pierden el control de la razón debido a la invasión de sentimientos de miedo, de terror, así como un sentimiento de remordimiento. La ambigüedad considerada como una amenaza interior y exterior tiene el potencial de reflejar la posición de la mujer y de revelar la complejidad de las relaciones de poder de género en la sociedad argentina de la época mostrando como los hombres se veían perturbados por las voces de las mujeres y tal vez estaban preocupados por la pérdida de la soberanía.

Los sonidos femeninos amenazan y abruman a los personajes masculinos y al enfrentarse a esta amenaza los hombres muestran una voluntad de silenciarla, lo que piensan conseguir mediante, en el caso de “La voz”, un asesinato y mediante desdoblamientos, en el caso de los dos otros cuentos. Efectivamente, en “Otto”, el desdoblamiento permite al conde apropiarse de la voz de la mujer y en “La cruz”, el posible desdoblamiento del narrador en la figura del viejo permite el restablecimiento de las relaciones de poder ya que el viejo parece dominar los gemidos. Así, la elaboración estética de la cuestión de las voces de las mujeres que perturban a los hombres tiene el potencial de vislumbrar el lugar de la mujer en la sociedad argentina de la época. Es decir que la presencia sonora de las mujeres se vuelve irritante y perturbadora, lo que los hombres quieren silenciar. Eso puede indicar la ideología emancipadora de la autora que, mediante el sonido, muestra la necesidad de la emancipación de la mujer a fin de poder expresarse sin ser silenciada.

Por lo tanto, el paisaje sonoro de los relatos que influye a los personajes masculinos tiene el potencial de visibilizar la situación y el lugar de la mujer, así como la complejidad de las relaciones de poder entre los géneros de la sociedad argentina de la época, aunque los mundos diegéticos no se ubican en la sociedad argentina. El silenciamiento al cual se enfrentó Torres y Quiroga puede haber influido en su decisión de ubicar estos tres relatos fantásticos en Europa, lejos de su realidad. Eso puede ser una estrategia por parte de la autora para

protegerse ya que al no presentar la sociedad argentina en los mundos fantásticos no toma el riesgo de ser silenciada de nuevo.

Sin embargo, el cuento “La cruz” pone de relieve la universalidad de estos crímenes. El nombre del hotel, *Hotel Universal* y toda la ambigüedad configurada acerca del lugar y del autor del crimen puede reflejar la universalidad de los crímenes, o sea que estos crímenes son hechos comunes que ocurren en todos lugares. Vimos también, en los tres relatos, que no solo se trata de visibilizar la violencia corporal o física contra las mujeres, sino se vislumbra de qué manera se silencia a las mujeres. Se puede tal vez hablar de una violencia acústica a la cual se enfrentan las figuras femeninas lo que puede visualizar el silenciamiento de las mujeres argentinas de la época.

De la misma manera vimos que la voz desconocida, sepulcral y del remordimiento relacionadas con voces femeninas introducen una desestabilización del orden patriarcal quebrantándolo ya que los hombres se ven silenciados frente a estas voces, en vez de las mujeres. Mediante las voces y los sonidos acusmáticos, las mujeres parecen no solo recuperar su voz sino tomar el control del personaje masculino que pierde la razón y que se encuentra castigado por estas voces. En “Otto” y “La voz”, la invocación de los nombres, asimismo, permite resucitar a las mujeres y no olvidar los crímenes. Además, la resucitación visibiliza lo invisible marcándolo como una molestia, una mortificación que desagrada y enoja. Consideremos el regreso vocal de las mujeres como un símbolo de la lucha contra el silenciamiento de la mujer. Los sonidos acusmáticos permiten, por lo tanto, demostrar cómo se desafía y se resiste al orden patriarcal. Por lo tanto, el análisis permite visualizar aspectos estéticos y políticos que se configuran en la narrativa de Torres y Quiroga.

Teniendo en cuenta, otra vez, del silenciamiento al cual fue expuesta la autora, la resonancia de las voces, que vienen a atormentar a los hombres, puede establecer una relación con la propia voz autorial. El silenciamiento puede considerarse como un crimen y la voz acusmática que vuelve para atormentar puede verse como una metáfora de la voz de la autora. La metáfora sugiere que si bien se intentó silenciarla en torno a la ideología emancipadora que sostenía, la voz de Torres y Quiroga o al menos la voz que sostiene la emancipación y los derechos de la mujer sigue resonando y atormentando. Además, una explicación posible del uso de voces acusmáticas, sin indicar explícitamente que son las de las mujeres es la

necesidad de protegerse. El uso puede considerarse como otra estrategia para evitar el silenciamiento.

Por otro lado, demostramos que la elección de narradores masculinos, enmarcado en el fantástico y lo gótico, permite a Wili resistir las normas y alterar el sistema patriarcal. Eso se cumple mediante la resonancia de las voces masculinas, la oposición entre la razón y las emociones, así como mediante las ambigüedades conformadas. Vimos que las voces de los narradores masculinos son controladas por las emociones asociadas al elemento fantástico y a sus resonancias. Los hombres son dominados por emociones de terror, de horror y de remordimiento y se vuelven irracionales. Los crímenes cometidos por los hombres que afloran mediante estos sonidos los llevan a la pérdida de sí mismos y a revelar lo indecible. Eso desestabiliza las normas, cuestionando la autoridad masculina dentro del matrimonio y del hogar.

La falta de sonido también es significativo en la configuración de los mundos audibles e interviene igualmente en el debate del sistema patriarcal ya que esta ausencia de sonido suscita lo sublime que atormenta y abrumba a los personajes masculinos. De la misma manera, el silencio amplifica la resonancia de los sonidos lo que, como vimos, permite que los personajes, así como los lectores se detienen sobre estos sonidos significantes.

“La cruz” publicada en 1879 demuestra una ideología que se diferencia ligeramente de los otros cuentos. En este relato, la culpabilidad de la mujer se destaca mucho más mientras que en los dos otros relatos, las mujeres se describen como inocentes. En este relato, la musicalidad y la voz de la mujer se controlan más creando así una discrepancia con los dos otros cuentos. Eso puede reflejar el cambio ideológico al cual se sometió la autora, especialmente comparándolo con los dos otros cuentos en los cuales la mujer llega a tener una voz y solamente se culpa al hombre. El cambio, tal vez, se debe a la disputa con Josefina Pelliza de Sagasta que tuvo lugar solamente un año antes de la publicación de “La cruz”.

A partir de la discusión llevada a cabo se puede postular que los textos aquí analizados revelan el poder del sonido dentro de la narrativa de Torres y Quiroga que desestabiliza, dentro de lo fantástico y de lo gótico, hechos normalizados representando otras alternativas. El estudio de tres cuentos de la obra de esta autora nos permite profundizar en los aspectos estéticos y políticos de su narrativa, no obstante, las conclusiones a las cuales llegamos,

especialmente aquellas que se vinculan al contexto político y sociocultural son conclusiones parciales. El análisis de solo tres cuentos no nos permite alcanzar conclusiones generales, pero nos permiten entender mejor los cuentos en su contexto.

Lo que parece claro es que, en estos tres relatos, el sentido auditivo se vuelve una fuente de información y un instrumento de revelación de elementos invisibles. Además, la utilización de los motivos fantásticos y góticos de los cuales se vale Torres y Quiroga podrían pensarse como innovadores en relación con la cuestión femenina. Los sonidos de los tres cuentos comunican tal vez un mensaje para defender implícitamente los derechos de las mujeres. Así, mediante los sonidos y las voces que se ponen en escenas en los cuentos analizados aquí, Torres y Quiroga parece describir un ámbito en el cual los hombres son forzados de escuchar las resonancias femeninas.

Por último, queremos proponer, para investigaciones futuras, un estudio del paisaje sonoro o un estudio multisensorial de todos los cuentos fantásticos de Torres y Quiroga en relación con la violencia contra las mujeres, ya que, por limitación del estudio solo nos centramos en tres relatos y en el paisaje sonoro. Un estudio más extenso de su narrativa fantástica podría ofrecer una visión más amplia de la utilización que hace del sonido o de otros sentidos, así como permitiría profundizar considerablemente en los aspectos políticos y estéticos de su narrativa, esto en relación con la cuestión femenina.

6. Bibliografía

6.1 Fuentes primarias

Wili, M. E. (1879). La cruz Brillante. En Abraham, C. *Obras completas, Raimunda Torres y Quiroga, Tomo I* (2019). Ediciones ciccus Liberia: Argentina. Pp.244-261

Wili, M. E. (1880a). La voz acusadora. En Abraham, C. Tomo I Obras completas, Raimunda Torres y Quiroga (2019). Ediciones ciccus Liberia: Argentina. Pp.215-217.

Wili, M. E. (1880b). Otto de Witworth. En Abraham, C. *Obras completas, Raimunda Torres y Quiroga, Tomo I* (2019). Ediciones ciccus Liberia: Argentina. Pp.184-187.

6.2 Fuentes secundarias:

Abraham, C. (2015). *La literatura fantástica argentina en el siglo XIX*. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación CICCUS.

Abraham, C. (2019). *Obras completas Raimunda Torres y Quiroga, Tomo I*. Ediciones ciccus Liberia: Argentina.

Armitt, L. (1996). *Theorising The Fantastic*. Bristol: Arnold.

Ashcroft, B. Griffiths, G. & Tiffin, H. (2013). Liminality. En *Post- colonial studies: The Key Concepts*. ProQuest Ebook Central. Disponible en: <https://ebookcentral.proquest.com>.

Balerdi, Juan Carlos. Propiedad, mujeres y ficciones. El Código Civil. En *Historia crítica de la literatura argentina, Tomo II, La Lucha de los Lenguajes* (Dir. Julio Schvartzman). Buenos Aires: Emecé, 2003. pp. 335-354.

Barrancos, D. (2010). *Mujeres en la sociedad argentina: Una Historia de Cinco Siglos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Batticuore, G. (2021). Violencia y violación en la literatura argentina. Una vuelta a la mujer romántica. XXXIII Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana. Disponible en:

<http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Batticuore%2C%20Graciela.pdf>.

- Batticuore, G. (2017). *Lectoras del siglo XIX: Imaginarios y prácticas en la Argentina*. 1: a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand.
- Botting, F. (1996). *Gothic*. Routledge.
- Botting, F. (2014). *Gothic*. 2nd Eds. Routledge: Nueva York.
- Burke, E. (1998). *A Philosophical Enquiry into the Sublime and the Beautiful*. Penguin Books.
- Buret, M. F. (2017a). La emergencia de la literatura fantástica argentina en las revistas culturales (1861-1884). Americanismo y cosmopolitismo en los textos fantásticos de Gorriti, Wili (Torres y Quiroga), Monsalve y otros autores. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata, 2017. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. sedici.unlp.edu.ar, <https://doi.org/10.35537/10915/64375>.
- Buret, M. F. (2017b). La encrucijada feminista en la escritura de Raymunda Torres y Quiroga. Pp. 16. Plurentes. Artes Y Letras, n.º 7. Disponible en: <https://revistas.unlp.edu.ar/PLR/article/view/1380>. Acceso: 27/09/2021.
- Cárdenas-Soler, R. N., & Martínez-Chaparro, D. (2015). El paisaje sonoro, una aproximación teórica desde la semiótica. *Revista de Investigación, Desarrollo e Innovación*, 5(2), 129-140. Disponible en: <https://doi.org/10.19053/20278306.3717>.
- Castro, A. (2002). El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910) (tesis doctoral). Göteborgs Universitet, Göteborg.
- Cavarero, A. (2005). *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Traducido por Paul, A. Kottman. Stanford Junior University. Stanford, California: Stanford California Press.

- Cuddy-Keane, M. (2000). Virginia Wolf, Sound Technologies, and the new aurality. En *Virginia Wolf in the age of mechanical reproduction*. New York: Garland Publishing inc. pp. 69-96.
- Depetris, C. (2016). Estética del horror: La sublimidad en dos relatos de Edgar Allan Poe y Leopoldo Lugones. *Revista Chilena de Literatura*, (57). Disponible en: <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/39099/40740>.
- Diccionario de la lengua castellana por la Academia española. (1884a). Bramar. (Duodécima ed., p.166-167). En El Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española (NTLLE) de la Real Academia Española
- Diccionario de la lengua castellana por la Academia española. (1884b). Elidir. (Duodécima ed.p.411). En El Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española (NTLLE) de la Real Academia Española
- Diccionario de la lengua castellana por la Academia española. (1884c). Inquilino. (Duodécima ed.p.600). En El Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española (NTLLE) de la Real Academia Española.
- Diccionario de la lengua castellana por la Academia española. (1884d). Rumor. (Duodécima ed., p.946). En El Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española (NTLLE) de la Real Academia Española.
- Diccionario de la lengua castellana por la Academia española. (1884e). Tugurio. (Duodécima ed., p.1057). En El Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española (NTLLE) de la Real Academia Española.
- Fernández Bravo, Álvaro. (2010) Redes culturales del 80: Alianzas, coaliciones y políticas de la amistad. En *Historia crítica de la literatura argentina, Tomo III, El brote de los géneros* (Dir. Alejandra Laera). Buenos Aires: Emecé, 2010. 385-412.
- Foley, M. (2016). ‘My voice shall ring in your ears’: The Acousmatic Voice and the Timbral Sublime in the Gothic Romance. *Horror Studies*, 7(2), 173-188.
doi:10.1386/host.7.2.173_1

- García Valdés Celsa, C. (2010) La Biblia en la obra literaria de Sor Juana Inés de la Cruz. En *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Eds Ignacio Arrellano y Ruth Fine. Universidad de Navarra: Iberoamericana. Vervuert.
- Gasparini, S. (2012). La voz y sus reproducciones en la ficción fantástica argentina de fines del siglo XIX. *Revista Caracol*, (3), pp. 177-193. ISSN: 2178-1702. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=583766511008>.
- Gasparini, S. (2007). La voz del Fantasma. Gritos y susurros en relatos de Eduardo, L. Holmberg. En Noé Jitrik (comp.), *Aventuras de la crítica. Escrituras latinoamericanas en el siglo XXI*, Buenos Aires, Ed. Alción. Pp. 29-38.
- Gasparini, S. (2020). Legados de Mary Shelley: algunos cadáveres y monstruos de la literatura argentina del siglo XIX. Estudios de Teoría Literaria. *Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 9(9), pp. 183-195.
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. (Jane E. Lewin, Trans.). Ithaca, New York: Cornell University Press. (Trabajo original publicado en 1972). Impreso.
- Glotova, E. (2021). Soundscapes in Nineteenth-Century Gothic Short Stories. Umeå universitet, Humanistiska fakulteten, Institutionen för språkstudier. Tesis Doctoral. Disponible en: <http://umu.diva-portal.org/smash/get/diva2:1554636/FULLTEXT01.pdf>. Acceso: 27/09/2021.
- Graña, M. C. (2000). Escribir desde el umbral: lo perturbante. *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 295-320.
- Jakobson, R. (1983). *Lingüística y poética*. (2.ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. París: Édition du Seuil.
- López, I. N. (2017). Pensar con sonidos. Los universos musicales en El Trino del Diablo de Daniel Moyano. *Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana*, 5(8), 120-154. doi: <https://doi.org/10.5195/ct/2017.209>.

- López Santos, M. (2010). El género gótico. ¿Génesis de la literatura fantástica? Alicante Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Masiello, F. (1989). Ángeles en el hogar argentino. El debate femenino sobre la vida doméstica, educación y la literatura en siglo XIX. *Anuario EHS: Instituto de Estudios histórico sociales*, pp.265-291.
- Masiello, F. (2018). *The Senses of Democracy: Perception, Politics, and Culture in Latin America* (1s Ed). University of Texas Press.
- Mieszkowski, S. (2014). *Resonant Alterities. Sound, Desire and Anxiety in Non-Realist Fiction*. Transcript Verlag, Bielefeld
- Muller, J. Z. (1997). *Conservatism: An anthology of social & political thought from David Hume to the present*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Peluffo, A. (2020). Pensar El Siglo XIX desde Los Afectos. *Mora*, 26(2), 113-128. doi: 10.34096/mora.n26.10099
- Real Academia Española (RAE). (2021a). Escuchar. Asociación De Academias De La Lengua Española. <https://dle.rae.es/escuchar?m=form>
- Real Academia Española (RAE). (2021b). Templar. Asociación De Academias De La Lengua Española. <https://dle.rae.es/templar?m=form>.
- Roas, D. (2001). La amenaza de lo fantástico. *En Teorías de lo fantástico*. Arco/Libros, S.L.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma: Madrid.
- Román, C. A. La prensa periódica: De La Moda (1837-1838) a La Patria Argentina (1879-1885). *En Historia crítica de la literatura argentina, Tomo II, La Lucha de los Lenguajes* (Dir. Julio Schwartzman). Buenos Aires: Emecé, 2003. pp. 439-467.
- Schafer, M. R. (1977). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of World*. Destiny books.

- Smith, M. M. (2001). *Listening to Nineteenth Century America*. The University of North Carolina Press.
- Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. París: Editions du Seuil.
- Van Elferen, I. (2012). *Gothic Music: The Sounds of The Uncanny*. University of Wales Press.
- Vicens, María. (2020). *Escritoras de entre siglos: Un mapa trasatlántico. Autoría y redes literarias en la prensa argentina (1870-1910)*. Universidad de Quilmes: Editorial. Colección La ideología argentina y latinoamericana Dirigida por Jorge Myers Bernal.
- Vicens, María. (2011) Escritoras en red: Las revistas literarias de mujeres en la Argentina de finales del siglo XIX y el reconocimiento de la escritora sudamericana. Universidad de Salamanca. Disponible en:
https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/99294/TFM_EstudiosInterdisciplinarios_Genero_Vicens_M.pdf%20-20Consultado%20el%2025.11.2014;jsessionid=6DB538E044D87FEFBF2BF9B05FE941F5?sequence=. Acceso: 10/10/2021