

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE LITERATURA



TESIS DE GRADO

Exploraciones del horror en *El occiso* de María Virginia Estenssoro

Postulante: Camila Alejandra Perales Blanco

Tutora: Dra. Ana Rebeca Prada Madrid

La Paz, Bolivia

2023

"De mi cuerpo descompuesto crecerán flores y yo estaré en ellas. Eso es eternidad".

Cita atribuida al pintor Edvard Munch.

Agradecimientos

Quiero agradecer a mi mamá Gladys y a mis papás Víctor y Arturo por su cariño y por apoyarme incondicionalmente en mi educación. A mi mamá Vicenta por sacar adelante a mi familia. A mi hermano Ariel por ayudarme cuando estoy en apuros. A mi hermana Monky por enseñarme, escucharme y apoyarme en los momentos más complicados. A mis compañeros de estudio Valentina y Sid, no podría haber terminado esta investigación con tanta constancia y resiliencia, hicieron que el camino sea más liviano. A *study bunny*, por cronometrar las horas de estudio.

De la misma manera, también quiero agradecer a mi tutora Ana Rebeca Prada por acompañarme en este trabajo de una forma tan respetuosa como estimulante y apoyarme en mi quehacer cinematográfico. Al tribunal lector, compuesto por Montserrat Fernández y Mónica Velásquez, por leer mi monografía de manera crítica y atenta.

Finalmente, quiero agradecer al cine y a la vida.

Índice

1	Introducción	6
1.1	La escritora y <i>El occiso</i>	6
1.2	Censura, olvido y reencuentro: recorrido editorial de <i>El occiso</i>	8
1.3	Estado de la cuestión	12
1.3.1	Primera etapa: la recepción inmediata.....	12
1.3.2	Segunda etapa: Relectura y rescate de la obra de Estenssoro.....	14
1.3.2.1	Escritura femenina: construir una voz y transgredir desde lo femenino	15
1.3.2.2	El amor	16
1.3.3	Tercera etapa: una nueva edición casi cincuenta años después.....	17
1.4	Una propuesta para leer el horror de <i>El occiso</i>	19
1.4.1	Dos nociones de horror contrapuestas.....	21
1.4.2	El horror como tradición literaria.....	23
2	“El occiso”: tumba, cadáver y espectro.....	25
2.1	Algunos antecedentes.....	25
2.2	El primer estadio: occiso	27
2.2.1	Un cuerpo entre cloroformo y éter	27
2.2.2	Galopar el Tiempo, beber la Distancia.....	28
2.2.3	Amurallado en la tumba	33
2.2.4	El entierro.....	35
2.2.5	Los gusanos	37
2.2.6	Devoración	41
2.2.7	Eyaculación	42
2.3	El segundo estadio: espectro	43
2.3.1	El espectro y las larvas	43
2.3.2	La materia orgánica mineralizada e inerte.....	43
2.3.3	El país de las sombras	44
2.4	Tercer estadio: el Ser.....	45
3	“El cascote”: máscara, cadáver y goce.....	47
3.1	El cuerpo deforme	48
3.2	El cadáver.....	50
3.3	La máscara y la imagen.....	54

3.4	La identidad y la herida.....	57
3.5	Abyección y goce.....	59
4	Moral y larva: “El hijo que nunca fue”	67
4.1	La moral perturbada	68
4.2	La recepción de “El hijo que nunca fue”.....	69
4.3	Literatura y aborto a principios del siglo XX.....	71
4.4	Siniestros retornos	73
4.5	Lo abyecto.....	76
4.5.1	La experiencia de Magdalena.....	76
4.5.2	Las capas de la abyección	78
4.5.3	El hijo abyecto.....	83
5	Conclusiones: una poética para abordar el horror	87
5.1	Una mirada extrañada: lo siniestro de la cotidianidad.....	87
5.2	Hurgar el cadáver: la abyección en la muerte	90
5.3	Montajes perversos.....	93
5.3.1	Las larvas.....	93
5.3.2	La tumba fecunda	94
5.4	La muerte expandida	96
5.5	El horror como tradición	97
6	Bibliografía	100
6.1	Bibliografía primaria.....	100
6.2	Bibliografía secundaria	100
6.3	Bibliografía general.....	105

1 Introducción

1.1 La escritora y *El occiso*

María Virginia Estenssoro nació un 2 de julio de 1902 en La Paz, Bolivia. Fue una figura activa de la cultura boliviana y destacó en diversas áreas: la música, el periodismo y la literatura. En este último campo, formó parte de una generación de escritoras bolivianas que exploraron las vanguardias y sentaron precedentes para las próximas generaciones¹. Así como cada una de ellas tuvo diferentes experiencias de vida, provenían de entornos socioculturales similares. Este aspecto tuvo un doble filo en la vida y obra de Estenssoro. Mientras pudo acceder a una educación que le permitió ser una mujer con un oficio y sustento propio, también se vio limitada en su propuesta literaria por transgredir los valores burgueses y el pensamiento de la época. Lazarte reflexiona acerca de la importancia de este momento para las mujeres:

El rol asignado a la mujer desde lo social comienza a modificarse lentamente, pues la modernidad trae consigo las reflexiones de la primera ola feminista que llegan a nuestro país. Estas ideas permiten que se inicie una lucha por la emancipación de las mujeres; primero, a partir de la conquista de una serie de derechos que les habían sido negados: la participación en la vida pública, la potestad de actuar sin la tutela de un padre, marido o hermano (incluso hijo en caso de viudez), el acceso al trabajo remunerado, el voto para las mujeres letradas y el divorcio, entre otros. Aun así, la diferencia social entre hombres y mujeres era muy acentuada y fuertemente jerarquizada. (Lazarte, 2019: 3-4)

¹ Esta generación fue estudiada por la crítica literaria y usualmente es identificada como una trica compuesta por Hilda Mundy, Yolanda Bedregal y María Virginia Estenssoro:

Trabajan respirando el nuevo aire en las letras, explorando claramente nuevos lenguajes en su expresión literaria, e instaurando además en sus escrituras elementos de un claro yo femenino desde el cual se arman los textos, así como elementos ya vinculados estructuralmente a la experiencia urbana. (Prada, 2015:88)

Nos parece importante incluir a la escritora Margot Silva dentro de esta generación de escritoras, no llegó a publicar en vida y era una década más joven que Mundy y Bedregal, pero fue parte activa de la movida literaria femenina de la época:

Silva Sanginés empieza a dictar conferencias sobre poesía, respaldadas por organizaciones feministas como el Ateneo Femenino. Así también, se dedicó a la escritura de artículos periodísticos —muchos de estos firmados como M.S.S.—, principalmente en el periódico *Última Hora*, en los que abordaba temas como el maltrato animal, el peso de la Iglesia Católica en la sociedad boliviana y temas del feminismo militante. De esta manera, aparece formando parte de los espacios de mujeres intelectuales de su época, que también alzaron la voz en escritos periodísticos, como Hilda Mundy con quien compartió movidas culturales; o María Virginia Estenssoro. (Videa, 2022)

Estenssoro fue una mujer conectada al mundo: “estuvo en África, en Madagascar, subió de nuevo a Europa y deambuló por todas las capitales” (Rodrigo citado en Quiroga, 1997: 26). Y así como viajó por muchas partes después de casarse con Guido Vallentis, también produjo desde el contexto boliviano. Estenssoro publicaba su columna “El perfil de las semanas” bajo el pseudónimo de Maud D’Avril en *La gaceta de Bolivia*, la cual estaba a cargo de Carlos Medinaceli. Asimismo, fue directora literaria de *Revista Norte y Cielos de Bolivia*, también publicó en diversos periódicos en diferentes periodos de tiempo (Quiroga, 1997: 32). Entonces, se trata de una escritora conectada a la cultura occidental, pero también al mundo y la movida literaria nacional e internacional.²

El occiso, por su parte, está compuesto por tres relatos. El primer cuento, homónimo, narra en prosa poética cómo un cadáver pasa por la descomposición para luego transformarse en un espectro y, finalmente, un Ser³ que reside en la nada. “El cascote” cuenta la historia de Magdalena, una mujer que recuerda a su amante fallecido, Ernesto. La nostalgia y los recuerdos atraviesan la memoria de la protagonista mientras cuida a su hijo en un ambiente familiar. En la segunda parte del relato, la presencia de una máscara irrumpe silenciosamente la memoria de su amor, el orden natural de la vida y el presente. “El hijo que nunca fue” es el tercer relato de libro y retoma los mismos personajes del anterior cuento. En este cuento, Magdalena se ve forzada a abortar el hijo concebido con Ernesto para evitar el reproche de la sociedad por tener un embarazo extramarital.

Esta obra ocupa un extraño lugar en la literatura boliviana de la época. Para empezar, es un libro que explora la muerte y fue publicado justo después de una de las guerras más sangrientas de nuestro país. La Guerra del Chaco dejó un saldo de 60.000 bolivianos muertos, 30.000 paraguayos muertos y cientos de desaparecidos y prisioneros que no fueron contabilizados en las cifras oficiales (cultura.gov.py, 2013). Este contexto histórico le otorga otro espesor a la exploración de la muerte en esta propuesta literaria. Aunque no existen referencias claras a un contexto bélico, la crítica literaria Ana Rebeca Prada propone:

² La crítica señaló algunas obras que comparten tanto rasgos formales como temáticos con los escritos de Estenssoro. Además, fueron publicadas de manera contemporánea a *El occiso*. Virginia Ayllón compara el cuento “El hombre muerto”, publicado en 1927 y escrito por Horacio Quiroga, con *El occiso* de Estenssoro (2012: s.p.). Asimismo, la novela *La amortajada* de María Luisa Bombal guarda grandes resonancias con la obra de Estenssoro (Canelas, 2019; Colanzi, 2022). Retomaremos la discusión sobre estas comparaciones en el capítulo de “El occiso”.

³ La autora escribe “ser” con mayúscula en el cuento.

Habrá que revisar, sin embargo, si “El Occiso” no es un poema-prosa que, al escarbar tan material y descarnadamente en el tema del cadáver en descomposición, está haciendo una alusión genérica al estado de muerte masiva y proliferación de cadáveres que toda guerra conlleva. (...) Obviamente los tres textos pueden ser leídos en esa clave; pero se podría discutir si esta exploración sobre la muerte no tiene que ver también con el contexto horroroso de la guerra que se desarrolló en la zona sur-este del país hasta 1935. (Prada, 2015:89)

En nuestro análisis de “El occiso” y “El cascote” reflexionaremos sobre esto. Sin dudas, la exploración de la muerte en este libro es claramente provocativa para un país que atravesaba un duelo masivo. Por otra parte, este libro es particular, pues no cuenta con precisiones del contexto en el que se desarrollan las historias, paisajes o referencias específicas a Bolivia. Si bien este es un detalle que no parece tan importante, la literatura de la Guerra del Chaco estaba comprometida con abordar las tensiones sociales de la época y se comenzó a reflexionar sobre la identidad boliviana. Es así como este volumen de cuentos se desmarca de la producción literaria nacional de la época. *El occiso* es un libro que apela el aire de muerte de la Guerra, pero a la vez son historias que transcurren en un universo propio, la lectura prescinde de un contexto histórico y geográfico.

1.2 Censura, olvido y reencuentro: recorrido editorial de *El occiso*

La publicación de *El occiso* es una parte importante del análisis del corpus crítico de esta obra. Se trata de un libro que fue sustancialmente afectado por la circulación editorial. Se puede replicar esta afirmación a todas las obras literarias, pero la especificidad de este caso es que tanto la primera como la segunda etapa de la crítica, las cuales describiremos más adelante, tienen inquietudes y tareas que surgen a partir de la censura de *El occiso* y el posterior rescate de la figura de Estenssoro para incluirla en el canon de la literatura boliviana. Ahora bien, el olvido en el que permaneció esta obra es más complejo de lo que aparenta, elaboremos por partes.

El occiso cuenta con cuatro ediciones en total. La primera, publicada por la Editorial boliviana en 1937. La segunda, publicada por la editorial Amigos del libro en 1971, la cual incorpora dos partes de “El occiso” que no estaban incluidas en la primera edición. La editorial

Dum Dum publica una tercera edición crítica en 2019.⁴ La cuarta edición, fruto del trabajo de difusión de la obra de Estenssoro, fue publicada en 2023 a cargo de la editorial argentina Ninguna orilla.

Si bien existe una distancia significativa entre los periodos de tiempo que separan las tres primeras ediciones, la publicación de los cuentos por separado en diferentes publicaciones periódicas complejiza el “olvidadero”⁵ en el que cayó la obra de Estenssoro. Recapitulemos, de manera no exhaustiva, algunas publicaciones periódicas y antologías en las que figura alguno de los relatos del libro. Una versión de “El occiso” está publicada en *La Revista de Bolivia*, circuló en octubre de 1937, poco tiempo después de la primera edición e incluye solo la primera parte del cuento.⁶ Asimismo, la primera parte del relato está incluida en la *Antología del cuento chileno-boliviano* (1975) de Guillermo Viscarra Fabre. La revista *La Mariposa Mundial* también publicó la primera parte de “El occiso” en su número 15 (2006). Con respecto a “El cascote”, fue incluido en la *Antología de cuentistas bolivianos contemporáneos* (1942), realizada por Saturnino Rodrigo y publicada en una editorial argentina. “El hijo que nunca fue”, por otro lado, forma parte de la antología *El cuento boliviano (1900-1937)* a cargo de Armando Soriano Badani y publicada en 1964, esta compilación también fue realizada en Buenos Aires. Este cuento también aparece en el compilado *El niño en el cuento* (1977), esta publicación es posiblemente un suplemento literario del periódico *Khoya*, dirigido por René Poppe.

La publicación de los relatos de forma individual en antologías y publicaciones periódicas indica la relevancia de la obra de Estenssoro que prevaleció en el tiempo. Aunque dispersas en diferentes años y espacios, podemos constatar que la censura no pudo opacar la propuesta literaria de *El occiso* y su circulación. Es más, tanto la antología de Guillermo Viscarra, Saturnino Rodrigo y Armando Soriano Badani, circularon en Argentina y Chile. Una nota de prensa de *El Diario* publicada el 27 de abril de 1945, informa sobre la inauguración de una exposición americana del

⁴ Nuestro presente análisis tomará en cuenta esta edición como referencia para trabajar la obra, pues incluye las tres partes del “El occiso”, un estudio introductorio, anotaciones y anexos pertinentes para nuestra investigación.

⁵ En su ensayo “El arco de la modernidad”, incluido en *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*, Blanca Wiethüchter propone esta noción para hablar de las obras que quedaron por fuera del canon por tener una propuesta distinta:

El olvido, el olvidadero, como preferimos llamarlo en este caso, como una especie de basurero o botadero de aquello que no se quiere recordar, es la nada en la que naufragan los seres que la historia ha negado por ser distintos. (...). Aquello que niega o cuestiona lo Mismo. Aquello, finalmente, que carga con la enfermedad de la sociedad instituyéndose en seres diferentes. ¿Recluir a los poetas al olvidadero? (Wiethüchter, 2002:94).

⁶ El director de esta revista era Gustavo Adolfo Otero. Señalamos este detalle porque es una muestra de cómo el trabajo de Estenssoro recorrió diversos espacios, colaborando con diferentes figuras intelectuales de la época.

libro femenino en Buenos Aires. Entre los libros que representan a Bolivia, se encuentra *El occiso*. Este recorte de prensa evidencia que a pesar de la censura, el libro continuó circulando ocho años después de su publicación y por fuera de un ámbito nacional.

Como indicamos previamente, esta breve lista de antologías, publicaciones y espacios en los que fue expuesto el libro no es una revisión absoluta. Sin embargo, nos ayuda complejizar el “olvidadero” en el que cayó Estenssoro.⁷ En la conferencia “María Virginia Estenssoro: una aureola de maldad”, Liliana Colanzi relata a través de una anécdota, la invisibilización de *El occiso* con el pasar del tiempo:

Es febrero de 2019 y Mary Carmen Molina está escribiendo el estudio introductorio que acompañará la nueva edición de *El occiso*. Han pasado casi cincuenta años desde la última vez que se editó esta obra, que circula en Bolivia en fotocopias, PDFs [sic] y escasos ejemplares de la edición de 1971 que de vez en cuando asoman en los puestos de libros usados. Mary Carmen me escribe para ver si es que encuentro en la biblioteca de Cornell algunas antologías de cuento boliviano donde puedan estar incluidos los relatos de Estenssoro. Uno de esos libros es la antología *Los mejores cuentos bolivianos del siglo XX*, editada por Ricardo Pastor Poppe. Entre los 20 cuentistas consignados en esta antología como los más representativos de todo el siglo pasado no solamente falta Estenssoro, sino que no hay ninguna mujer. El nombre de Estenssoro tampoco aparece en otras antologías, como la de cuento de Armando Soriano Badani de 1975, o en la de literatura boliviana de Edgar Ávila Echazú de 1973; en ambos libros la presencia de escritoras es ínfima. Con Mary Carmen intercambiamos por el chat algunos mensajes entre la risa y la indignación: la mayoría de los escritores que formaron parte de esas antologías han sido olvidados, mientras que autoras que los compiladores decidieron excluir como María Virginia Estenssoro, Hilda Mundy o Yolanda Bedregal, están más vivas que nunca. “Qué grave, ¿no? ¡Pensar que Yolanda Bedregal ha debido ser amiga de todos esos señores! Pero ni así, che”, me escribe Mary Carmen. Ni la potencia de la obra de estas autoras ni el hecho de haber sido contemporáneas cuyas sirvió para que los antologadores las tomaran en cuenta. (Colanzi, 2022: s.p.)

Esta anécdota nos permite indicar varios elementos en la investigación sobre la obra de Estenssoro que se extienden no solo al texto citado, sino al resto del trabajo de la crítica literaria. Para empezar, Colanzi expresa indignación por el cerco que sufrió la obra de Estenssoro. Aunque, Colanzi revisó las antologías de los cuentos más importantes. Entonces, en lugar de un cerco mediático que obnubiló por completo la producción de Estenssoro, nos encontramos con un panorama en el que la potencia transgresora y la polémica recepción de los cuentos de *El occiso* no fueron suficientes para que los antologadores incluyan estos relatos entre sus selecciones de los textos más relevantes de su tiempo. Es decir, a pesar de todo, se relegó esta obra literaria a un espacio menor. Aun así, como pudimos notar en nuestra mención de antologías y publicaciones periódicas, los cuentos continuaron resonando a través del tiempo y tuvieron espacios diseminados de difusión.

⁷ Queremos agradecer a María Elvira Álvarez, Mary Carmen Molina, Fátima Lazarte y Ana Rebeca Prada por compartir el hallazgo de recortes de prensa, publicaciones de los cuentos en periódicos, revistas y antologías. La recopilación de esta información establece un panorama más completo de la figura de Estenssoro como escritora y la magnitud de su obra en su tiempo.

Entonces, esta obra de Estenssoro cayó en el “olvidadero” porque era radicalmente distinta a otras propuestas y búsquedas de su época. Sin embargo, los dispersos espacios de distribución y circulación en los que fueron incluidos los cuentos de *El occiso*, nos hacen pensar que el “olvidadero” es también un lugar que se conforma a partir de la precariedad en la que se desarrolla la cultura en Bolivia. La producción artística se difumina en el tiempo, pues no existen registros de lo que se realiza. La mayoría de los acervos que preservan documentación tienen una falta de accesibilidad, ya sea por la burocracia de las instituciones encargadas o limitaciones de presupuesto. La crítica, por su parte, se ve constantemente forzada a reconstruir con dificultad un pasado del que casi no quedan huellas.

Ahora bien, el olvido también rodea la propia figura de Estenssoro, quien era una persona activa en la movida literaria y periodística de Bolivia en diversos periódicos y revistas.⁸ Previamente mencionamos algunas de las revistas y periódicos en los que trabajaba, pero también ocupó varios cargos de la administración pública. Estos fueron algunos de los espacios en los que Estenssoro desempeñó sus labores:

Durante los años de 1932 a 1937 la Secretaría General del Ministerio de Educación y Bellas Artes, en 1937 la Secretaría adjunta en el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto; de 1938 a 1941 la dirección artística de Radio Illimani. En 1943 obtuvo el cargo de Secretaría Adjunta en el Ministerio de Agricultura, Ganadería y Colonización; entre 1959 y 1957 el de Directora de la Biblioteca del Honorable Congreso Nacional. (...) En el Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de La Paz desempeñó el cargo de profesora de Historia de la Música (1943-1957). (Quiroga, 1997:48)

Es un hecho que la censura de *El occiso* marcó la carrera de Estenssoro, pero como pudimos notar en el anterior apartado, esto no impidió que la escritora mantenga una postura resiliente frente a la situación. No volvió a publicar un libro en vida, pero continuó escribiendo para la prensa y participando en la movida cultural y política. Incluso, continuó publicando algunos textos literarios en periódicos importantes como *La Razón*.⁹ A manera de retornar a nuestra reflexión sobre el

⁸ Entre los anexos de la tercera edición de *El occiso* podemos encontrar una foto de la autora representando a Bolivia en un congreso internacional de periodismo en Brasil (Estenssoro, 2019: 125). De la misma manera, también podemos encontrar una cronología de la vida, obra y ocupaciones de María Virginia a través del tiempo (Estenssoro, 2019: 89-103). Este anexo, realizado por Mary Carmen Molina, es realmente útil para comprender a Estenssoro como una figura inquieta y activa en el medio cultural y artístico de la época.

⁹ Como parte de otra investigación, revisamos el periódico *La Razón* de 1944. En este periodo de tiempo, pudimos encontrar tres textos literarios de Estenssoro. El primero se titula “Canción de la distancia”, publicado el 2 de abril de 1944. El segundo es “Grand slam”, fechado el 14 de mayo de 1944. Finalmente, el último texto encontrado fue el poema “Las calles”, publicado el 11 de junio de 1944. Los dos primeros textos se encuentran antologados en el cuarto volumen de su *Obra completa*, titulado *Cuentos y otras páginas*. En cambio, “Las calles” se encuentra en el segundo tomo, el cual

“olvidadero”, Estenssoro continuó siendo provocadora en el medio después de la publicación de *El occiso*. Aun así, el registro inexistente o disperso de su obra la borraron de la historia.

1.3 Estado de la cuestión

La censura y el olvido tuvieron una fuerte incidencia en la lectura de *El occiso* y detonaron inquietudes en la labor de la crítica a través de sus diferentes etapas. A continuación, nos dedicaremos a describir las facetas de la crítica, las cuales separamos en tres periodos. Estas etapas se delimitan temporalmente en la distancia que separa las tres ediciones bolivianas de *El occiso*. Sin embargo, es importante marcar que nuestro criterio no es únicamente cronológico, los críticos de cada etapa comparten formas similares de abordar este volumen de cuentos y tareas en común con respecto a la recepción de la obra de Estenssoro. Por otra parte, también pensamos que existe una correspondencia entre una etapa y otra, pues los objetivos trazados en una, son consolidados y respondidos por la que le sigue. Asimismo, las críticas literarias de la segunda y tercera etapa producen más de un texto sobre Estenssoro, entablando un diálogo orgánico entre sus textos. Detallaremos estas dinámicas en la producción crítica en los próximos apartados.

1.3.1 Primera etapa: la recepción inmediata

corresponde a la poesía de Estenssoro y se titula *Ego inútil*. Asimismo, encontramos el poema “Llamarada”, publicado en *La Revista de Bolivia* en diciembre de 1937, meses más tarde de la publicación de *El occiso*. Estos hallazgos nos sugieren que la autora continuó publicando sus textos literarios después de la controversia de *El occiso*, pero únicamente en publicaciones periódicas.

Por otra parte, en el prólogo de *Cuentos y otras páginas*, Guido Vallentis e Irene Cusicanqui, hijos de Estenssoro, advierten:

Ochenta por ciento de sus escritos duermen definitivamente en las hemerotecas del país: la mayor parte anónima, como ocurre con todos los periodistas, la otra, la menor, con su nombre o con su pseudónimo — tan en boga en la época — de Maud D´Avril. (Estenssoro, 1988: 7)

Por lo tanto, la obra literaria de Estenssoro publicada de manera dispersa es un campo de investigación pendiente.

La primera etapa de la crítica de *El occiso* es inmediata a su publicación en 1937. Está conformada por comentarios bibliográficos, críticas a la moral de la autora o, al contrario, defensa de la misma. A manera de delimitar este periodo de la crítica, lo situamos entre 1937 (año de publicación del libro) y 1971 (un año después de la muerte de Estenssoro y publicación de la segunda edición).

Para describir este periodo, mencionaremos cuatro textos críticos. El primero, una reseña de Walter Montenegro publicada en el periódico y titulada “María Virginia Estenssoro y su última producción *El occiso*”¹⁰. Este primer texto defiende a la escritora del revuelo que causó la publicación, valora su habilidad literaria a la vez que la compara con otras escritoras nacionales (Zamudio y Bedregal). Asimismo, se dedica a resumir brevemente los cuentos y marcar la influencia de otros escritores en su propuesta. Entre estas, destacamos que Montenegro señala a Poe, un escritor de literatura gótica y policial, como una influencia central en la obra de Estenssoro:

“El occiso”, el primer cuento del libro, tiene la influencia sugestionante, obsesiva, de los cuentos de Poe. El desfile macabro de gusanos por entre las vísceras palpitantes, a través de las órbitas y en torno al corazón “cuajarón sanguinolento que se había desgajado de raíz”, cosquillea la médula del lector, que quisiera, angustiosamente, despertar de ese tremendo “sueño clorofórmico”.

El segundo artículo, “María Virginia Estenssoro ha escrito un libro”, escrito por Gonzalo Fernández de Córdova, eleva la figura de Estenssoro como escritora, mezclando las características de su personalidad con su habilidad literaria. Fernández cae en el ejercicio de concentrarse en ella en tanto persona, la elogia colocándola por encima de escritoras internacionales, por su carácter y no por su propuesta literaria o estilo de escritura. El tercer artículo se encuentra publicado el 25 de abril de 1943 en *El Diario*, fue escrito por Reinaldo López Vidaurre y se titula “*El occiso* de María Virginia Estenssoro”. Nos parece importante señalar la fecha de este artículo, nuevamente nos indica la persistencia de la discusión de la obra a través del tiempo. En este artículo, López defiende a Estenssoro de las críticas negativas y la censura. Sin embargo, la manera en la que aborda su análisis se limita a resumir algunos aspectos de los cuentos y a confundir elementos de la biografía de la autora con el correlato autoral que está presente en los relatos:

En el Cascote [sic], parte central de *El Occiso* [sic], y magnífico cuento en razón de altura y profundidad de sentimientos, María Virginia, nueva maga, desde la penumbra del véspero evoca al fantasma amado. (...) Hay tanta verdad, todo es cierto! [sic] El ambiente existe, lo conocemos todos los amigos de María Virginia; también existe el cascote (obra de Yolanda Bedregal). Por esto, porque sabemos que nada fué [sic] fraguado en este hermoso cuento, jamás podremos leerlo sin emociones. (López, 1943:9)

¹⁰ Este artículo y “María Virginia Estenssoro ha escrito un libro” se encuentran en los anexos de la tercera edición de *El occiso* (2019).

Finalmente, el cuarto artículo que nos interesa exponer es “Notas bibliográficas *El occiso* de María Virginia Estenssoro”, escrito por Roberto Prudencio (1971) por la muerte de Estenssoro. Aunque el autor resalta la habilidad literaria de Estenssoro, su lectura es descuidada y califica la obra como menor con algunas apreciaciones vagas: “Sin adornos, sin metáforas brillantes, va directo a lo que quiere decir” (Prudencio, 1971: 139). Asimismo, confunde aspectos personales con su talento. Incluso, dedica más de una página en este breve texto a recordar a Enrique Ruiz Barragán, quien fue el amante muerto al que Estenssoro dedica el libro:

Enrique Ruiz fue amigo de María Virginia Estenssoro y es indudable que su fría inteligencia siempre burlona y nada sentimental influyó en nuestra autora. En los relatos —pues no llegan a ser cuentos— de su libro *El occiso* hay manifiestamente ese cerebralismo que quiere evadir la emoción y mirar la muerte como algo jocoso, pero hay en ellos algo que no es ya de Enrique Ruiz, algo patético y hondo. (Prudencio, 1971: 139)

Como podemos percibir, estos cuatro textos nos dan un vistazo de esta primera etapa de la crítica, la cual por momentos opacó el texto literario a través de la polémica o la vida personal de la escritora. Asimismo, los autores, a excepción de Montenegro, no llegan a identificar la tradición de la que se inspira Estenssoro y caen en el ejercicio de compararla con otras escritoras solo por ser mujeres.

1.3.2 Segunda etapa: Relectura y rescate de la obra de Estenssoro

La segunda etapa se extiende desde 1998 hasta 2018, la compone un conjunto de críticos literarios que buscan pensar un nuevo canon nacional y la inquietud de rescatar la obra de autores que permanecieron en el olvido. La necesidad de releer la obra de Estenssoro después de un largo periodo de tiempo, provoca que muchos de los textos críticos que expondremos den un repaso por toda la *Obra Completa* de Estenssoro que se terminó de publicar en 1996. En consecuencia, varios textos críticos apuntan posibles caminos de interpretación sin detenerse a desarrollar un tema específico en el análisis, son descripciones que abordan a grandes rasgos los cinco tomos de su obra.

Por otra parte, es importante marcar dos aspectos de este periodo. La primera es que el corpus crítico está compuesto por un grupo de autoras frecuentes: Virginia Ayllón, Eduardo Mitre y Ana Rebeca Prada. Nos interesa marcar esto, pues las lecturas de esta etapa tienen diferencias entre sí, pero también mantienen un diálogo orgánico. La segunda particularidad de esta etapa de la crítica es que a pesar de que *El occiso* es el libro más difundido de Estenssoro, el único que cuenta con tres ediciones y otras publicaciones donde se incluye alguno de los cuentos que lo componen, no tiene lecturas específicas y/o extensas del texto literario. *Memorias de Villa Rosa*, al contrario, tiene lecturas críticas más largas y elaboradas. Por esta razón, es probable que algunos apuntes críticos acerca de los otros libros de Estenssoro que componen su *Obra Completa* se extrapolen a nuestra exposición del estado del arte y del análisis de los cuentos de *El occiso*. A continuación marcaremos las vetas críticas más frecuentes de esta etapa.

1.3.2.1 Escritura femenina: construir una voz y transgredir desde lo femenino

La crítica de la escritura femenina de Estenssoro coincide en que *El occiso* se configura como espacio transgresor desde la literatura por la subversión de valores de la época y formalmente en su proyecto escritural. Por un lado, Eduardo Mitre y Ana Rebeca Prada se detienen a analizar cómo se construye la voz femenina en *El occiso* y la obra de Estenssoro, asociando esta construcción como un enfrentamiento con el patriarcado. “Canción de la distancia (notas sobre la obra de María Virginia Estenssoro)”, ponencia de Eduardo Mitre, señala la construcción de un sujeto femenino activo y crítico con el discurso patriarcal hegemónico (Mitre, 1999:65-66), pero no toma en cuenta las posibles contradicciones y paradojas del mismo. Por otro lado, “Apuntes sobre vanguardia y mujeres en la Bolivia de los años 30”, artículo de Ana Rebeca Prada, analiza una trica de autoras¹¹. Si bien Estenssoro forma parte de la construcción de un yo femenino, no lo hace en primera persona, sino en tercera. Se conforma desde la mirada y la palabra, dándole un matiz a la caracterización de Mitre (Prada, 2015:12). “Nuestra caníbal”, otro ensayo de Prada señala a Estenssoro como caníbal de lo femenino al engullir la construcción de la femineidad en la sociedad

¹¹Mencionamos previamente a esta generación de escritoras con obras conformadas por propuestas literarias rupturistas formal y temáticamente, publicadas entre los años 1936 y 1937: María Virginia Estenssoro con *El occiso* (1937), Hilda Mundy con *Pirotecnia* (1936) y Yolanda Bedregal con *Naufregio* (1937).

y la tradición literaria boliviana para construir personajes femeninos que contradicen estos mismos presupuestos (Prada, 2011:29-30).

Por otra parte, “Las suicidas: Lindaura Anzoátegui de Campero, Adela Zamudio, María Virginia Estenssoro, Hilda Mundy”, ensayo de Virginia Ayllón y Cecilia Olivares, repasa la obra de estas autoras, situándolas como fundadoras en la tradición de la literatura boliviana y suicidas por desafiar las imposiciones sociales (Ayllón y Olivares, 2002:149). La escritura de Estenssoro es situada en la cavilación entre acatar y subvertir las imposiciones a la mujer (Ayllón y Olivares, 2002: 167).

1.3.2.2 El amor

La crítica identificó “El cascote” como el cuento del libro que aborda más explícitamente este tema. Los textos coinciden que, al ser un amor configurado por fuera de la institución del matrimonio, establece otras nociones de amor. Además, al tratarse de un amante muerto, pone en cuestión la relación entre el amor, la vida y la muerte. Eduardo Mitre en “Canción de la distancia (notas sobre la obra de María Virginia Estenssoro)”, señala que el amor de “El cascote”, es similar al andrógino platónico por la complementariedad de un femenino y masculino (Mitre, 1999:70-71). Por otro lado, Prada, Ayllón y Olivares señalan que, en los artículos ya mencionados, el amor en *El occiso* se construye por fuera de las normas de la sociedad y sobrevive a la ausencia del amante muerto (Prada, 2011; Ayllón y Olivares, 2002).

1.3.2.3 La muerte

Desde esta etapa se puede dilucidar diferentes nociones de lo que implica la muerte y cómo se representa en *El occiso*. Mitre la describe desde un aspecto más metafísico y ontológico (Mitre, 2012). Ayllón, en cambio, identifica la obra como un debate entre vida y muerte (Ayllón, 1998). En el caso de “El cascote” propone leer el cuento como una exploración en la que el amor sobrepasa

los límites de la muerte (Ayllón y Olivares, 2002). Ana Rebeca Prada en “Apuntes sobre vanguardia y mujeres en la Bolivia de los años 30” interpreta la forma en que se representa la muerte como una huella del dolor, una imagen condensada del ambiente de horror y muerte en la guerra (Prada, 2015:89).

Algunos textos críticos retoman el gesto de la reseña de Montenegro, pues apuntan similitudes entre *El occiso* y cómo se aborda la muerte en otras obras literarias. Virginia Ayllón en “Cuentos en el exilio, de Víctor Montoya” (Ayllón, 2012), relaciona “El occiso” con “El hombre muerto” de Horacio Quiroga por la narración de los hechos posteriores a la muerte. Asimismo, Eduardo Mitre en “Notas a la poesía de María Virginia Estenssoro” (Mitre, 2012), la sitúa como antecesora de Camargo y Sáenz por la manera abominable y macabra de la muerte. Además, compara algunos fragmentos de “El occiso” con *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont. Nos parece importante marcar estas comparaciones, pues no llegan a tener un desarrollo extenso en los textos críticos de este periodo, pero son útiles para nuestra lectura crítica.

Por otra parte, Liliana Colanzi en “María Virginia Estenssoro: una aureola de maldad” (Colanzi, 2018) y Mitre en “Notas a la poesía de María Virginia Estenssoro” (Mitre, 2012), apuntan el placer erótico y la muerte como elementos simultáneos y complementarios. Aunque el desarrollo de estos apuntes es breve, es un tema que reaparecerá más extensamente en la tercera etapa de la crítica.

1.3.3 Tercera etapa: una nueva edición casi cincuenta años después

Así como lo anuncia el subtítulo, la tercera etapa que identificamos está marcada por la publicación de la tercera edición de *El occiso* en 2019 a cargo de la editorial Dum Dum. Este evento coincide con la publicación de la tesis de Fátima Lazarte, titulada *Muerte, amor y escritura en El occiso y Bajo el sol oscuro*. La tarea de los críticos de la segunda etapa se consolida. Estenssoro ya no pertenece al llamado “olvidadero” y circula entre las lecturas del ámbito académico boliviano. Esta tercera etapa se abre a partir de este objetivo cumplido de la crítica, pero también porque la tercera edición (tanto en formato físico como digital) es leída para un público más amplio, tanto en el

territorio nacional como internacional.¹² Asimismo, estas dos publicaciones contienen textos críticos que se dedican a analizar específicamente los cuentos de *El occiso*. Por lo tanto, son lecturas más extensas de esta obra de Estenssoro. Antes de adentrarnos a la descripción del corpus de esta etapa, es importante apuntar que las críticas de esta etapa dedican más de un texto a Estenssoro. Al igual que en la segunda etapa, el corpus crítico está conformado por un grupo de autoras frecuentes: Fátima Lazarte, Liliana Colanzi y Mary Carmen Molina.

Fátima Lazarte, tanto en su tesis de maestría *Muerte, amor y escritura en El occiso y Bajo el oscuro sol* como en “Modos de emergencia de una subjetividad femenina ante lo real: *El occiso* de María Virginia Estenssoro” (Lazarte, 2020), realiza un análisis de esta obra a través de un constante diálogo con la teoría psicoanalítica. En “Muerte, amor y escritura en *El occiso* y *Bajo el oscuro sol*”, Fátima Lazarte interpreta que la escritura trata de nombrar el vacío que produce la muerte (2019:25). A través de esta dinámica, Lazarte distingue la estructura del libro: “El occiso” es el proyecto de escritura abstracto que se manifiesta de manera concreta en las situaciones cotidianas de “El cascote” y “El hijo que nunca fue” (59). Es así como este proyecto, estético y escritural, desata diferentes significaciones que se reactivan una y otra vez al no concretar una respuesta ante la muerte (108).

“Para un desmontaje del afuera y la mujer moderna” es el estudio introductorio de la tercera edición de *El occiso* y está escrito por Mary Carmen Molina. En este texto, lee la obra de Estenssoro situándola en su contexto sociocultural y la época en la que publicó este libro. Por otra parte, interpreta la propuesta literaria de Estenssoro por fuera de las convenciones sociales e incluso por fuera del propio margen de la construcción del sujeto y la identidad (Molina, 2019:18). Asimismo, en su reseña “Escandalosa escritora boliviana y sus cuentos libérrimos” (Molina, 2020), Molina señala la conjunción de los cuentos como un montaje vanguardista, cortes de imágenes entre lo abstracto y lo concreto para remover la noción de muerte, el lugar de la mujer o la construcción de un amor ideal.

Liliana Colanzi en su conferencia “Despertar muerto. *El occiso* de María Virginia Estenssoro” (2021), reconoce las coincidencias entre *La amortajada* de María Luisa Bombal y *El occiso* (Colanzi, 2021: s.p.). Colanzi problematiza la idea de realizar una genealogía entre estas obras literarias, pues las escritoras han pasado por un olvido sistemático y patriarcal que ha

¹² *Vindictas* es una antología de cuentistas latinoamericanas publicada en México (2020), “El occiso” forma parte de esta selección.

impedido que sean leídas como parte del canon literario. Sus obras están siendo revalorizadas recientemente (Colanzi, 2021: s.p.). Sin embargo, también esboza la posibilidad de leer *El occiso* como parte de la tradición del cuento fantástico, la literatura gótica y apunta la experiencia del enterramiento en vida como un tópico de la literatura de horror (Colanzi, 2021: s.p.). Por su parte, la escritora Giovanna Rivero menciona “El occiso” en su artículo “Ciencia ficción boliviana (1864-1967)”, publicado en el libro *Historia de la ciencia ficción latinoamericana vol. 1*. Para empezar, Rivero sitúa la tradición oral como las bases que asientan un “tono” (término empleado por la autora) que luego posibilitará la existencia de obras literarias que corresponden a las características formales de la ciencia ficción. Con respecto a *El occiso*, la autora sitúa este libro como pionero del género en nuestro territorio porque el muerto desarrolla capacidades extra cognitivas y de esta forma explora las diferentes etapas de la descomposición. Es importante remarcar que Rivero propone leer “El occiso” desde ángulo distinto al de la crítica frecuente, por lo que contribuye a la lectura de esta obra a la vez que no la encasilla únicamente dentro de la ciencia ficción.

En el breve artículo “María Luisa Bombal, la hermana chilena de María Virginia Estenssoro” (2019), la escritora Valeria Canelas también apunta las similitudes entre *El occiso* y *La amortajada*. “Sabernos muertos”, reseña de Mónica Heinrich publicada en *La Razón*, sitúa *El occiso* en la literatura del duelo y analiza el tema principal de cada cuento del libro. En “El occiso”, Heinrich señala la terrible consciencia de la muerte propia y su ejecución en el cuerpo. Interpreta “El cascote” como una analepsis del primer cuento, identifica la máscara del relato como una metáfora del amor clandestino entre la protagonista y su fallecido amante. Finalmente, critica la asociación de “El hijo que nunca fue” con el movimiento proaborto.

1.4 Una propuesta para leer el horror de *El occiso*

Después del recorrido de las tres etapas de la crítica, notamos que existen varias tareas pendientes para continuar investigando la obra de Estenssoro. Entre estas, el horror es un tema que ha sido señalado, intuido y mencionado. La crítica emplea distintas maneras de acercarse parcialmente al tema, pero no existe una lectura exhaustiva del horror en los cuentos. Aun así, los textos críticos comparten algunas maneras de indicar la presencia del horror en esta obra. En concreto, encontramos dos formas. La primera consiste en vincular el horror con la experiencia de

la muerte que hay en los tres cuentos. En cambio, la segunda forma de aproximarse a este tema es a través de la mención y comparación de *El occiso* con otras obras literarias sin llegar a elaborar lecturas comparadas. Aunque vacilantes, estos acercamientos al horror demuestran que es un elemento con una presencia fuerte en el texto literario.

Ahora bien, podemos especular las razones por las que este tema no fue abordado más extensamente. Sin embargo, nos concentraremos en una posible razón. El ejercicio de clasificación de una obra bajo un rótulo, en este caso la categoría de literatura de horror, puede limitar otros posibles caminos de lectura. Además, este tipo de literatura, suele estar asociada a proyectos de escritura que se concentran en provocar miedo en el lector. Entonces, colocar *El occiso* en esa clasificación, limita las interpretaciones e incluso al propio proyecto de escritura de esta obra.

Nuestra propuesta no pretende clasificar *El occiso* dentro de una categoría. En cambio, buscamos comprender el horror como un mecanismo que detona exploraciones en la escritura. Nos interesa pensar las acciones de este mecanismo retomando los acercamientos de la crítica que nos precede, pues como dijimos previamente, es un tema señalado, pero pendiente. Entonces, para desarrollar nuestro análisis, retomaremos las dos formas de acercamiento al horror que realizó la crítica que nos antecede. Es decir, rastreamos algunas de las menciones y comparaciones de otras obras que se asociaron con *El occiso*. Nos dedicaremos a desplegar la interpretación de estos paralelismos a través del ejercicio de la lectura comparada. Y, por otra parte, haremos un seguimiento del vínculo entre la muerte y el horror para poder identificar la noción de muerte particular que se propone en esta obra. En este caso, continuaremos el camino trazado por algunos textos críticos a la hora de identificar el horror en la muerte. Este segundo ejercicio, nos parece vital para poder comprender *El occiso* como una obra que funciona como unidad y contiene inquietudes y objetivos concretos.

Los tres capítulos de análisis están expuestos de acuerdo al orden de publicación de los relatos. El criterio que nos dirigió a organizar nuestra lectura de esta manera es la forma en la que se vinculan los cuentos entre sí. “El occiso” es el único relato sin el personaje de Ernesto, pero establece las bases en las que la escritura desarrolla una poética para abordar la muerte y el horror en los siguientes dos cuentos. Algunas imágenes y dinámicas que aparecen en “El occiso” retornan como ecos, vibraciones tan leves como estruendosas, en “El cascote” y “El hijo que nunca fue”.

Entonces, ampliaremos los acercamientos que realizó la crítica que nos precede. Sin embargo, también nos interesa recurrir a otras herramientas de lectura que complementen nuestra

investigación. Por este motivo, dialogaremos con la teoría para poder definir cómo comprendemos el horror, pues nos importa comprender cómo aparece y qué implica. Por otro lado, queremos pensar las similitudes de *El occiso* con otras obras literarias como parte del diálogo constante que construyen las tradiciones dentro de la literatura. A continuación, detallaremos estas dos capas adicionales de nuestro análisis.

1.4.1 Dos nociones de horror contrapuestas

En el momento en el que intentamos rastrear cómo el horror detona diversas exploraciones en el proyecto de *El occiso*, nos vemos arrojados a la necesidad de comprender cómo lo estamos entendiendo. Antes de adentrarnos al diálogo con la teoría que ya reflexionó sobre esto, realicemos un acercamiento primario. De acuerdo a la definición del diccionario, el horror es: “sentimiento intenso causado por algo terrible y espantoso” (RAE, 2023). Aunque es una descripción sencilla que reafirma algunos presupuestos, nos remite a un campo emocional. *El occiso* explora el horror sin la intención de que este sea solo emocional. En su lugar, es una propuesta que explora el campo sensorial del horror desde la escritura. En otras palabras, no tiene como objetivo asustar al lector, sino enfrentarlo a un entramado que captura el complejo sentimiento del horror.

En la teoría, el horror tampoco está separado por completo de su dimensión emocional. Las diferentes aproximaciones teóricas esbozan posibles causas de lo que detona el horror y la manera en la que este afecta al individuo. Para nuestro análisis, pondremos en diálogo dos nociones de horror que son opuestas entre sí, pero se complementan en la lectura de los cuentos de *El occiso*.¹³

La primera es lo siniestro, planteada por Sigmund Freud en su ensayo “Lo siniestro” (1919): “lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (1919:2). Esta noción de horror es interesante porque pone en tensión aquello que es íntimo con algo que no es comprendido dentro del contexto familiar. Sin embargo, lo que provoca perturbación no es un elemento desconocido, sino algo que no fue asimilado dentro de lo cotidiano. Esta imposibilidad de comprender lo que no fue procesado retorna y provoca una sensación de

¹³ Nuestros dos principales referentes teóricos pertenecen a la teoría psicoanalítica. En el caso de Kristeva, emplea la teoría del psicoanálisis y también realiza un análisis literario de la obra de Louis Ferdinand Céline a partir de su propuesta teórica. En el caso de Freud, se inspira en una obra literaria (“El hombre de arena” de E.T.A. Hoffmann), pero termina con un enfoque psicoanalítico que comprende los hechos narrados como un caso clínico. Nuestro análisis pretende ser estrictamente literario. En ese sentido, nos parece importante marcar que estamos leyendo la teoría psicoanalítica desde ese enclave.

angustia: “Puede ser verdad que lo *unheimlich*, lo siniestro, sea lo *heimlich-heimisch*, lo íntimo-hogareño que ha sido reprimido y ha retornado de la represión, y que cuanto es siniestro cumple esta condición” (1919: 8).

La segunda noción de horror con la que dialogaremos es lo abyecto, planteada por Julia Kristeva en su libro *Poderes del horror*. Kristeva retoma la línea teórica de Freud, pero se desmarca y plantea algo fundamentalmente distinto: lo abyecto no tiene ningún tipo de referente. Mientras que lo siniestro es un elemento familiar que al no ser asimilado retorna para perturbar el orden de las cosas, lo abyecto no es un sujeto ni un objeto que pueda ser definido (1989: 8-9). Es aquello que excede los límites, algo impuro e inmoral que transgrede todo orden. Y así como puede manifestarse como algo que perturba el orden externo de la vida, lo abyecto también se gesta en el propio sujeto. En este caso, los límites son los orificios del cuerpo y lo abyecto son los desechos que son expulsados para mantener el organismo funcionando correctamente. El cuerpo desconoce algo que se produce dentro de sí mismo para poder constituir al sujeto: “Antes de ser como “yo” no soy, sino que separo, rechazo, abyecto. La abyección, desde la perspectiva de la diacronía subjetiva, es una pre-condición del narcisismo” (Kristeva, 1989: 22)

Como podemos notar, la noción de horror que propone Kristeva explora una dimensión material que se vincula a la decadencia del cuerpo. Es decir, una experiencia del horror que se puede palpar y sentir a través del cuerpo frente a estos entes inasimilables que representan una amenaza para el orden de la vida. Kristeva establece que el cadáver es la mayor expresión de lo abyecto, pues es algo innombrable que ya no es un individuo, se consume en su propia putrefacción a través de la descomposición y los gases que emana: “sin disimulo ni máscara, tanto el desecho como el cadáver, me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir” (Kristeva, 1989: 10). El ciclo de expulsión de los desechos cesa, no hay órganos que necesiten ser preservados, los desechos se confunden con el cuerpo, transformándolo en otro desecho. Finalmente, otro punto central de esta noción es que la imposibilidad de explicar la presencia de lo abyecto, produce fascinación y sublimación: “desvío, clausura imposible. Todo fallido, alegría: fascinación” (1989: 21). Lo abyecto dispara el lenguaje al intentar asirlo, no logra hacerlo a la vez que experimenta éxtasis en cada intento fallido.

Nos interesa establecer un diálogo entre *El occiso* y las propuestas de Freud y Kristeva. Si bien se diferencian a partir de un elemento fundamental, se complementan al momento de desentramar cómo se representa el horror en los cuentos. Los relatos ponen en tensión lo siniestro y

lo abyecto. Lo siniestro se teje a través del extrañamiento de la cotidianidad, los espacios en los que habitan los personajes e incluso el lenguaje con el que se comunican. Lo abyecto, en cambio, propone una exploración material del horror en los cuentos. El cadáver de “El occiso” describe detenidamente cómo el cuerpo se transforma en desecho, la muerte es quieta, pero la putrefacción produce movimiento vital; “El cascote” propone el retorno del ser amado desde la muerte, pero sin ser el mismo, sino otro que ha sido expulsado de la vida y la muerte, otro que solo puede volver como una imagen distorsionada, un cadáver; “El hijo que nunca fue” le da una voz propia a lo abyecto: el abortado tiene lenguaje sin haberse constituido como sujeto.

1.4.2 El horror como tradición literaria

La comparación entre Estenssoro y otras obras literarias es un ejercicio que pudimos encontrar en diversos textos críticos (Montenegro, 1937; Mitre, 2012; Ayllón, 2021; Colanzi, 2018). Previamente señalamos que este ejercicio, sin embargo, no tuvo un espacio más extenso en los textos críticos. Ya anunciamos que nos interesa desplegar estas comparaciones entre textos, pero nos parece importante marcar la intención de este ejercicio. A partir de estos fragmentos de lectura comparada que estarán en cada uno de los tres capítulos, nos interesa comprender el horror como un mecanismo que vincula el proyecto de escritura de *El occiso* con otras obras literarias. Nos impulsa pensar el horror como una tradición literaria porque esto amplifica su lugar en la literatura. Es decir, no solamente es un tipo de escritura que busca apelar a afectar emocionalmente al lector, sino como un corpus de textos literarios con tópicos y formas de representación recurrentes.

En este sentido, podemos pensar el horror en dos niveles. El primero se relaciona, justamente, a las referencias de otras obras literarias que están catalogadas como literatura gótica o de horror. *El occiso* retoma imágenes y lugares comunes de estas tradiciones. *El occiso* se nutre de la literatura gótica y de horror, Estenssoro fue una gran lectora de Poe, como demostraremos en nuestros capítulos de análisis. Aunque, el proyecto de escritura no se limita únicamente a estos espacios, pues así como se nutre, también repiensa y reinterpreta los tópicos de estas tradiciones.

Ahora bien, el horror como tradición, no solamente se remite a categorías de la literatura, sino también a una tradición en las formas de representación de un tema en un tiempo determinado de la historia. El aborto es un tema que ha sido abordado de diferentes formas a través del tiempo. Si retrocedemos un poco, podemos recordar que *El occiso* fue censurado por tocar el tema explícitamente. En este sentido, nos interesa analizar el horror y el aborto como una tradición de

representación que fue transmutando en el tiempo. Como podremos especificar en el análisis que corresponde a “El hijo que nunca fue”, el aborto tenía una manera de ser retratado en occidente durante el siglo XIX, pero esta forma de representación tomó otro rumbo durante la primera mitad del siglo XX. Nos interesa comprender la potencia transgresora de Estenssoro desde ese espacio, pues su obra aborda el aborto de una manera coincidente a la de otros autores de la época, tanto anglosajones, latinoamericanos e incluso nacionales. Sin embargo, al realizar una lectura comparada con las formas de representación del aborto en estas obras, también encontramos que Estenssoro propone algo radical entre el conjunto, algo transgresor en su escritura que la diferencia del resto. Sin adelantar nuestras conclusiones, queremos indicar que también nos interesa leer el horror como una tradición de formas de representación para comprender por qué este libro de Estenssoro provocó tanta polémica en su tiempo, la manera en la que “El hijo que nunca fue” coincide con ellas, pero a la vez las excede.

2 “El occiso”: tumba, cadáver y espectro

“El occiso” es el primer relato que compone este volumen de cuentos de título homónimo. Organizado a la manera de un tríptico, recorre el tránsito de un muerto después de ser enterrado y la experimentación de tres estadios: occiso, espectro y Ser¹⁴. En este ensayo nos dedicaremos a: analizar en detalle cómo se construye este tránsito por la muerte en diferentes facetas, la aparición de tópicos de la literatura gótica y de horror que reaparecen modificados en la obra de Estenssoro; cómo este relato establece antecedentes que retornan tanto formalmente como temáticamente en los dos cuentos posteriores; las resonancias y la particularidad de este relato frente a otros textos literarios de la época.

2.1 Algunos antecedentes

Al iniciar nuestro análisis, es necesario tomar en cuenta el contexto de la publicación del libro. Este libro de cuentos fue publicado por primera vez en 1937, causando polémica y censura. La segunda edición de *El occiso*, gestionada por los hijos de Estenssoro, fue publicada en 1971 por la editorial Amigos del libro. El cuento que analizamos en este ensayo contenía dos partes más: “posteriormente, en 1938 más o menos, la autora escribió la segunda y terceras partes, pensando, tal vez, en una futura reedición y que ahora las incluimos” (Estenssoro, 1971: 8). Después de estas dos ediciones, la revista *La mariposa mundial* publicó “El occiso” en 2004 y la editorial Dum Dum reeditó el libro completo en 2019.

La edición de consulta de “El occiso” que utilizaremos en nuestro análisis es la tercera. La primera edición (1937) no incluye dos partes del cuento que fueron publicadas póstumamente en 1971. En cambio, la tercera edición (2019), incluye estas dos partes, un estudio introductorio de

¹⁴ Colocamos esta palabra en mayúscula, respetando cómo se escribe en la edición que estamos trabajando. Nos parece importante aclarar esto, pues puede ser malinterpretado como el Ser que propone el filósofo Martin Heidegger. Aunque, una lectura de esta obra de Estenssoro en conjunto con la filosofía de Heidegger podría ser factible, pues las últimas dos partes del cuento se acercan más a este terreno que a una literatura estrictamente gótica.

Mary Carmen Molina, el prólogo a la segunda edición de *El occiso* a cargo de los hijos de Estenssoro (Guido Vallentis e Irene Cusicanqui), entre otros anexos importantes para nuestra lectura. La decisión de escoger esta edición como referencia para nuestra interpretación tiene una incidencia en la propuesta de lectura, pues tomamos en cuenta las tres partes que componen el relato y lo pensamos como un tríptico. A lo largo de este ensayo procuraremos señalar cómo la metamorfosis del occiso toma otro rumbo con las partes que fueron publicadas póstumamente. Por otro lado, nos suscribimos a la postura de Lazarte con respecto a este primer cuento como la semilla que germina y traza una búsqueda literaria para los siguientes dos cuentos:

Desde nuestra perspectiva, planteamos que en el texto “El occiso” se encuentra el proyecto de escritura de la obra. El mismo se constituiría como un eje subyacente y fundamental de la estructura de la misma; los otros dos cuentos, “El cascote” y “El hijo que nunca fue”, abordarían las mismas inquietudes mediante personajes y situaciones dentro de la esfera de lo concreto, ejemplificando lo que se había trabajado antes de manera abstracta. (Lazarte, 2020: 7)

“El occiso” es un relato que radicaliza la propuesta central del libro. Se trata de un acercamiento a la muerte no como un límite, sino como una expansión de la muerte que trasciende hasta la vida. Esta propuesta se retomará en los próximos dos cuentos y se explicita en el final de cada uno de ellos, no como ejemplificación de lo abstracto, sino consolidación de una noción de muerte que analizaremos con mayor detalle. Es importante recalcar que, a diferencia de los otros dos relatos, en este cuento nos encontramos con una exploración desinhibida de la muerte desde la putrefacción en su estado más drástico hasta la abstracción de una presencia fantasmal que deviene en espíritu.

La búsqueda literaria por llevar la muerte a su máximo límite en “El occiso” no recae únicamente en el tema que aborda el cuento. Desde el ejercicio de escritura, este cuento sitúa al lector en un plano distinto en comparación con los próximos dos relatos. El registro de prosa poética en lugar de una prosa tradicional nos lleva a un terreno de incertidumbre, la obra se resiste a ser catalogada de manera determinante entre la poesía y la narrativa, los límites tambalean.¹⁵ El ritmo transcurre de una forma particular, no se trata de un relato cotidiano, sino que acontece en el tiempo infinito de la muerte. Esta forma de escribir se repite en la primera parte de “Fuga”, otro relato de Estenssoro que se encuentra incluido en el tomo IV de su obra completa (1988). Este

¹⁵ Emplearemos conceptos narratológicos para el análisis de este texto como un punto de partida que evidencie el nivel de experimentación en la escritura de Estenssoro.

cuento también se sitúa en la muerte, específicamente en la intervención del cadáver de la protagonista: Lila. Es curioso cómo Estenssoro también narra el espacio de la muerte en prosa poética, gesto que se interrumpe en la segunda parte donde se cuenta la vida cotidiana de la protagonista. Es decir, la poética de Estenssoro sugiere que la escritura necesita otro tipo de exigencias cuando se trata de abordar el espacio de la muerte, necesita distinguirse formalmente del tratamiento de la cotidianidad.

Desde el principio hasta el final del relato, el lector se sitúa en un espacio que se transforma paulatinamente en algo más abstracto. A lo largo de este ensayo ampliaremos nuestro análisis sobre la exploración de la muerte en el cuento. Asimismo, marcaremos cómo algunos elementos del horror también aparecen en este cuento como una anticipación de lo que se presenciara en los próximos dos cuentos.

2.2 El primer estadio: occiso

2.2.1 Un cuerpo entre cloroformo y éter

El inicio del cuento está marcado por la dislocación de tiempos y el espacio: una bruma química compuesta por cloroformo y éter. Nos encontramos en un espacio complejo, pues las sustancias mencionadas pueden ser interpretadas polisémicamente. El cloroformo y el éter fueron empleados históricamente para diferentes usos: desde la medicina, el embalsamamiento de muertos, entre otros. Mary Carmen Molina describe en su estudio introductorio:

El despertar a la muerte también puede leerse en clave de una estimulación de la conciencia y los sentidos. En esa transformación abierta desde el despertar de un sueño clorofórmico y una crispación de éter, es posible encontrar, así como una abstracción de la experiencia de la muerte, la experiencia misma de una vivencia del límite y fantasía psicodélica. (Molina, 2019: 18)

Entonces, se trata de sustancias sugerentes, presentes en lo quirúrgico, en la muerte, pero también en una experiencia límite que también remite al placer. Desarrollaremos más adelante la relación entre muerte y placer, pues esta se hace más evidente al final de la primera parte del cuento

y también en “El cascote”. Por otro lado, los elementos quirúrgicos que generalmente son asociados con la salud, aparecen con una connotación diferente. Lo quirúrgico no es una cura, sino una invasión al cuerpo. Si pensamos en una herida que provoca la muerte de forma inminente, aparecen como remedios frustrados, intentos vanos por salvar la vida. Asimismo, son sustancias anestésicas que adormecen, parecen ser un halo de la muerte que inmoviliza el cuerpo, aunque la percepción corporal continúa. Una suerte de mortaja etérea que posibilita la degradación orgánica de la muerte. La connotación invasiva de elementos quirúrgicos es un motivo que reaparece en “El hijo que nunca fue” durante el aborto de Magdalena y en “Fuga” (1988), retomaremos esta discusión en el tercer capítulo de este análisis.

2.2.2 Galopar el Tiempo, beber la Distancia

Ahora bien, las tres partes del cuento son narradas de una forma particular y es necesario que nos adentremos en ellas. La poética de Estenssoro en este libro emplea apartados para delimitar las estructuras de los cuentos, pero estas divisiones también sugieren el tránsito de un espacio a otro. Afirmamos que esto es un recurso que se emplea en todo el libro porque se repite en “El cascote” y “El hijo que nunca fue”, aunque estos solo se dividen en dos partes. Retomaremos cómo estas divisiones están cargadas de sentido en sus respectivos capítulos de análisis. En el caso del “El occiso”, los apartados también conllevan tratamientos del lenguaje que cambian. En la primera parte, la narración mezcla constantemente tiempos verbales y perspectivas que imposibilitan identificar o caracterizar la voz narrativa.

“El occiso” está compuesto por una voz que a la vez es el narrador del cuento. Es importante marcar esto, pues no se accede a la voz del occiso como narrador, sino que la voz de este narrador sin identidad es quien relata los hechos desde el punto de vista del finado. En ningún momento se llega a un relato en primera persona del occiso. Entonces, esta voz se mueve en la tensión de dos focalizaciones. La primera es, justamente, el registro impersonal del narrador que no podemos caracterizar, pero que tiene una mirada omnisciente que trasciende las barreras del sepulcro. En cambio, la segunda focalización, es la del propio occiso quien no puede hablar o articular palabras, pero podemos acceder a las sensaciones por las que transita durante la putrefacción y espectralización.

En otras palabras, el narrador nos da acceso a su pensamiento y a lo que siente. Al respecto, Genette establece: “en el discurso indirecto libre, el narrador asume el discurso del personaje o, si se prefiere, el personaje habla por la voz del narrador y las dos instancias quedan entonces *confundidas* [énfasis del autor]” (Genette, 1989: 231). Es a través de la construcción de este tipo de discurso que “El occiso” se acerca al espacio de la muerte. El narrador ejerce su rol a la vez que se convierte en un médium que capta las sensaciones corporales y el dolor del occiso. Es interesante contrastar esta decisión formal en la narración con la forma en que termina “El hijo que nunca fue”. En lugar de que el narrador sea un médium, el hijo abortado es quien tiene una voz propia, se transforma en el narrador. Este fenómeno ocurre únicamente al final de ese cuento que cierra el libro, retomaremos esto en el análisis de ese cuento.

Regresando a la construcción formal de “El occiso”, la narración combina distintos tiempos verbales que establecen capas de focalización, pero también provocan que coexista más de un tiempo a la vez. Las indicaciones temporales diseccionan el tiempo, la experiencia del instante se reparte en varios cortes. Aunque esta forma de la narración con los modos verbales mezclados no se desarrolla a través de un orden jerárquico entre sí.

Entonces, comencemos a señalar los modos verbales que conviven caóticamente en la narración y los efectos que provocan en la lectura. El primer tiempo del que hablaremos es el pretérito perfecto simple. Este tiempo marca una distancia con los hechos que se narran, son acciones culminadas. Podemos identificar el uso de este modo verbal en la siguiente cita:

“Le arrancaron la vida de un cuajo

Y se congeló de Infinito.

Y ya no sintió más”. (Estenssoro, 2019: 39)

Un segundo tiempo que podemos encontrar en la narración es el que está escrito en infinitivo, tal como lo sugiere el nombre, son acciones incesantes: “Un despertar que venía de la nada” (Estenssoro, 2019: 39). Este tiempo sin fin se relaciona con la tensión entre la inmovilidad del cuerpo del occiso, el cual ya no es autónomo, pero sigue retorciéndose y consumiéndose en sí mismo a través del motor de la putrefacción. Asimismo, el verbo en infinitivo también parece estar sustantivado, la acción de despertar se carga de un sentido material en la lectura, evoca una pesadez en el acto que no se detiene. En el análisis de los otros dos estadios, podremos comprobar que este

cuento apuesta por una degradación del cuerpo en capas que desgarran hasta llegar al espectro y el Ser sin que exista un límite de desgaste de la imagen que compone al finado.

Este gesto se repite con otras palabras que se transforman en sustantivos. El uso de mayúsculas es otro recurso para que las palabras pasen de ser nombres o adjetivos a presencias materiales que construyen el espacio de la muerte:

“Galopó sobre el Tiempo y bebió la Distancia

Fue más allá de lo Eterno y lo Absoluto” (Estenssoro, 2019:40)

A través de este tratamiento del lenguaje, conceptos tan abstractos como el tiempo y la distancia se transforman en elementos tangibles. Interpretamos esta parte de una forma literal, pues es sugerente sensorialmente: el occiso puede sentir y montar el tiempo a la vez que su cuerpo bebe y consume la distancia.

Los próximos dos tiempos que podemos identificar son el indicativo pretérito simple y el pretérito imperfecto. Podemos notar claramente la complejidad de esta construcción narrativa a continuación: “Ya no fue... y ahora, *era* otra vez” (Estenssoro, 2019: 39). Mientras que el primer tiempo indica algo que ya ocurrió y terminó, el pretérito imperfecto sugiere una acción que no ha culminado. Esta enigmática frase no solo conjuga los tiempos de una manera caótica, sino que el narrador marca la transición de un espacio a otro a través del deíctico “ahora”. Sin embargo, esta transición es bastante condensada, implica un reto en la lectura, pues la locución adverbial “otra vez” complejiza el movimiento descrito. A la vez que el lenguaje provoca un desplazamiento temporal, esta forma de construcción narrativa desestabiliza una posible definición del occiso, el lector queda con la duda de si este abandonó su condición humana, luego la recuperó o se transformó en otro tipo de ente. La conjugación compleja de tiempos verbales crea, además, la ilusión de otro tiempo que cohabita con el tiempo infinito del que hablamos previamente. Un tiempo en el que coexisten acciones terminadas, otras que permanecen incesantes y otras que están destinadas a terminar en algún momento incierto.

Este fragmento, tan corto como desafiante, es una parte que marca una transición de un espacio a otro. Los modos verbales provocan un movimiento que se combina con un cambio, pues la narración continúa predominantemente en imperfecto durante el resto de este primer estadio. Entonces, lo que podemos notar es que efectivamente se trata de un movimiento de un espacio a otro. La modificación de los modos verbales, el uso de deícticos y las sugerentes mayúsculas

provocan el surgimiento de algo nuevo. Por un lado, se trata del tiempo mismo de la muerte, en el cual presente, pasado y futuro están conjugados caóticamente y coexisten. Es importante notar cómo a través de diversos mecanismos en el lenguaje, el tiempo se transforma en algo sensorial, conceptos tan abstractos como la distancia, la eternidad, envuelven físicamente al sujeto. No llegan a adquirir una consistencia sólida o viscosa como las que se desprenden del cadáver, sino que devienen en un halo que nos recuerda a la mortaja de éter y cloroformo que se encuentra al principio del cuento. Esta noción particular del tiempo y el espacio no permanece en todo el cuento, cambia y se modifica en los siguientes estadios que analizaremos posteriormente.

El presente proyecto no busca realizar un análisis gramatical del cuento, pero en esta breve muestra podemos notar un trabajo intensivo con el lenguaje para abordar el espacio de la muerte. Como dijimos previamente, en la poética de Estenssoro, tanto en este cuento como en el ya mencionado “Fuga”, la narración que transita el espacio de la muerte tiene otro tipo de exigencias formales para poder transportar al lector a este sitio. Esta laberíntica propuesta narrativa nos hace pensar que existe una fuerte inquietud en Estenssoro, como escritora, por pensar, imaginar y plantear un posible mundo de los muertos. Un fenómeno similar ocurre en la novela *La amortajada* de la escritora María Luisa Bombal, publicada en 1938, tan solo un año después que *El occiso*. Estas dos obras guardan grandes resonancias entre sí, cada una con una propuesta propia, pero complementando la búsqueda de la otra cuando son leídas de manera conjunta.

Las escritoras Liliana Colanzi (2021) y Valeria Canelas (2019) mencionaron la similitud entre la novela de Bombal y el libro de cuentos de Estenssoro. Aunque, las menciones no fueron desarrolladas porque no se hizo una lectura comparada. En esta misma línea, Virginia Ayllón (2012) comparó “El occiso” con el cuento de Horacio Quiroga “El hombre muerto” (publicado en 1926). Esta comparación con Quiroga tampoco fue analizada más extensamente. En este caso, podemos notar que existe una exploración entre la vida y la muerte que resuena entre las dos obras. Sin embargo, la diferencia fundamental entre estos textos es que el protagonista de Quiroga muere al final del cuento. En cambio, Estenssoro empieza desde el lugar de la muerte misma. Retornando a la comparación con Bombal, nos parece importante extender la reflexión sobre los paralelismos en estas dos obras.

Mientras que la muerta de Bombal se llama Ana María y recuerda su vida a lo largo del relato, el occiso de Estenssoro no tiene nombre y los rastros de su identidad son finalmente despojados por la violencia de la muerte. El narrador de este cuento de Estenssoro es impersonal,

como ya mencionamos, el lector nunca obtiene información que lo caracterice. Asimismo, el occiso nunca llega a hablar en primera persona. En cambio, la amortajada de Bombal habla en primera persona de su historia y por momentos la narradora obtiene la perspectiva de su hijo Alberto o incluso el padre que realiza su extremaunción recuerda a la protagonista desde su perspectiva. Es decir, la obra de Bombal conjuga varias voces y focalizaciones aparte de la de Ana María. Sin embargo, ambas obras coinciden en explorar el mundo de los muertos como un espacio radicalmente distinto a la cotidianidad.¹⁶

Por otro lado, ambas autoras escriben desde un contexto en el que quieren responder a los prejuicios de su tiempo, encuentran un lugar donde desbordar en sus obras. Se puede identificar esto claramente en el tópico del aborto, como veremos en el capítulo de “El hijo que nunca fue”. Además, ambas retoman el discurso de la religión para resignificarlo¹⁷ en diferentes puntos de sus obras. La segunda muerte es uno de esos puntos cruciales que ponen en diálogo las dos obras y el cristianismo.

De acuerdo a la biblia: "el que tiene oído, oiga lo que el Espíritu dice a las iglesias. El que venciere, no sufrirá daño de la segunda muerte" (Reina Valera, 1960, Apocalipsis 2:11). Entonces, Ana María, protagonista de la novela de Bombal, se dirige a este espacio al final de la obra: “había sufrido la muerte de los vivos. Ahora anhelaba la inmersión total, la segunda muerte: la muerte de los muertos” (2021: 144). En el caso de “El occiso”, no se menciona tan explícitamente la segunda muerte de la religión cristiana, pero la obra inicia de la siguiente forma: “despertó muerto” (2019: 39). El resto del cuento, como analizaremos durante el capítulo, es un recorrido posterior al entierro y la muerte de los vivos. Durante la segunda parte del cuento existen descripciones que se asemejan a los paisajes de la segunda muerte, veremos esto más adelante.

Los protagonistas de estas dos obras parecen estar condenados al espacio donde transitan aquellos que no siguieron el mandato de dios. Sin embargo, no se trata únicamente del relato de una condena moral a los personajes. En lugar de eso, la obra de estas escritoras parece retomar ideas, imágenes y creencias del imaginario cristiano para resignificarlas y apropiarse de ellas. Es decir,

¹⁶ La novela *Pedro Páramo* (1955) del escritor mexicano Juan Rulfo también se propone el desafío de escribir de los muertos desde su perspectiva. No realizaremos una comparación más detallada con esta novela para poder delimitar nuestro campo de investigación a obras que fueron publicadas en un periodo de tiempo más cercano a *El occiso*.

¹⁷ Fátima Lazarte analiza los paralelismos con el cristianismo desde la noción del amor ágape y la santa trinidad en su tesis *Muerte, amor y escritura en El occiso y Bajo el oscuro sol*. Como bien lo decimos en nuestro desarrollo, esta obra dialoga con el pensamiento cristiano, retomándolo y resignificándolo. Este trabajo no se dedica a analizar este campo, sugerimos que un próximo trabajo puede retomar esta vertiente crítica y ampliarla ya que reaparece de manera constante en el libro.

retomar la descripción del infierno o el mar del génesis como imágenes literarias que pueden ser exploradas desde lo sensorial o como un reto escritural de reinterpretación. De todos modos, el diálogo con Bombal retornará en nuestro ensayo durante los momentos en que las resonancias entre estas obras nos resulten inevitables...

2.2.3 Amurallado en la tumba

Ahora bien, establecimos que el cuento solo tiene un narrador que intercala su visión omnisciente con la perspectiva del muerto. Este narrador no tiene rasgos de una identidad. Por su parte, el occiso tampoco puede ser identificado por un nombre, una personalidad o un género. Sin embargo, su falta de identidad provoca diferentes interpretaciones en las que necesitamos indagar.

Para empezar, el término occiso se usa con frecuencia en el ámbito policial y para señalar una causa de muerte violenta. Este es un detalle que no resulta gratuito, pues la muerte violenta es un hilo transversal entre los cuentos del libro. Los muertos de los tres relatos tienen muertes distintas entre sí, pero comparten la violencia en el cuerpo y están atravesadas por el dolor.

En este cuento, no podemos determinar si murió asesinado, en un accidente o algún otro tipo de muerte. La violencia es explícita, tan dolorosa como jubilosa, en la metamorfosis que experimenta en su camino a la putrefacción. Esta potencia violenta se encuentra en la manera en la que la muerte arrasa con el cuerpo sin posibilidad de defensa o de emisión de lenguaje. El lector tan solo accede a lo que comunique el narrador, el cual es un médium, pero también un traductor que no puede capturar en sus palabras la agonía corporal: “No pudo gritar” (Estensoro, 2019: 40). Esta falta de agencia del cuerpo es, tal vez, lo que otorga a este muerto el adjetivo de occiso. Por otra parte, el cuerpo no es el único lugar que la muerte devora violentamente, sino también la imposibilidad de que el occiso tenga memoria e identidad:

“Persistía aún el recuerdo fugaz:

—Un tul color de naranja rodeando una garganta—.

Pero, en seguida, inmediatamente, ese mismo instante, no había ya color, ni tul, ni garganta” (Estensoro, 2019: 44)

La condena de la muerte también arrasa con la memoria, despojando de forma brutal cualquier recuerdo. En la cita previa podemos notar el uso de diferentes deícticos: “en seguida”,

“inmediatamente” y “ese mismo instante”. Se trata de una sucesión de indicaciones temporales que remiten al instante a la vez que lo fragmentan. Es decir, un instante pasa a otro de manera vertiginosa y cada transición del tiempo desemboca en una modificación corporal.¹⁸ Entonces, la manera en la que se llama al muerto del cuento —occiso— es la única referencia clara a una causa de muerte violenta. Después de esta pista, la muerte es la que es violenta en sí misma, despoja cualquier rastro de humanidad al occiso de manera brutal a través de complejos cambios temporales, espaciales y putrefacción.

El cuerpo del occiso permanece atrapado en esta muerte. No puede moverse, perdió la funcionalidad orgánica. Sin embargo, la pérdida de esta provoca el surgimiento de otros tipos de vitalidades.¹⁹ En este estadio, nos encontramos con una vitalidad que se produce a partir del desecho, a partir de la putrefacción que carcome el resto en sí mismo. Los gases que expulsa el cuerpo decadente producen movimientos vigorosos:

“Y el occiso seguía pensando, en un suplicio cada vez más inmenso y más feroz.

Tan inmenso y tan feroz, que se hinchaba, inflando y conmoviendo la fosa con un rumor sordo y lúgubre...”
(Estenssoro, 2019: 42)

La manifestación de lo abyecto se presenta a través de estas otras posibilidades de vitalidad y movimiento. El desecho muerto produce vibración. Es importante recordar que el cuento inicia con la presencia de gases químicos que remiten a lo quirúrgico y también sugieren un ambiente de alguna manera esterilizado, limpio, como un desinfectante. Ahora, en cambio, se trata de los gases de la muerte que emergen directamente desde el resto humano, contaminando y provocando no solo movimiento, sino también un rumor apagado, suave y continuo dentro de la tumba. A propósito de este estadio del occiso, Blanchot interpreta la parálisis del cadáver como una apertura al conocimiento de la consciencia:

Por la muerte, los ojos *se* [énfasis del autor] invierten, y esa inversión es el otro lado, y el otro lado es el hecho de vivir no ya apartado sino orientado, introducido en la intimidad de la conversión, no privado de

¹⁸ La obra *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo también trabaja la muerte, la memoria y la violencia de una manera similar, los cambios temporales son vertiginosos y confusos. El instante se fragmenta minuciosamente desde diferentes perspectivas y hasta agotar las posibilidades temporales.

¹⁹ *La amortajada* también explora esto desde la sensorialidad hiperbólica de la muerta. Un ejemplo de esto es la descripción de las pestañas de Ana María, casi como si fueran una cortina a través de la que mira a los vivos de reojo: “era como si quisiera mirar escondida detrás de sus largas pestañas” (Bombal, 2021: 81).

conciencia sino, por la conciencia, establecido fuera de ella, arrojado en el éxtasis de este movimiento. (Blanchot, 2002: 120)

Entonces, la inmovilización del cuerpo es paradójica, a la vez que limita el cuerpo de expresarse, provoca un “éxtasis de movimiento” en la putrefacción. En la cita de Blanchot, los ojos invertidos también remiten a la descomposición de los globos oculares. Esa entrada a un lugar inverso, un espacio donde el desecho se revierte en sí mismo para producir un nuevo tipo de vitalidad pululante, de movimientos, de vibraciones. Gases que, en lugar de esterilizar o inmovilizar como en el caso del éter y el cloroformo, contaminan esparciendo la muerte. Estas sustancias intangibles son las que actúan como hilos invisibles que retuercen y dan la vuelta al cadáver para podrirlo, para expulsarse a sí mismo.

En *Poderes del horror*, Julia Kristeva afirma que la mayor expresión de lo abyecto es el cadáver. El cuerpo vivo expulsa los desechos, aquello que no sirve y que es mejor que permanezca fuera para mantenerlo sano. En cambio, el cadáver se destruye en sí mismo, se corroe entre sus propios desechos, lo que era materia reconocible y era un ser humano con identidad, se difumina por la putrefacción hasta no dejar rastro. Se consume y confunde en sí mismo:

Cuerpo putrefacto, sin vida, transformado completamente en deyección, elemento híbrido entre lo animado y lo inorgánico, hormiguo de transición, reverso inseparable de una humanidad cuya vida se confunde con lo simbólico: el cadáver es la polución fundamental. (Kristeva, 1988: 144)

Algo que hay que recalcar de la cita de Kristeva es la condición híbrida del cadáver en la cual contiene tanto lo animado como lo inorgánico. La animación es provocada por la putrefacción, la destrucción del cuerpo ejecutada por sí mismo. Nos detendremos con más detalle en esta tensión posteriormente, pues la agencia de aquello que no debería moverse es un tema que reaparece en el libro y también es un tópico propio de la literatura gótica.

2.2.4 El entierro

Ahora bien, toda esta acción ocurre en un sitio específico. Es importante analizar el espacio físico en el que se encuentra el occiso:

Estaba amurallado en el ataúd.

Muerto.

Definitivamente muerto.

Era el occiso.

Era el occiso. El difunto pálido, el extinto lívido.

Era el finado de los cuentos de ánimas. (Estenssoro, 2019: 41)

La narración transcurre dentro del sepulcro, tanto el lugar como la descripción nos dirigen a un entramado intertextual. La referencia a los cuentos populares de ánimas es explícita, el occiso se parece a los condenados de los relatos de la tradición oral y escrita. Por otro lado, nos dirige a una imagen recurrente en la literatura gótica: el entierro en vida.²⁰ “El entierro prematuro”, cuento de Edgar Allan Poe²¹, resuena en la lectura de “El occiso”. En el relato de Poe, el protagonista tiene temor a la catalepsia, una enfermedad que inmoviliza a los pacientes a tal punto que aparentan estar muertos y son enterrados en vida:

Ser enterrado vivo es, sin ningún género de duda, el más terrorífico extremo que jamás haya caído en suerte a un simple mortal. [...] Los límites que separan la vida de la muerte son, en el mejor de los casos, borrosos e indefinidos... ¿Quién podría decir dónde termina uno y dónde empieza el otro? (Poe, 2023: s.p.)

Los dos cuentos problematizan un despertar después de la muerte. Sin embargo, hay un par de matices en la propuesta de Estenssoro. En “El occiso”, el personaje está muerto, no ha despertado con vida y no ha sido enterrado por error. En el anterior apartado hablamos acerca de cómo la putrefacción era lo que producía un movimiento y sensorialidad que era traducida por el narrador. Se trata de una paradójica vitalidad que surge de la muerte. Entonces, Estenssoro retoma

²⁰ Otro referente inevitable es *Frankenstein*. Esta filiación es reveladora, pues se puede vincular esta obra de Shelley con el gótico, pero también como una obra pionera para la ciencia ficción. Giovanna Rivero lee y compara ambas obras desde el camino de lectura que las sitúa dentro de la tradición de la ciencia ficción.

²¹ Señalaremos brevemente las coincidencias con algunos relatos de Poe en este y el próximo ensayo. Es importante marcar cómo Estenssoro bebe de esta tradición, retomándola y resignificándola.

la exploración literaria de Poe y propone una sugerente dislocación: no hay vida, sino que la putrefacción es la que hace emerger una fuerza vital dentro de la tumba. Esta manera de enfrentar el relato es también provocadora a un nivel cultural. En Kristeva, quien analiza lo abyecto a la vez que lo identifica y cita en versículos bíblicos, señala lo siguiente sobre el cadáver y el entierro:

El cadáver es una "maldición de Dios" (Deut. 2 1, 22): no debe ser expuesto, sino inmediatamente enterrado para no contaminar la tierra divina. (...) En otros términos, si bien es desecho, materia de transición, mezcla, el cadáver es sobre todo el reverso de lo espiritual, de lo simbólico, de la ley divina. (...) El cadáver humano es fuente de impureza y no debe ser tocado (Num. 19, 14). Enterrar es una manera de purificar. (Kristeva, 1988: 144)

Entonces, regresando a la comparación con "El entierro prematuro", el protagonista es enterrado porque sus seres queridos no pudieron identificar que se trataba de una catalepsia. Para estos, ya no formaba parte del orden de los vivos, el entierro es una manera de evitar mirar la descomposición del cuerpo y procesar el recuerdo del ser amado. En otras palabras, una manera de recordarlo en vida, como un ser humano y no un deshecho. "El occiso", aunque es cuento lleno de vitalidad, propone un ejercicio contrario. El muerto fue enterrado, pero el proceso de no mirar el cadáver para guardar el recuerdo de su humanidad no ocurre. La mirada del narrador presencia la putrefacción del cadáver sin siquiera sacarlo del lugar de descanso, sino en la tumba misma. Entrar a la tumba, realiza una exhumación para explorar la putrefacción sin la necesidad de sacar el cadáver de su lugar de reposo. Nuevamente el narrador funge también la tarea de la traducción, pero esta vez como un voyeurista que hurga el cadáver con la mirada y el lenguaje²².

2.2.5 Los gusanos

Seguido de los gases de la muerte, emergen los gusanos, seres vivos que se alimentan del desecho. Estas presencias están cargadas de sentido de una manera ambigua, pues la última parte de la descomposición del cuerpo deviene en una experiencia gozosa. Esto, a su vez, provoca un cuestionamiento en el narrador y una ruptura en el discurso:

²² Este tocar el cadáver se repite en "El cascote", donde no solo se palpa el cadáver putrefacto, sino que se experimenta un goce al hacerlo.

Pavor, ¿por qué? si en las horas pretéritas, después del día de fatiga, de trabajo o de placer, sentía una dulce alegría con la pequeña muerte de cada noche, y se tendía blandamente en el túmulo blanco del lecho para ser cadáver unas horas... (Estenssoro, 2019: 42)

La cita anuncia algo que pasará hacia el final del estadio, los gusanos serán parte de una experiencia de goce en la descomposición. El suplicio de la muerte incluye sentir placer, el nivel del dolor llega un punto tan álgido que se transforma (¿confunde?) en placer. Es más, no se trata de placer, porque el dolor y la agonía no están ausentes. Se trata de un goce de la muerte, el cual retornará y explicaremos de manera más extendida en el ensayo de “El cascote”. Entonces, en esta cita podemos encontrar tanto un quiebre en la experiencia como un adelanto de lo que sucederá después. La ruptura en la percepción se origina en la duda, se cuestiona el horror de la muerte. Este gesto también rompe con una lectura de este cuento como estrictamente gótico, pues no solo se busca apelar al horror, sino que entra a un terreno en el que existe un goce erótico a partir de todo esto. Este pasaje es un claro ejemplo de cómo Estenssoro se nutre de la literatura gótica a la vez que modifica los patrones de la tradición para explorar otros terrenos.

Esta ruptura también provoca una analepsis en el relato, una de las pocas marcas que da algunas pistas de la vida del occiso. Sin embargo, es suficientemente escueta para no develar su género o relacionarlo con Ernesto. Aun así, esta referencia a la vida del muerto propone un juego perverso de superposición de imágenes que reafirma nuestra lectura de un goce erótico de la muerte. El primer elemento que nos dirige a este espacio es explícito, se habla de una pequeña muerte que ocurre cada noche. Esta es una clara referencia a la *petite mort*, un instante de reposo, desvanecimiento que se produce después del orgasmo, un estado refractario de recuperación. Por otro lado, esta imagen cotidiana en la que el occiso era un amante que disfrutaba cada noche, se confunde con la imagen de la tumba: “el túmulo blanco del lecho para ser cadáver unas horas” (Estenssoro, 2019: 42). El cuerpo que busca descansar y se cubre con una sábana blanca para dormir, se mezcla con la imagen del cadáver que reposa enterrado en su mortaja. Luego de la analepsis, se sugiere una transposición de escena que sugiere que el cadáver experimenta el orgasmo a través de la consunción del cuerpo. Sin embargo, esta no es la única imagen perversa, pues la experiencia de las pequeñas muertes que transcurren cada noche durante la putrefacción, están acompañadas por la imagen de la tumba como un túmulo.

Esta descripción del lecho es perversa porque esta palabra se emplea para nombrar una elevación de la tierra. En lugar de encontrarnos con una tumba lisa, se retrata una tumba hinchada en la que reposa el cadáver, casi como un vientre que alberga al occiso. El juego de montaje entre

las imágenes ya no solo confunde al amante con el cadáver, sino que también lo transmuta en una suerte de hijo que está siendo gestado. La tumba se confunde con la imagen del vientre materno como cuna, esta figura²³ reaparece en “El hijo que nunca fue”. Aunque, en ese caso se trata de una cuna que se convierte en tumba. El túmulo propone una imagen distorsionada del vientre maternal y tensiona vida y muerte, el occiso se transforma en una especie de niño siendo gestado: “tan inmenso y tan feroz, que se hinchaba, inflando y conmoviendo la fosa con un rumor sordo y lúgubre” (Estenssoro, 2019: 42). El movimiento que desata la putrefacción, como la agitación de un feto dentro del vientre hinchado de una madre, provoca una tensión edípica, pues este vientre materno es el espacio para experimentar un goce erótico, voluptuosidad maligna, erotización de carnes blandas y podridas. Esta dinámica perversa que confunde al hijo con el amante aparece nuevamente en “El hijo que nunca fue”. Por si fuera poco, la tumba como un vientre embarazado alberga vida, pero también está signada por la muerte por ser carroña: los gusanos²⁴.

Ahora bien, después del análisis de esta cita que funciona como adelanto de lo que ocurre después, llegamos a la presencia de los gusanos, entes devoradores. Estos insectos que forman parte de la fauna cadavérica se presentan en el cuento durante la última etapa de este estadio. Su presencia está fuertemente connotada por una fuerza que es vital y aniquiladora a la vez: “eran los gusanos que se lo comían como pulpos ávidos, como vampiros insaciables y voraces...” (Estenssoro, 2019: 43).

Los gusanos son presencias que conjugan vida y muerte, transitan por los dos espacios indiferentemente, transforman el desecho en energía vital cuando comen el resto humano. Sus cuerpos proyectan y superponen diferentes imágenes entre sí. Así como consumen el cadáver, sus cuerpos alargados con cola, evocan la imagen del espermatozoide. Esta última imagen nos hace pensar en la posibilidad de vida en lugar de la muerte.

La imagen ambigua de los gusanos nos remite a una tercera imagen que aparece de forma concreta en “El hijo que nunca fue”: fetos transformados en larvas aladas. De acuerdo a la biología, las larvas pasan por una metamorfosis en la que se transforman en gusanos y desarrollan patas.

²³ Retomamos esta dicotomía de la tesis de licenciatura de Fátima Lazarte, quien identifica esta tensión en “El hijo que nunca fue” (2019: 133), ampliaremos un diálogo con este texto en el capítulo de análisis de este cuento. Sin embargo, es importante marcar cómo “El occiso” también contiene esta imagen.

²⁴ Es inevitable asociar esta exploración del cuerpo, el erotismo, el entierro y la conexión con la naturaleza, con el trabajo de la artista cubana Ana Mendieta (1948-1985). Aunque esta artista es posterior a Estenssoro, tiene una serie de siluetas realizadas en *land art* que exploran la vida y la muerte, sugieren la imagen del sepulcro a través de cuerpos formados de elementos naturales. La pieza *Untitled (grass breathing)* explora una imagen casi idéntica a la que aparece en esta parte de “El occiso”. En esta obra, se puede contemplar un terreno lleno de césped encuadrado en un plano general. Un túmulo en la tierra respira intermitente, pone en evidencia cómo la tierra se mueve.

Estos seres viscosos aparecen a través del primer y último cuento del libro, como una suerte de continuidad y un proceso de metamorfosis que los retrata en sus distintas facetas y los consolida como agentes que transitan entre vida y muerte. Fátima Lazarte también señala cómo esta imagen es transversal en el libro:

La larva está asociada al feto, al niño, al bebé; es un estado anterior a esta condición humana, es un germen, presenta algo de lo vital, pero tiene también tiene la otra cara que mira a la muerte. La larva es la representación del gusano que devora la vida. La larva nos da una idea de metamorfosis, pero también nos da una idea de fantasma y espectro (Lazarte, 2019: 45)

En una nota al pie, Lazarte explica que la etimología de larva remite a la palabra espectro: “La palabra larva viene del latín larva (plural *larvae*), que significa maligno, horrible, espíritu, máscara, espectro y quizás lascivo y voluptuoso. También parece significar fantasma” (etimologías de Chile). Entonces, estas presencias constituyen uno de los nexos entre todos los cuentos del libro, no solo se manifiestan de manera explícita, pues podemos encontrar larvas en “El occiso” y “El hijo que nunca fue”, sino que esta presencia o presencias también se muestra en tanto máscara en “El cascote”. La imagen de la larva como un equivalente con la máscara no es tan clara como en el caso de los gusanos carroñeros y el espermatozoide. Desde la forma, el cascote no tiene una estructura similar. Sin embargo, pensamos que es una larva en un sentido metafórico, pues también es el que transita entre la vida y la muerte, el canal que conecta esos dos espacios. Lo abyecto de la máscara como larva ocurre por medio de un complejo desplazamiento. Es decir, la máscara no es un elemento de por sí abyecto como los gusanos o la putrefacción, sino que tiene que pasar por un proceso para albergar la muerte dentro del objeto. Abordaremos este movimiento con detalle en su respectivo capítulo.

Retornando a la imagen del gusano que se confunde con su estado anterior de larva, es parte de un proceso de metamorfosis: “El hombre resurgía en el muerto, y soñaba como hombre que fue, no como larva que era, como fantasma que nacía” (Estenssoro, 2019: 41). Pero la larva no solo encarna la imagen de la transformación, la larva reúne vida y muerte en la obra de Estenssoro, pero también es el germen de la muerte que se expande. Esta muerte expandida se conforma de varios gestos, entre ellos: explorar el cadáver y la explosión de un goce erótico a partir de la aniquilación. Estos dos mecanismos son los que, justamente, se manifiestan a través del gusano en “El occiso”. En este sentido, estos insectos parecen albergar el proyecto de exploración de la muerte que

propone esta obra de Estenssoro. Son seres que transitan vida y muerte indistintamente, invadiendo el cadáver. Por otro lado, también implican un goce erótico a partir de la putrefacción²⁵. A continuación, analizaremos con más detalle estos dos movimientos de los gusanos.

2.2.6 Devoración

Los gusanos cumplen el rol de facilitar la descomposición del cadáver, consumen sus restos, pero es importante remarcar cómo se construye el gesto en este cuento. No se trata de una descripción general de los hechos, sino un acercamiento detenido. La acción es narrada morbosamente²⁶, el narrador no tiene filtros morales que le impidan explorar el movimiento repulsivo de los gusanos ni la descripción del cadáver: “Eran los gusanos, gordos, redondos, pegajosos, viscosos, llenos de babas y de pus/Eran los gusanos, que se arracimaban, que se multiplicaban, y que crecían, subían, bajaban, y corrían por todo el cuerpo en surcos flemosos” (Estenssoro, 2019: 43). Es notable cómo la moral, en este cuento, no es un impedimento y el lenguaje transcurre desinhibido.²⁷ La observación del cadáver evidencia la fascinación que provoca lo abyecto:

El síntoma: un lenguaje, que al retirarse, estructura en el cuerpo un extranjero inasimilable, monstruo, tumor y cáncer, al cual los escuchas del inconsciente no oyen, ya que su sujeto extraviado se agazapa fuera de los senderos del deseo. La sublimación, en cambio, no es otra cosa que la posibilidad de nombrar lo pre-nominal, lo pre-objetal, que en realidad solo son un trans-nominal, un trans-objetal. En el síntoma, lo abyecto me invade, yo me convierto en abyecto. Por la sublimación, lo poseo. (Kristeva, 1988:20)

²⁵ Esta búsqueda en la muerte sintetizada en la figura de un insecto tiene coincidencias con la búsqueda Sáenziana. Raquel Alfaro analiza en su tesis la figura de la mosca en *Felipe Delgado* como un insecto que se relaciona con el júbilo: “la mosca es un buscador de júbilo porque está dominada por el impulso hacia lo otro: lo negado, lo ignorado, lo marginado, lo olvidado” (2003: 37). Es decir, hay una coincidencia entre la experiencia que buscan los personajes y la condición marginal de este insecto que se devanea entre vida y muerte.

Asimismo, en el relato “Santiago de Machaca”, un cadáver es el protagonista y habita el mundo de los vivos con normalidad, también convive con bichos que lo consumen. Sin embargo, la manera de abordar los límites de la vida y la muerte en este relato son distintos de “El occiso”. Sáenz narra la situación con humor y no se trata, precisamente, de una exploración de lo abyecto. La propuesta de Estenssoro abre una veta de exploración literaria de la muerte en la tradición de la literatura boliviana. No podemos comprobar si Sáenz llegó a ser lector de Estenssoro, pero podemos especular que es lo más probable y hasta llegó a influir sustancialmente su obra.

²⁶ El morbo es una observación detallada de algo que no debería ser visto. Sin embargo, no solo se trata de una descripción morbosa, sino también mórbida, palabra que se refiere a algo de textura blanda y suave. Esta segunda palabra no tiene una connotación positiva, pues lo mórbido puede referir a un cuerpo enfermo o en decadencia. La exploración de la textura en la narración nos dirige a la dimensión más material de lo abyecto, aquello que da asco con tan solo tocarlo, pues los sentidos perciben lo que debe ser desechado.

²⁷ En el capítulo de “El hijo que nunca fue” veremos lo contrario, pues la moral es un motor para desatar el horror.

La presencia invasora de los gusanos deviene sublime a través del lenguaje. El agente externo, incomprensible, detona lenguaje. Sin embargo, no es que lo sublime lo explica, al contrario, transporta a un espacio de extravío, no de resolución: “lo sublime es un además que nos infla, nos excede, y nos hace estar a la vez aquí, arrojados, y allí, distintos y brillantes. Desvío, clausura imposible. Todo fallido, alegría: fascinación” (22). El fracaso se transforma en fiesta, estalla una energía que no puede ser contenida y expulsa más lenguaje que intenta explicar sin éxito. Este movimiento es el que nos llevará a la otra parte de la propuesta de Estenssoro a través de estos gusanos, la que se anticipa desde la imagen del túmulo: la experiencia del goce erótico.

2.2.7 Eyaculación

Como bien señalamos en el anterior apartado, existe un estudio del movimiento en el lenguaje, pero también hay una mirada obsesiva en el roce de estos cuerpos viscosos: “eran sus cuerpos anillados y blanduzcos, que le chupaban todo el ser, con besos asquerosos de encías desdentadas...” (Estenssoro, 2019: 43). La abyección provoca fascinación, pero en este pasaje podemos ver cómo también existe una entrega hacia lo abyecto sin importar lo repulsivo que puede resultar. El cadáver que permanece vacío de identidad y de memoria, se ve complementado por esta invasión: “eran los gusanos, sus compañeros últimos, sus amigos postreros, los que llenaban su vacío y su soledad” (Estenssoro, 2019: 43).

El movimiento repulsivo también es un estímulo para el cuerpo. Como pudimos analizar en el fragmento donde se describe el túmulo, el occiso experimenta pequeñas muertes a partir del dolor y la aniquilación. Es por esta razón que el punto más alto de la acción ocurre cuando el último resto es despojado:

Se iban los gusanos. Habían terminado de comer.

Sin embargo, uno insistía, el último, chupando impávido el único cuajo de sangre que quedaba.²⁸

El último gusano... el último gusano...debía ser de luz, de una luz verde...

²⁸ Esta obra de Estenssoro disloca diversos ritos funerarios de la cultura occidental. Sin embargo, nos parece sugerente recordar que algunas culturas orientales y pueblos indígenas practican la excarnación. El difunto es colocado en la intemperie para que animales de carroña lo consuman y, finalmente, solo se entierran los huesos. En el Tíbet se conoce esta práctica como entierro celestial.

¡¡¡Ay!!

Y el grito del occiso al terminar, fue un grito de espasmo, una convulsión de placer. Fue, como la postrera eyaculación. (Estenssoro, 2019: 45)

La acción es descrita sin filtros, el suplicio se transforma en placer. Este momento implica una doble transformación, la primera compuesta por el dolor que se convierte en orgasmo y la segunda con la transición de cadáver a espectro. Anunciamos previamente que la primera edición del cuento culminaba en esta parte. Después de que el último resto es consumido, el occiso experimenta una unión con la naturaleza, se funde en libertad: “y el occiso, todo espíritu, se bañaba en luz” (45). Esta imagen final sugiere una trascendencia, la cual será explorada en mayor detalle en las otras dos partes que fueron publicadas en 1971.

2.3 El segundo estadio: espectro

2.3.1 El espectro y las larvas

La segunda parte del cuento se transporta a un estado radicalmente distinto. La metamorfosis de un estadio a otro ha culminado. Ahora ya no es un cadáver, sino un espectro. Como bien adelantamos previamente, las larvas también aparecen en este estadio, pero son incorpóreas: “era un espectro formado de larvas que vagaban: larvas de ensueño que, otrora, fueron sus centros sensoriales y anímicos, ahora desintegrados con la materia y que hacían un halo luminoso en torno al esqueleto” (Estenssoro, 2019: 49). Esta forma de representar las larvas es una alusión a la teoría de los cuatro humores.²⁹ No nos detendremos en el análisis de esta referencia, pero podemos afirmar que en este estadio ya no se trabaja la materialidad que vimos previamente. Esta parte del cuento explora lo etéreo, elementos volátiles que rodean el esqueleto sin tocarlo o sin llegar a ser táctiles.

2.3.2 La materia orgánica mineralizada e inerte

²⁹ Esta teoría proponía que el cuerpo funcionaba a partir de cuatro humores: sangre, flema, bilis negra y bilis amarilla. En la antigüedad se creía que a partir de estos fluidos se podía diagnosticar enfermedades, definir la personalidad de una persona e identificar sus emociones.

En el primer estadio, se realizó una exploración táctil del cadáver, animado por la putrefacción y los gusanos. En este estadio, en cambio, el espectro pronto perderá su forma de esqueleto para devenir en esencia. La ausencia del movimiento vigoroso impulsado por la putrefacción, también provoca un cambio en la construcción del tiempo y el espacio. El tiempo avanza de manera errante y detenida. Nuevamente, podemos encontrar una construcción narrativa que combina modos verbales que transitan diferentes puntos del pasado: “Fue una forma sin forma, que era tal vez alada” (Estenssoro, 2019: 49).

La combinación de estos tiempos también es parte de la transición del esqueleto. La disolución de lo que queda de materia y el espacio de la tumba, dirige a un espacio intangible. Blanchot propone: “la metamorfosis como una entrada en lo eterno, y el espacio imaginario como la liberación del tiempo destructor” (2002: 131). Entonces, existe una disolución del tiempo que conjuga varios tiempos a la vez, pero es diferente al anterior estadio. La convivencia caótica de varios tiempos solo ocurre al principio de la putrefacción del cadáver. Aun así, este estadio da un paso más radical, el tiempo se confunde con el espacio, como veremos hacia el final del cuento. Por su parte, el occiso se transforma en un ser etéreo que es volátil, no hay rastros de la exploración material que presenciamos en el primer estadio:

El espectro no tenía cuerpo, ni tenía alma; pero, era el ser en esencia. No era espiritual, ni elemental, ni cósmico. Era esencia: como una fría gota de éter condensada en el espacio, como un vaho denso, como un vapor errante. (Estenssoro, 2019: 50)

El occiso es representado como un vapor que contrasta con la imagen del éter y el cloroformo que encontramos al inicio del cuento. Ya no se trata un gas paralizante ni el gas de la putrefacción que aniquila y retuerce la materia. En este estadio, es un gas pesado que tiene movimiento propio y errante.

2.3.3 El país de las sombras

Ahora bien, el Ser transita por varios lugares. En estos, se encuentra con presencias siniestras y enigmáticas. Aunque en este estadio se revelan figuras y lugares siniestros, no están cargados de horror: “y esa niebla, atravesó, en una navegación flotante e inmóvil, países melancólicos y

espeluznantes, con arborescencias fosfóricas y fúnebres, con florescencias monstruosas” (Estenssoro, 2019: 50). La descripción no niega la monstruosidad ni una atmósfera tenebrosa. Sin embargo, no se produce horror en esta revelación. Lo mismo ocurre con las presencias que reciben y acompañan al Ser: “unas criaturas de largas alas de cisne y garras de fiera, con cerúleas pupilas de arcángel y bocas de vampiro” (Estenssoro, 2019: 51). Sus rasgos pueden resultar espantosos, pero tampoco provocan horror, sino melancolía. Esta manera de abordar lo siniestro nos demuestra que leer el horror solo como una categoría de la literatura no sería útil para comprender la propuesta de Estenssoro a cabalidad. Es decir, el horror provoca una serie experimentaciones formales en la escritura que puede devenir en varios caminos de lectura que no solamente lo sitúen dentro de la tradición del gótico. Un ejemplo de esto es el texto “Ciencia ficción boliviana (1864-1967)” de Giovanna Rivero, donde la exploración de la muerte es posicionada como un germen para lo que comprendemos como ciencia ficción en la literatura boliviana.

2.4 Tercer estadio: el Ser

Como pudimos notar, a partir del estadio de espectro, la búsqueda en la escritura se dirige a otro espacio. El cuento tiene una ruptura, pues ya no busca explorar lo abyecto en los elementos mórbidos que fueron excretados en el primer estadio. En su lugar, la nada absoluta es lo que domina el espacio que transita el occiso:

Después el Ser perdió hasta la noción de las sensaciones y de las ideas.

Ya no había Vida ni Muerte.

No existía el Tiempo, ni los Límites, ni la Libertad.

La Libertad no podía ser amplia, ni enorme, ni magnífica, porque las circunscripciones se habían borrado totalmente.

Todo concepto había desaparecido. (Estenssoro, 2019: 55)

La brutalidad, ya no de la muerte sino de la nada, comienza a manifestarse con toda su magnitud. El vacío deviene en una potencia abyecta que se apropia del Ser. Al hacerlo, provoca el retorno de la imagen del vientre materno, esta vez compuesto por una sustancia intangible y arcaica:

“el vacío no se hinchaba de nociones, de ideas, de conceptos, de retazos de fuerza; sino que estaba combado en una preñez gigante, de siglos de agua y de ruido” (Estenssoro, 2019: 56). Como podemos notar en la cita, se habla explícitamente de una preñez y se describe la postura del Ser como combada, curva, como una posición fetal.

Entonces, hacia el final lo abyecto ya no es mórbido ni produce horror, pero no deja de ser terriblemente absoluto, desconocido e inasimilable. “Y la angustia del Ser flotaba, se sumergía, salía a la superficie de esas aguas, buscando el Espíritu del Génesis que, “al principio se movía sobre el haz de las aguas” y que absorbiéndolo, sería por fin el FIN” ³⁰(Estenssoro, 2019: 56). El cuento atraviesa diversas concepciones de lo siniestro y lo abyecto, desde manifestaciones de criaturas, putrefacción hasta desembocar en una nada tan inconcebible como abrumadora.

³⁰ Podemos notar cómo el imaginario católico que aparece con la noción de una segunda muerte que menciona Bombal, reaparece en la imagen del mar del Génesis que es tan oscuro como aterrador: “y la tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas están sobre la faz del abismo y el Espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas” (Reina Valera, 1960, Génesis 1:2).

3 “El cascote”: máscara, cadáver y goce

“El cascote”, segundo cuento de *El occiso*, narra la historia de Magdalena, una mujer que ejerce el rol de madre mientras se enfrenta a la muerte de su amante recientemente fallecido. El cuento se divide en dos partes, la primera conjuga el presente y los recuerdos de Magdalena. La segunda parte introduce la presencia de un cascote que adorna la sala familiar y se relaciona con los personajes tanto en el pasado como en el presente de la narración. El siguiente ensayo analizará la presencia de lo siniestro y lo abyecto en el cuento, cómo la tensión con estas dos nociones de horror aparecen veladas en un principio para estallar en la segunda parte.

Antes de comenzar, describiremos con más detalle las dos partes del cuento. La primera parte se desarrolla en dos tiempos. El primero es el pasado, los recuerdos felices, opulentos y vertiginosos de Magdalena, quien viajó por el mundo junto a su amante, Ernesto. El presente, en cambio, es monótono y cotidiano, el escenario es un modesto hogar y Magdalena es muy consciente de la ausencia de su amante recién fallecido. La segunda parte del cuento está marcada desde el comienzo por la presencia del cascote. Es más, es lo primero que señala el narrador: “Allí, en el diván, yacía el Cascote” (Estenssoro, 2019: 67). Otro detalle importante de esta primera mención es que, si bien se trata de un objeto, se escribe con mayúscula³¹. Desde este empleo significativo de la letra mayúscula, la primera mención e incluso el título del cuento, el objeto aparece como un personaje más que irrumpe en la relación de Magdalena y Ernesto.

En los recuerdos de Magdalena, el cascote le produce celos a Ernesto por la atención y las caricias con las que ella ocasionalmente trata al objeto. Ya en el presente, la máscara empieza a ser pensada como parte de una trinidad a la que Magdalena rinde su amor: Ernesto, su hijo y la máscara. Desde el principio del cuento se menciona que el amante muerto regresará en cualquier momento. Al final, Magdalena está sentada junto a su hijo y mientras toca el cascote, este comienza a transformarse en un rostro golpeado con un tajo entre las cejas. Esta escena final del cuento abre el terreno del horror y lo fantástico. En consecuencia, la dirección a este espacio plantea una serie de incógnitas en nuestra lectura que plantaremos e intentaremos resolver a continuación.

³¹ Este detalle está presente en todas las ediciones de *El occiso*. Aunque, es pertinente señalar que luego se escribe “cascote” con minúscula en el resto del cuento.

3.1 El cuerpo deforme

Antes de adentrarnos en el espacio de lo siniestro y después de lo abyecto, analizaremos cómo el horror es anunciado antes de siquiera manifestarse. Uno de los aspectos que adelanta esto es el cuerpo representado de una manera distorsionada o deforme. Hacia el final del ensayo explicitaremos cómo las menciones al cuerpo deforme cobran sentido y forman parte del complejo mecanismo del horror que se entrama en la escritura de Estenssoro.

Al inicio del cuento, cuando Magdalena recuerda y espera al difunto Ernesto, su hijo dibuja en la alfombra. Podemos marcar esos dibujos como una primera presencia monstruosa o una primera aparición del cuerpo humano modificado y distorsionado:

Dibujaba cocineros. Eran unos muñecos con un solo ojo, que a veces tenían siete dedos en una mano y cuatro en la otra; a los que faltaban las orejas; pero, que llevaban invariablemente en la cabeza, un gorro descomunal. Por eso eran cocineros. (Estenssoro, 2019: 59)

La descripción de estos dibujos nos dirige a dos interpretaciones. La primera es que sitúa al lector en un ambiente hogareño y cotidiano, los dibujos infantiles pueden ser monstruosos y expresivos sin que necesariamente haya una doble intención en la representación. La segunda es que funciona como un esbozo³² del horror que se termina manifestando por medio de la muerte y el cascote. El hecho de que el niño es el que acerca por primera vez a este territorio es, también, significativo. Tanto en la teoría de Freud como en la de Kristeva, lo abyecto o lo siniestro se gestan en una etapa primaria. El hijo de Magdalena se sitúa en un espacio de transición en el que aún no es un adulto. Por otro lado, el detalle de que esta primera aparición se realiza en dibujos cotidianos, nos remite a Freud: “lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (Freud, 1919:2). Es decir, estos dibujos del niño se encuentran en una etapa primaria y actúan como un esbozo de lo siniestro que se teje en el hogar. La manifestación del horror es posterior a la infancia, pero el origen de lo siniestro o lo abyecto se gestan en un tiempo primordial. Aunque los cocineros no son las únicas imágenes siniestras, el niño menciona también otras desde su curiosidad e imaginación: “mira mamá este cocinero con cara de ratón” (Estenssoro, 2019: 61); “Mamá, ¿tienen dientes las hormigas?” (Estenssoro, 2019: 62).

³² Tomamos este término de Gérard Genette, quien lo define como: “a diferencia del anuncio, el esbozo no es en principio, en su lugar en el texto, sino un “germen insignificante”, e incluso imperceptible, cuyo valor de germen no será reconocido sino más tarde y de modo retrospectivo” (1972: 13).

El segundo acercamiento al territorio del horror se efectúa por medio del lenguaje de los amantes. En su tesis *Muerte, amor y escritura en El occiso y Bajo el oscuro sol*, Fátima Lazarte propone leer el amor entre Magdalena y Ernesto como “pleno, pero excesivo, muy próximo a la muerte” (Lazarte, 2019: 63). Este amor mortífero, como lo llama Lazarte, aparece a lo largo del cuento, pero marcaremos tres momentos en específico. El primero es cuando Ernesto le dice a Magdalena: “somos los hermanos siameses. Quisiera ponerte una bisagra en el hombro y otra en la cadera, para que quedáramos perfectos” (Estenssoro, 2019: 63). Mitre propone leer esta imagen desde el andrógino platónico (Mitre, 1999:70) y, más tarde, Lazarte retoma y amplía esta lectura (Lazarte, 2019:73-74). Aunque el mito del andrógino y la noción de amor que implica este pueden ser analizados en “El cascote”, también es posible leer esta imagen desde la monstruosidad, una modificación y deformidad del cuerpo que ya anticipaban los dibujos del hijo de Magdalena. La unión entre los amantes llega a ser tan intensa, que no huye de ser monstruosa.

El segundo momento del cuento donde se explicita la deformidad del cuerpo es cuando los amantes hablan de la dulzura de su amor. Ernesto dice: “siento como si me corriera miel en vez sangre. Podría besar a la Medusa” (Estenssoro, 2019: 64). La metáfora del amor dulce como la miel dirige a Ernesto a ese espacio del amor mortífero porque es capaz de besar a Medusa, una criatura mitológica con serpientes en la cabeza que mata con la mirada. Magdalena también se dirige a ese espacio cuando asocia ese dulzor con la mielitis por la similitud entre la palabra miel y el nombre de la enfermedad. La mielitis es una enfermedad mortal y afecta la médula espinal. Es decir, es un mal preciso e incisivo, afecta un punto central del cuerpo. Pero, además, es una enfermedad que deforma y encoge el cuerpo.

El tercer momento remite a la imagen más clara de este amor mortífero, este se desarrolla en la segunda parte del cuento y ya no se expresa únicamente por medio del lenguaje porque se trata de un contacto con la muerte misma para reunir a los amantes. Este momento transcurre hacia el final del relato, cuando el cascote comienza a cobrar vida y la reunión con Magdalena inicia:

Él estaba allí, a su lado, y no en la tumba sobre la que saltaban ingravidos, leves, los pajarillos; no en ese lugar siempre húmedo de rocío, donde crecen hierbas tiernas, y hay una eclosión de vida en los brotes que revientan día a día; no en ese lugar de muerte que es un lugar de vida³³. (68)

³³ La influencia de Estenssoro en escritores posteriores es notoria en este fragmento. Como bien sugería Mitre (2012), se puede realizar una filiación con el poeta Edmundo Camargo, quien trabaja imágenes similares de la tumba, la muerte, la vida y el erotismo en poemas como “Retablo” y “Yaceremos aquí”. Por otro lado, la frase “este lugar de muerte que es un

Este fragmento del cuento explicita la reunión de la vida con la muerte. La descripción de la tumba está rodeada de fertilidad y plantas brotando. La trascendencia del amor más allá de la vida y la muerte, pero también es un gesto subversivo que sobrepasa los límites de la cultura y de lo posible.

3.2 El cadáver

Después de este lenguaje e imágenes premonitorias que expresan los amantes, la presencia del cascote en la segunda parte del cuento marca la presencia de lo siniestro. El cascote es un objeto que perturba a los personajes y su relacionamiento, lo hace tanto en el tiempo pasado como en el presente de la narración. Magdalena presta atención y muestras de afecto al objeto, esto produce celos a Ernesto. Se establece un juego interno entre los amantes entorno al objeto. Magdalena lo mima, Ernesto ríe y la reprocha: “—Tengo celos, le decía. ¿Por qué pasas y repasas tus manos por la cara de ese ser horrible” (Estenssoro, 2019: 67). Esta dinámica deriva en un extraño triángulo amoroso que se complica con el desplazamiento de la imagen del amante muerto al objeto que cobra vida al final del cuento: “Felicidad inaudita: un chiquillo malcriado, un hombre, y la última fantasía...” (ibíd.).

Antes de continuar, es inevitable hacer una breve digresión en las coincidencias de la trama del cuento de Estenssoro con la trama de “El hombre de arena” de E.T.A. Hoffmann. Este relato analizado por Freud en “Lo siniestro”, se trata sobre Nataniel, un muchacho comprometido con una muchacha llamada Clara, pero se enamora de otra llamada Olimpia. Nataniel descubre que Olimpia es una autómatas de madera, regresa con su prometida y trata de restablecer su salud mental. Un día confunde a Clara con la muñeca e intenta matarla. El confundir a su amada con la muñeca de madera lo inquieta profundamente y decide suicidarse.

Freud analiza por qué la presencia de Olimpia resulta siniestra:

lugar de vida” (68), tiene similitudes con el estilo saenziano, tanto por lo que propone como por el estilo de escritura con paradojas.

Según este autor, la circunstancia de que se despierte una incertidumbre intelectual respecto al carácter animado o inanimado de algo, o bien la de que un objeto privado de vida adopte una apariencia muy cercana a la misma, son sumamente favorables para la producción de sentimientos de lo siniestro. (Freud, 1919:7)

Podemos complementar que además de ser un objeto sin vida que se confunde con un ser humano, la muñeca sin ojos es una imagen sugerente. Las muñecas, las figuras religiosas y otras representaciones del cuerpo humano pueden remitir al cadáver. La decadencia de la materia y la descomposición del cuerpo se parecen visualmente³⁴. Por tanto, podemos pensar que lo siniestro de esta muñeca se encuentra, también, en el encuentro que produce con la muerte: mirar el cadáver.

Regresando al cuento, el cascote presenta una apariencia afilada y tenebrosa desde un principio:

Y ella, más por costumbre que por coquetería, seguía acariciando la cara insexuada de convulsión y de espanto; la frente lisa, dura, fría; las órbitas salientes; la nariz afilada; los pómulos agudos; la boca de dientes apretados en una risa cruel; y la garganta henchida, túrgida, preñada de placer y de ira, que la llenaban sin llegar a estallar. (Estenssoro, 2019: 67)

Esta descripción nos sugiere que la relación de Magdalena con el cascote se ha transformado, ya no hay una dinámica de coqueteo porque el triángulo está incompleto sin Ernesto. A la vez, la descripción nos señala un semblante perturbador que también tiene una expresión lasciva de placer. La máscara tiene una potente carga erótica que analizaremos en detalle después. Al igual que Nataniel de “El hombre de arena”, Magdalena desarrolla una relación afectuosa con el objeto. La rivalidad entre el amante y el objeto también coincide con la contraposición entre Clara y Olimpia en el relato de Hoffmann. Hacia el final de los dos cuentos podemos notar que se abre un espacio en la ficción. Mientras que Nataniel intenta matar a Clara porque la confunde con Olimpia, Magdalena ve a Ernesto reunido en la máscara. Aunque, mientras que en el primer caso la confusión entre la muñeca y Clara es evidente, el cuento de Estenssoro tiene un desplazamiento enigmático.

³⁴ Masahiro Mori, robotista japonés, escribió el ensayo “*The Uncanny Valley*” en 1970, recuperando el término *uncanny* del ensayo “Lo siniestro” de Freud. Mori propone una escala de diferentes grados de realismo que abarca desde la caricatura hasta el hiperrealismo. Esta escala tiene un valle inexplicable muy cercano al hiperrealismo que inquieta al ser humano, pues recuerda a un cadáver o algo desconocido que puede representar una amenaza a nuestra humanidad (Mori, 2012: s.p.).

En el caso de “El cascote”, la máscara que desde un principio presenta un rostro horroroso, se va transformando. Esta metamorfosis está acompañada de la espera de Magdalena por su amado. Si recapitulamos, podemos comprobar que el narrador menciona que Magdalena está segura que Ernesto regresará a encontrarla:

Ella lo sabía con toda certeza.

Vendría. ¡Vendría!...

¡Ya estaba allí!

Allí, como ayer, como mañana, como siempre... (Estenssoro, 2019: 61)

Esta espera se extiende a lo largo del cuento mientras se confunde con los recuerdos del pasado y crea un suspenso en la lectura. Cuando la presencia de Ernesto está por consolidarse en el tiempo presente, la imagen del cadáver del difunto aflora en la mente de Magdalena: “Y estar ahora, el uno, hecho trizas, esqueleto descarnado con los huesos en astillas, estar frío, estar muerto, estar helado, y poder amarlo ahora, como siempre, como nunca... “(66). Sin embargo, como ya adelantábamos previamente, esta espera del amante difunto y la transformación de la máscara coinciden. En determinado momento Magdalena deja de esperar y afirma que la trinidad conformada entre su hijo, su amante y la máscara está completa:

El amor, más fuerte que la muerte, unía, ataba, sujetaba con poder avasallador.

Él estaba allí, y no en el cementerio donde se pudría su carne; no en aquella fosa que ella cubría de flores. (68)

La transformación del cascote coincide con el reencuentro de los amantes. La escena que en un principio es cotidiana y mundana, se transforma y abre el espacio de lo fantástico, pues la máscara que es un objeto estático, empieza a tomar características humanas:

El cascote. El cascote había enverdecido, tenía el color acardenalado de la faz golpeada de un Cristo; había, en sus mejillas hundidas, un lívido tinte amoratado; y las sombras hacían el corte profundo, la incisión oscura que había entre las cejas de él.

El cascote se estriaba de venas rojizas como hilillos de sangre.

¿Era la luz?

No. Fuera seguían cantando los niños. (69)

La voz narrativa se desenvuelve en dos focalizaciones. La primera es omnisciente, corresponde a la voz del narrador que no puede ser identificada o caracterizada, es impersonal. La segunda focalización, en cambio, es desde la perspectiva de Magdalena. La narración vacila en estos dos niveles de focalización, tanto el narrador como Magdalena ponen en duda momentos si es que realmente la máscara se transforma o se trata de la luz de la habitación. Al igual que la muñeca Olimpia sin ojos, el cascote evoca la imagen de un cadáver. Se describe un rostro amoratado, golpeado, pero también se señala un verdor que puede remitirnos a la putrefacción. Sin embargo, esta vitalidad que de pronto habita en el objeto no llega todavía a su punto máximo, el clímax ocurre al final del cuento cuando la vacilación entre lo real y lo fantástico no se aclara y el narrador concluye el relato:

La mano de ella, extendida, acariciaba la garganta del cascote que palpitaba con un flujo de vida, con un tumulto de sangre, y mientras sus ojos no podían apartar la mirada del corte profundo, de la oscura incisión que tajaba las cejas. (70)³⁵

Este es el momento donde lo siniestro termina de aparecer en el cuento. Aunque, hacia el final de su ensayo, Freud propone que se trata de un miedo a la castración, pues la muñeca no tiene ojos y esto simboliza de alguna manera la falta. La interpretación de Freud fue criticada posteriormente por otros teóricos, pues la castración es una lectura limitada del horror que provoca esta confusión. Entre las propuestas que critican a Freud, podemos encontrar a Mark Fisher, quien sostiene que la conclusión es deficiente, lo siniestro se encuentra en la confusión entre Clara, una mujer viva, y Olimpia, una muñeca:

³⁵ Esta imagen de la vida retenida en la garganta del objeto, nos recuerda a “La verdad sobre el caso del señor Valdemar” de Edgar Allan Poe. En este relato, un hombre no termina de morir, pero su voz permanece saliendo de su cuerpo. El señor Valdemar permanece suspendido entre la vida y la muerte:

Instantáneamente reaparecieron los círculos héticos en las mejillas; la lengua tembló, o, mejor dicho, rodó violentamente en la boca (aunque las mandíbulas y los labios siguieron rígidos como antes), y entonces resonó aquella horrenda voz que he tratado ya de describir:

— ¡Por amor de Dios... pronto... pronto... hágame dormir... o despiérteme... pronto... despiérteme! ¡Le digo que estoy muerto! (Poe, 2023: s.p.)

Al igual que en “El cascote”, el rostro del señor Valdemar tiene una expresión llena de un profundo horror y consunción. Aunque, el cuento de Poe enfrenta al lector a un cuerpo que no está vivo ni muerto, mientras que Estenssoro propone vida retenida en algo no vivo, un objeto.

Freud coquetea (y esto se ha vuelto famoso) con el problema del devenir-activo de lo inanimado. Digo “coquetea” porque Freud —en lo que, en los términos de la presente tesis, es un claro gesto anti-Gótico procede a desestimar la importancia del tema. (No obstante, su propia necesidad compulsiva de reiterarlo muchas veces, ha llevado, en escritos cruciales, a una persistente asociación de lo siniestro con la pregunta precisamente acerca de aquello que no debería estar vivo pero actúa como si lo estuviera). (Fisher, 2009:70-71)

A diferencia de Freud, Fisher escoge concentrarse en la continuidad de lo orgánico en lo inorgánico, estableciendo la relación conflictiva de estos dos estados como uno de los principios del gótico: “un plano en el que ya no es posible diferenciar lo animado de lo inanimado y en el que tener agencia no es necesariamente estar vivo” (67). Este cuento de Estenssoro retoma este gesto profundamente gótico.

3.3 La máscara y la imagen

El objeto que ejecuta la reunión entre amantes es una máscara. Podemos afirmar, en un primer momento, que la imagen del cadáver de Ernesto es capturada en el cascote. Sin embargo, este movimiento implica un desplazamiento más complejo que abre nuestro análisis a otros aspectos y preguntas. El gesto gótico del que hablaba Fisher, la agencia de aquello que debería permanecer quieto, se repite en cada uno de los cuentos del libro. Sin embargo, “El cascote” tiene una particularidad. Mientras que “El occiso” se mueve a través de gases y putrefacción y “El hijo que nunca fue” es un enigmático desecho orgánico que tiene lenguaje (como analizaremos en su respectivo capítulo), “El cascote” es un objeto con agencia. Sin embargo, cobra agencia de una manera compleja, no es que simplemente se mueve, sino que previamente ocurre un desplazamiento de la imagen del amante al objeto.

La etimología de la palabra imagen viene de *imago*. A su vez, esta palabra tiene diferentes acepciones: “The representation or likeness of any object (...). It was especially applied to among the Romans to indicate the waxen busts of deceased ancestors” (Smith, 1859: 628). Entonces, antiguamente se empleaba esta palabra para hablar de objetos que buscaban representar o parecerse a algo, pero también para bustos y máscaras mortuorias. Para comenzar el análisis de este

desplazamiento, tomaremos la relación entre la imagen, máscara y muerte del análisis de Giorgio Agamben en *Infancia e historia*. Este autor asevera que diversas culturas plasman la imagen del muerto en la máscara para que su presencia no perturbe en tanto fantasma, para que sea asimilado por su comunidad y se transforme en un antepasado:

La finalidad de los ritos fúnebres —en lo que están de acuerdo todos los estudiosos— es asegurar la transformación de ese ser incómodo e incierto en un antepasado amigable y poderoso, que vive en un mundo separado y con el cual se mantienen relaciones ritualmente definidas. (Agamben, 2007: 119)

“El alma-soplo de los difuntos es errante: por eso se hacen las máscaras para fijarlas” (121). La máscara mortuoria captura la imagen del muerto en el ritual. De esta manera, la imagen del fallecido es organizada, no remite al cadáver, el cual es un resto que alguna vez albergó humanidad, pero ya no puede ser comprendido como tal.

En “El cascote” no podemos encontrar la práctica ritual que Agamben menciona. Aunque, la llegada del amante fallecido coincide con la transformación del cascote. En un principio podemos aseverar que la imagen de Ernesto es capturada por el cascote, pero lo siniestro del cuento de Estenssoro es que este movimiento está perturbado. El cascote alberga al fallecido, la profunda incisión que aparece en el cascote es uno de los rasgos del rostro de Ernesto en vida: “la profunda incisión que tenía entre las cejas; el pelo espeso y áspero; la frente de hondos surcos; la nariz tajante” (Estenssoro, 2019: 62). Aunque, la máscara no solo captura estos rasgos, sino que también captura su imagen cadavérica. No se trata de una representación de un rostro calmo. Ernesto no se transforma en un antepasado querido. Al contrario, la imagen que comienza a habitar en el cascote tiene un verdor. Incluso se describe que tiene un “lívido tinte amoratado” (Estenssoro, 2019: 69), esta última descripción puede ser una alusión a la lividez cadavérica, cuando la sangre ya no circula y al acumularse en algunos sectores del cuerpo provoca moretes en el cadáver. Si retrocedemos en el cuento, podemos comprobar que esta transformación en el objeto es radical: “era una máscara blanca de estuco” (67). El objeto, en este caso el cascote, que iba a funcionar como un vehículo para procesar el duelo, se convierte en un espacio de expansión de la muerte. El cascote es infestado por el estado más visceral e incomprensible de la muerte: la putrefacción³⁶.

³⁶ El cascote infestado por la putrefacción de la muerte es una imagen que tiene paralelismos y resonancias con “La máscara de la muerte roja” de Edgar Allan Poe. En este relato de Poe, el príncipe Próspero organiza una gran fiesta en su castillo mientras el resto de la gente muere de fiebre escarlata afuera. Durante el baile, una figura con ropa similar a una

El convite de la imagen, la máscara y el cadáver en Estenssoro se acerca a la semejanza cadavérica de la que habla Blanchot en *El espacio literario* (2002). Para Blanchot, la imagen se gesta en lo imaginario y lo ideal, por esta razón no tiene una base en lo real: “La imagen está después del objeto: es su continuación; primero vemos, luego imaginamos. (...) La cosa estaba allí, y la captábamos en el movimiento de una acción comprensiva; pero convertida en imagen, instantáneamente se transforma en lo inasible” (Blanchot, 2002: 227). El cadáver, por su parte, tiene un movimiento similar al de la imagen, el cual dividiremos en dos estados para explicar el proceso con mayor detalle. El primero consiste en que el cadáver abre un espacio de indeterminación sin referente: “hay frente a nosotros algo que ni es el viviente en persona, ni una realidad cualquiera, ni el que estaba vivo, ni otro, ni ninguna otra cosa” (ibíd.). Además, este cadáver trae consigo una distorsión del tiempo y espacio, la muerte ronda a través de él y el camino hacia al deterioro se torna infinito. El segundo estado es, en realidad, una consecuencia de estas características que acabamos de exponer, pues el difunto es llorado por sus seres queridos y estos proyectan la imagen de quien era en vida en el cadáver. Sin embargo, esta semejanza se gesta en lo imaginario y, por tanto, se construye en la nada (Blanchot, 2002: 229-230).

La noción de imagen y cadáver que propone Blanchot sugiere una experiencia intangible, fantasmagórica. “El cascote” presenta algunos matices a esta noción. Por un lado, la máscara cobra vida y es palpable a través de su garganta en la cual “palpitaba con un flujo de vida, con un tumulto de sangre” (Estenssoro, 2019: 70). Por otro lado, la vacilación que hay en el cuento, tan propia del género fantástico, deja un resquicio de duda porque no podemos afirmar con exactitud lo que sucede al final. El texto no nos da ningún tipo de explicación de cómo o por qué el cascote se transforma. Sin embargo, este convite de amantes tiene rasgos blanchotianos porque la metamorfosis del cascote termina germinando un ser que ya no es el cascote ni es Ernesto, pues este último se traslada a la máscara en tanto cadáver.

Como bien adelantamos, la noción de máscara que propone Agamben es una posibilidad para nuestra lectura. Sin embargo, el breve ensayo “La máscara” de Georges Bataille nos propone otra: “la máscara posee aún la fuerza de aparecer en el umbral de ese mundo claro y tranquilizador del aburrimiento como una oscura encarnación del caos” (Bataille, 2012: s.p.). Es decir, la máscara es

mortaja y una máscara con un semblante similar irrumpe en la fiesta. Finalmente, la figura vestida tan extrañamente es arrebatada de su máscara y automáticamente revela ser una figura intangible que porta la muerte, la fiebre escarlata: Un tropel de invitados se precipitó al mismo tiempo en la negra sala, y tomando a la máscara cuya figura se mantenía erguida e inmóvil junto al reloj de ébano, lanzaron al unísono un grito de espanto al comprobar que los ropajes funerarios y aquella máscara que se parecía tanto al rostro de un cadáver, y que ellas acababan de recoger con tanta rudeza, no llevaban dentro ninguna forma tangible. (Poe, 2006: 36)

un artefacto ritual que evoca un miedo primigenio y es el vehículo hacia lo absolutamente desconocido, lo animal y la aniquilación del sujeto: “el hombre poseído por un demonio, encarnando la intención que la naturaleza ha de hacerle morir y podrir” (Ibíd.). Entonces, para Bataille usar la máscara es entrar a la muerte, ser poseído por la máscara.

Desde esta perspectiva, “El cascote” pone en juego una suerte de posesión. La escultura del cuento, a través de esta otra posibilidad de lectura, está ejecutando su función como artefacto ritual. El cascote desata el caos y lo desconocido de la muerte. Antes de terminar de adentrarnos en el territorio de lo desconocido, una de las características de lo abyecto, retrocederemos un poco para recordar la identidad de Ernesto que luego es despojada ¿El desplazamiento del cadáver a la máscara solo se efectúa por medio del ritual como lo entiende Bataille? ¿Hay algún otro posible vehículo que reúne al cadáver con la máscara?

3.4 La identidad y la herida

El movimiento que ocurre entre el cadáver de Ernesto y el cascote abre un terreno que disloca múltiples elementos a la vez y la identidad es uno de ellos. Como ya decíamos, el resultado final de la reunión entre los amantes no puede ser definido como Ernesto cuando estaba vivo y el cascote ya no es un objeto inanimado. Entonces, hagamos un intento por definir a los personajes. ¿Qué es lo que el lector tiene en frente suyo al final del cuento?

La crítica se ha preguntado con frecuencia sobre las conexiones entre los cuentos. Mientras que “El occiso” es un cuento sumamente extraño y con un estilo enigmático, “El cascote” y “El hijo que nunca fue” no solo se ambientan en espacios cotidianos, también tienen una escritura más convencional. La identidad es un tema que aparece de manera transversal en *El occiso*. Algunos críticos especularon que Ernesto podría ser el mismo muerto de “El occiso”³⁷. Sin embargo, la identidad del occiso pasa por un proceso en el que se despoja de la definición de un género o la

³⁷ En el ensayo “Las suicidas (...)”, Ayllón y Olivares señalan: “*El occiso* reúne tres relatos (“El occiso”, que da nombre al libro, “El cascote” y “El hijo que nunca fue”), cuyo motivo vinculante es la relación de la narradora con un personaje llamado Ernesto, ya fallecido” (Ayllón y Olivares, 2002: 168). En primer lugar, identifican la voz narrativa como femenina, pero no hay marcas de ello en los relatos. Por otro lado, se piensa el personaje de Ernesto como un hilo conductor en todo el libro. “El occiso” da algunas pistas de la vida del muerto, pero es suficientemente escueto y ambiguo como para definirlo como este personaje. Posteriormente, Ayllón y Olivares indican que “El occiso” se trata sobre “la vivencia de un hombre muerto” (ibíd.). No encontramos marcas en el relato que nos permitan identificarlo como un hombre, pero las autoras del ensayo aciertan al no caracterizarlo como Ernesto. Aun así, la primera afirmación que propone a este personaje como el vinculante entre los relatos, es algo que no llega a consolidarse en “El occiso”.

personalidad de quien era en vida. En cambio, Ernesto está rodeado por el lenguaje y los recuerdos de Magdalena. Hay un registro de su humanidad, huellas que el occiso no posee. Sin embargo, el occiso y Ernesto parecen compartir la violencia de sus muertes. La palabra occiso significa “muerto violentamente” (RAE, 2022)³⁸. Cuando Magdalena imagina a Ernesto en la tumba, sugiere que tuvo una muerte abrupta que dejó rastros de la violencia en su cadáver: “y estar, el uno, hecho trizas, esqueleto descarnado, con los huesos en astillas” (Estenssoro, 2019: 66).

El cascote, por otra parte, tiene diversas acepciones: “fragmento de alguna construcción derribada o arruinada” (RAE, 2022), “conjunto de escombros, usado para otras obras nuevas” (RAE, 2022) e incluso “Trozo de metralla, o fragmento pequeño de un proyectil hueco de artillería” (Oxford, 2022). Las dos primeras acepciones nos remiten a los escombros, ruinas y desechos líticos que pueden ser un símil del cuerpo en descomposición: el cadáver como las ruinas del cuerpo. La tercera acepción, en cambio, puede remitirnos a la herida del cascote. Ana Rebeca Prada propone leer la muerte en *El occiso* como una alusión a la muerte masiva en el contexto de la Guerra del Chaco:

Habría que revisar, sin embargo, si “El Occiso” no es un poema-prosa que, al escarbar tan material y descarnadamente en el tema del cadáver en descomposición, está haciendo una alusión genérica al estado de muerte masiva y proliferación de cadáveres que toda guerra conlleva. (Prada, 2015:4)

Bajo esta clave, podría leerse el nombre del objeto como una mención al contexto y la guerra. Sin embargo, no hay más pistas en el cuento que evoquen el contexto bélico. Aun así, los huesos astillados de Ernesto sugieren una muerte violenta y esto podría ser producto de un proyectil, pero también de un impacto de fuerza brutal en el cuerpo.

La lectura se ve rodeada de conjeturas y sospechas, pero el texto es suficientemente vacilante para no terminar de afirmar ninguno de los posibles caminos. Aunque, la herida tiene una carga de sentido que debemos precisar. Por una parte, esta incisión es un rasgo distintivo de Ernesto mientras estaba con vida. La cicatriz puede ser una huella de su identidad que nos permite identificar que es la imagen de Ernesto la que se plasma en el cascote y no solo se trata de una transformación del objeto. Por otro lado, la herida también aparece como el vínculo que une la máscara con el cadáver. La reaparición de este rasgo del rostro de Ernesto deviene de cicatriz a herida abierta al traer

³⁸ El hijo no nacido del último cuento del libro también tiene una muerte violenta, pero se diferencia en que sí tiene una explicación.

consigo este encuentro con la muerte: “sus ojos [los de Magdalena] no podían apartar la mirada del corte profundo, de la oscura incisión que tajaba las cejas” (Estenssoro, 2019: 70).

En la crítica de esta obra, el trabajo de Fátima Lazarte se enfocó en analizar la herida como una imagen recurrente en este cuento y el resto del libro:

La muerte, al tensionarse con la vida y generar un enigma, produce una herida, un vacío de significación que, al no poder ser completamente elaborado, recurre a diferentes figuraciones para ser velado, ya que se constituye en una angustiada falta. (Lazarte, 2019: 135)

Lazarte marca la escritura como una sutura provisional a la herida que produce la muerte:

La escritura (...) se presenta como una segunda respuesta frente a lo real, ante la herida dejada por lo amoroso al ya no poder sostenerse el velo de la completitud deseada. La escritura como trabajo hace que, mediante las palabras, se pueda bordear lo real y se constituya como una sutura provisional ante la angustia subjetiva. (Lazarte, 2019: 138)

Más adelante, asevera que la escritura se torna en un ejercicio incesante, pues no se termina de dar un significado a lo mortuorio. Aunque Lazarte acierta al señalar que la escritura es una respuesta a la herida porque la búsqueda de lenguaje estalla, no concordamos con que busca suturar o velar la herida de la muerte. Se busca ahondar en la herida, entregarse a ella.

Nos preguntábamos en el anterior apartado si solamente la máscara en tanto artefacto ritual era el vehículo que desata el caos y lo desconocido en el cuento. Podemos determinar que no solamente es la máscara, es la reaparición de la herida la que también se abre hacia a lo abyecto. Entonces, podemos identificar dos movimientos que conducen el relato hacia lo abyecto: la máscara que desata el encuentro con la muerte y la herida que devela la reunión entre el cadáver de Ernesto y el cascote. A la vez, estos dos desplazamientos conducen a una experiencia que detallaremos a continuación.

3.5 Abyección y goce

Al principio de nuestro análisis, las preguntas inquietantes del hijo de Magdalena y el propio desplazamiento del cadáver de Ernesto a la máscara nos dirigieron al espacio de lo siniestro desde la perspectiva de Freud. A diferencia de lo siniestro, lo abyecto no tiene ningún elemento que pueda resultar familiar ni tiene un referente, tampoco se trata de un sujeto u objeto. Lo abyecto es algo exterior que se gesta en una etapa primigenia y no puede ser asimilado:

Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos.

No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. (Kristeva, 1989: 11)

Como ya habíamos mencionado, el resultado final del cuento es un objeto que alberga el cadáver de Ernesto, un híbrido que ya no es el sujeto, sino su perpetuo aniquilamiento, generando una presencia abstracta que desborda cualquier intento de orden de la imagen del amante fallecido. Este espacio de lo abyecto no sería posible sin la complicidad de Magdalena. Aunque, como ya vimos, pone en duda y cuestiona lo que está presenciando, no huye de esta transformación mientras acaricia a la máscara, sintiendo cómo la vida ya recorre por la garganta del objeto. Este “regreso” a la vida también nos recuerda otro tópico importante de la literatura gótica. “El cascote” tiene elementos suficientes para comparar el retorno de Ernesto con el de los *revenants*.

El *revenant* es un muerto que regresa a la vida. Aunque este tópico se puede estudiar ampliamente a través de la historia en la literatura y la tradición oral con las variaciones de cada cultura, tomaremos la referencia de *Tratado de los vampiros*³⁹ de Augustin Calmet, quien define brevemente a los *revenants* como:

Se ve, dicen, a hombres muertos desde hace varios meses, que vuelven, hablan, marchan, infestan los pueblos, maltratan a los hombres y los animales, chupan la sangre de sus prójimos, los enferman, y, en fin, les causan

³⁹ Este tratado, titulado en francés como *Traité sur les apparitions des esprits, et sur les vampires ou revenants de Hongrie, Moravie &c.*, fue publicado originalmente en 1751, reúne testimonios y relatos en los que se describe experiencias con personas que retornaron vivas desde la tumba. Este texto constituyó un antecedente para definir la aparición de entes sobrenaturales e influyó en la tradición literaria occidental. La noción de *revenant* y vampiro cambió en el siglo XX a través del cine y la literatura. Actualmente podemos caracterizar al *revenant* como un ser distinto al del vampiro, pues no precisamente se dedica a chupar la sangre de los vivos. Sin embargo, la representación del *revenant* mantiene con el paso del tiempo una de sus características más importantes, continúa manifestándose como un ser que vuelve de la muerte para perturbar el orden de los vivos.

la muerte: de suerte que no se pueden librar de sus peligrosas visitas y de sus infestaciones, más que exhumándolos, empalándolos, cortándoles la cabeza, arrancándoles el corazón o quemándolos. (2011:17-18)

La muerte de Ernesto no es pacífica, la constante espera de Magdalena por su retorno nos sugiere que existe una inquietud no saciada. El desplazamiento de Ernesto a la máscara reúne algunas de las características del retorno de un *revenant*. Es inevitable comparar las similitudes de este cuento con otro relato que aborda este tópico. “Ligeia” de Edgar Allan Poe⁴⁰ relata la historia de un hombre que se casa con Ligeia, ella enferma y muere. El viudo la recuerda constantemente, pero se casa de nuevo con Rowena, quien también enferma. La noche en la que Rowena fallece, esta revive y muere en repetidas ocasiones. Al final, el cuerpo amortajado se levanta, pero ya no es Rowena, sino Ligeia quien ha regresado desde la ultratumba. En este caso, el cuerpo de Rowena es despojado por completo para ser poseído por Ligeia. “El cascote” propone un híbrido, algo que ya no puede ser definido como vivo o muerto. Tampoco se trata de un objeto propiamente porque la máscara cede a su función, la cual es abrirse a la muerte y el caos. Sin embargo, el horror en “Ligeia” y en “El cascote” coincide en algo. Este reencuentro final no tiene una connotación negativa, está rodeado de una atmósfera perturbadora, pero los amantes (el narrador en el caso de “Ligeia” y Magdalena en “El cascote”) no huyen de los *revenants*. Es más, experimentan una mezcla de felicidad y horror frente a la muerte.

Como bien adelantamos, la herida abierta implica un segundo movimiento en el que lo abyecto se presenta y se desata. Magdalena intenta descreer lo que presencia a la vez que no huye de la habitación y expresa afecto al cascote metamorfoseado. No es casual, pues lo abyecto, a pesar de ser algo exterior, repulsivo y que perturba un orden, también desencadena fascinación:

En el síntoma, lo abyecto me invade, yo me convierto en abyecto. Por la sublimación, lo poseo. Lo abyecto está rodeado de sublime. No es el mismo momento del trayecto, pero es el mismo sujeto y el mismo discurso lo que los hace existir. (Kristeva. 1989:20)

⁴⁰ Walter Montenegro escribe una reseña sobre “*El occiso*” en 1937 en el periódico el *El Diario* y señala: “‘El occiso’, el primer cuento del libro, tiene la influencia sugestionante, obsesiva de los cuentos de Poe” (Estenssoro, 2019: 116). La crítica inmediata a la publicación del libro identificó la influencia de Poe en Estenssoro y podemos comprobar cómo también está presente en “El cascote” con los diferentes cuentos que mencionamos en este capítulo.

Como bien anuncia Kristeva, se trata de dos procesos distintos que sin embargo son desencadenados por el mismo sujeto. Este segundo procedimiento desemboca en la fascinación de este objeto inasible al lenguaje. Esta incapacidad de describir o definir lo que se tiene en frente es lo que provoca lenguaje incesantemente. Lazarte coincide con esto cuando afirma que el lenguaje rodea lo mortuorio, intenta explicar la muerte:

En el cuento “El cascote”, de Estenssoro, la máscara cubre el vacío de la muerte y vehiculiza la relación con el hombre amado encarnando en ella el dolor y el placer, propios de la figuración de la relación amorosa en el texto, desplazando al hombre real, atrapando la imagen del hombre amado, permitiendo una relación amorosa satisfactoria y ambigua, ya que no excede totalmente el orden social, pero lo subvierte. (Lazarte, 2019:127)

Sin embargo, no coincidimos con que el cascote realice una captura de una imagen del hombre amado. Podemos identificar distintas capas de interferencia y mezcla en el objeto transformado. Como bien señalamos antes, el amante regresa como cadáver. El cascote, por su parte cobra vida a través de carne putrefacta. Consideramos que la reunión del placer y el dolor en el cuento son ambiguos, como señala Lazarte, pero porque sí logran desbordar por completo el orden social. El cuento de Estenssoro apuesta por lo abyecto, pues el lenguaje intenta explicar aquello que no se puede sostener y, en estos intentos, produce fascinación y sublimación.



“El dolor”, boceto realizado por John Giussani en base a la escultura de Yolanda Bedregal. (Estenssoro, 1971: 40)

Es necesario remontarnos a la primera mención de la tensión entre placer y dolor, la cual se manifiesta en el propio cascote: “Era una máscara blanca de estuco que su escultora había llamado el Dolor, y que ella llamaba el Placer”⁴¹ (Estenssoro, 2019: 67). Como dijimos previamente, Magdalena no huye durante la transformación del cascote y esta cita también nos adelanta esta reunión del placer y el dolor en el amor que ella experimenta. En este sentido, es pertinente dialogar con la teoría psicoanalítica. Néstor Braunstein recorre brevemente por Freud y Lacan para rastrear el concepto de goce. Antes de definir qué significa propiamente el goce, es importante establecer las diferencias de este concepto con el placer:

El organismo tal como lo concibe el primer Freud está regulado por vías nerviosas aferentes y eferentes que aspiran a evitar la tensión y el dolor y a provocar estados de distensión, de apaciguamiento, de diferencia energética mínima, que se sienten subjetivamente como placer. (Braunstein, 2009:22)

Entonces, desde la perspectiva de esta primera etapa de Freud, podemos marcar que el placer regula las tensiones y angustias del sujeto. En otras palabras, satisface un deseo. En cambio, años más tarde, Lacan propone el concepto de goce:

Del otro lado, un principio que está más allá, llamémosle por ahora del goce, goce del cuerpo, que comanda un retorno incesante de excitaciones indomables, una fuerza constante que disequilibra, que sexualiza, que hace del sujeto un deseante y no una máquina refleja. (Braunstein, 2009: 25)

⁴¹ *El occiso* es una obra que, por momentos, contiene un correlato autoral. El cascote es una referencia a una escultura que Yolanda Bedregal, amiga cercana de Estenssoro, esculpió y tituló “El dolor”. En la segunda edición de *El occiso*, se encuentra un boceto de la escultura de Bedregal hecha por John Giussani (Estenssoro, 1971: 40). Asimismo, en la reseña de Reinaldo López podemos constatar que el objeto se encontraba en la casa de Estenssoro: “El ambiente existe, lo conocemos todos los amigos de María Virginia; también existe el cascote (obra de Yolanda Bedregal)”(López, 1943:9)

No tenemos la intención de confundir los datos biográficos de Estenssoro con la construcción de la instancia narrativa, nos parece importante pensar este boceto de la escultura como un elemento paratextual que también aborda el goce erótico de la muerte y se puede vincular con la exploración literaria del cuento. Como podemos notar, la escultura de Bedregal tiene una mirada que nos recuerda a la expresión con la que se retrata a los santos durante un éxtasis místico. Si revisamos la obra “El éxtasis de Santa Teresa” del escultor Gian Lorenzo Bernini (realizada entre 1647- 1652), la santa tiene un semblante muy parecido al de la obra de Bedregal. De manera similar a Estenssoro, Bedregal retoma representaciones del imaginario cristiano para dislocarlo, pues “El dolor” tiene la misma mirada de Santa Teresa a la vez que el semblante tenso, los dientes apretados y las encías tan evidentes nos dirigen a la experiencia del horror. El éxtasis místico era provocado por largos periodos de privación de las funciones básicas del cuerpo, el dolor llegaba a ser tan intenso que se confundía con el placer. Mientras que los santos descubrían un saber divino, pareciera que el goce erótico en el texto de Estenssoro propone un conocimiento de la muerte y exceder sus límites.

En nuestro primer acercamiento podemos afirmar que el goce va más allá del placer, no puede ser satisfecho o regulado. Sin embargo, algo que es importante marcar para nuestro análisis es que este concepto psicoanalítico también está relacionado con una experiencia en el cuerpo:

Lo que yo llamo goce en el sentido en que el cuerpo se experimenta es siempre del orden de la tensión, del forzamiento, del gasto, incluso de la hazaña. Indiscutiblemente, hay goce en el nivel en que comienza a aparecer el dolor, y sabemos que es sólo en ese nivel del dolor que puede experimentarse toda una dimensión del organismo que de otro modo permanece velada. (Lacan citado en Braunstein, 2009: 21)

El goce es una experiencia que puede contener placer, pero también implica dolor porque se trata de un desbordamiento del sujeto en el que sus deseos no pueden ser saciados. Retomando la imagen de la máscara como un vehículo que desata el caos y la muerte, se puede identificar que el desencadenamiento de lo abyecto también implica una experiencia de goce. Y, además, este goce alcanza a la imagen cadavérica de Ernesto, la máscara y Magdalena. A continuación, desglosaremos cómo esta experiencia afecta a cada uno.

Si miramos el cuento en retrospectiva, el narrador señala detalles que anuncian esta experiencia de goce con la muerte. Para dar un ejemplo de esto, podemos remontarnos a la máscara que tiene una expresión lasciva. Las constantes imágenes de cuerpos deformes y enfermos que los amantes expresaban en su lenguaje amoroso también pueden ser una alusión a la experiencia de goce que estalla al final del cuento. Es decir, se trata de una construcción narrativa en la que la primera parte anticipa y anuncia este tipo de experiencia, la cual conlleva llegar a un extremo que no es satisfecho, un límite que empuja al aniquilamiento del sujeto. Sin embargo, la propuesta del cuento va más allá del completo aniquilamiento o la búsqueda de la ruina del cuerpo.

Ernesto retorna en tanto cadáver, con claras señales de putrefacción. Se trata de un goce necrófilo que sigue estallando desde la completa decadencia corporal. En este movimiento, la máscara, como bien dijimos, se convierte en un artefacto ritual que da paso a lo abyecto mediante su materialidad y encarna la imagen cadavérica de Ernesto. La máscara es uno de esos elementos que anticipan el goce de la muerte. La primera descripción del objeto ya nos remonta de manera explícita a la sublimación de lo abyecto: “la cara insexuada de convulsión y de espanto” (Estenssoro, 2019: 67). Esta descripción es muy sugerente, pues afirma que es un objeto que no tiene características ni femeninas ni masculinas. Desde su configuración, el cascote está signado por

lo inclasificable de lo abyecto. Además, es el objeto que después produce una experiencia erótica de la muerte. La convulsión y el espanto también son indicios del goce de la muerte.

Magdalena es una cómplice, pues no logra regular su deseo. En vez de consolidar el duelo por el amante muerto, da lugar a la ansiada reunión con este y experimenta el goce necrófilo. No huye de tocar la expresión máxima de lo abyecto: “si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo” (Kristeva, 1989: 10). Entonces, para Kristeva, los fluidos corporales son abyectos y, a la vez, son necesarios para mantener al cuerpo vivo y en funcionamiento. El cadáver permanece sin desechar estos restos. Se va consumiendo a sí mismo, mezclándose con fluidos putrefactos. Es por eso que el gesto de Magdalena acariciando el cadáver por medio del cascote es un acto tan subversivo. Este reencuentro definitivamente sobrepasa todo límite establecido. Es más, no es saciado, sino que el cuento acaba cuando la muerte está inundando imparablemente la imagen cotidiana del hogar modesto de Magdalena.

La manera de experimentar el goce se encuentra también en la obra que Jaime Sáenz desarrolla décadas más tarde a Estenssoro. El autor resemantiza la palabra júbilo en varias de sus obras para describir este tipo de experiencia, cercana tanto a la intensidad del amor como de la muerte y que busca ir más allá de todo límite a favor de un conocimiento. Desde la literatura, Sáenz propone una idea muy parecida al goce, la cual denomina júbilo aniquilador: “la experiencia límite de desplazarse al borde del horizonte de sentido propio y, situado allí, entablar un diálogo con el excedente” (Alfaro, 2003: 5). Más allá de que se pueda comprobar si Sáenz leyó a Estenssoro, es posible ver las coincidencias entre los proyectos literarios de estos autores. No solamente por la experiencia de un goce que se alimenta de la cercanía de la muerte o la muerte misma, sino también por el amor mortífero que expresan los amantes en ambas obras. Raquel Alfaro en su tesis *El rEvEnTaR de la máquina jubilosa de Sáenz (júbilo, umbral de conocimiento y experiencia límite)*, describe el amor en Felipe Delgado como:

Los amantes se agreden entre sí sin poner ningún límite a la violencia que emplean, teniendo en mente un doble objetivo: por un lado, herir a la pareja, rasgar su piel y descubrir la otredad que lo habita; por otro, atraer hacia sí la respuesta no menos violenta de su amante, la cual, sin lugar a dudas, ocasionará un daño similar sino mayor al que su ataque causó y permitirá que surja el otro que habita dentro suyo. (Alfaro, 2003: 88)

Podemos hablar de una experiencia similar en “El cascote” en la que, si bien los amantes no son explícitamente violentos entre sí, evocan la muerte y la enfermedad a través de su lenguaje amoroso. Su reencuentro se ejecuta en un espacio por fuera de todo límite: el gesto amoroso y delicado de una caricia se manifiesta en un cadáver en descomposición. Como pudimos identificar, el estilo de escritura de Estenssoro nos adelanta elementos que regresan transformados o resignificados en la parte final del cuento. El goce que experimenta Magdalena con esta reunión ya es anunciado en la primera parte del cuento cuando la protagonista piensa acerca de su relación con Ernesto, su hijo y el cascote: “Felicidad inaudita: un chiquillo malcriado, un hombre, y la última fantasía [se refiere a cascote]...” (Estenssoro, 2019: 67).

“El cascote” es un cuento que transgrede todo orden y podemos leer esta subversión desde diferentes planos. Es una obra que responde a uno de los principios fundamentales de la literatura gótica: la conflictiva agencia de materia inorgánica o de aquello que no debería moverse. Este relato no solo muestra un objeto que cobra agencia, es importante notar cómo la materia orgánica invade lo inorgánico para manifestarse. A través de esta posesión desde lo putrefacto, podemos encontrar una línea de continuidad con “El occiso” y “El hijo que nunca fue” porque lo orgánico, muerto y putrefacto es lo que se mueve y provoca horror en estos relatos.

Por otro lado, se trata de un cuento en el que lo abyecto se hace presente y no trata de ser velado de alguna manera, sino que permanece e inunda la escena. Y, finalmente, también se trata de una transgresión desde la construcción narrativa en el espacio de lo fantástico, donde se quiebra las barreras de lo posible, pone en duda o lleva a un extremo o real. Este gesto, no solamente gótico, sino también fantástico, retorna en el último cuento del libro a través de la enigmática voz del feto de Magdalena.

4 Moral y larva: “El hijo que nunca fue”

“El hijo que nunca fue” es el tercer cuento de *El occiso*. Este cuento retoma los personajes de Ernesto y Magdalena que aparecieron en “El cascote”. En lugar de dar continuidad a lo que ocurrió en la sala entre Magdalena, su hijo y el cascote, el cuento da un salto temporal hacia el pasado durante la primera parte del cuento. El presente de la narración tampoco llega a abordar lo que ocurrió con el cascote. De manera similar a la estructura de “El cascote”, este cuento se divide en dos partes que conjugan dos tiempos: un pasado y un presente.

Antes de analizar cómo el horror se manifiesta en este cuento, hagamos una recapitulación detallada de la historia. Durante la primera parte del relato, Ernesto le cuenta a Magdalena su experiencia con Caroline, una antigua pareja que tuvo en Nueva York. Ella abortó un hijo concebido por ambos y Ernesto recuerda esta experiencia con tristeza a la vez que bromea sobre el tema. La segunda parte, en cambio, se sitúa en un tiempo posterior a la plática entre los personajes. A diferencia de “El cascote”, no podemos determinar si Ernesto está muerto en esta segunda parte de “El hijo que nunca fue”. Ahora bien, esta segunda parte empieza en un consultorio médico donde Magdalena se practica un aborto para después retornar a casa con su hijo. Como el hijo de Ernesto era producto de una relación extramatrimonial, Magdalena se ve obligada a abortar para evitar que la juzguen socialmente. Al regresar a su hogar, se encuentra con su hijo, quien fue concebido dentro de su matrimonio y es aceptado por la sociedad. El aborto y las diferencias sociales entre sus hijos desatan angustia en Magdalena, los miedos sobrepasan el terreno cotidiano para trasladarse a sus pesadillas. Cuando despierta, reflexiona acerca de su rol de madre y el cuento acaba con la enigmática voz del no nacido que también piensa sobre la decisión de Magdalena.

Ahora bien, durante los anteriores dos capítulos, realizamos un análisis interpretativo y también encontramos relaciones intertextuales entre los cuentos de Estenssoro y otras obras literarias. Mantendremos esta línea de análisis para este cuento, pero también incluiremos algunas exigencias de lectura particulares. La lectura crítica de este cuento no está separada de su recepción en el mercado y la sociedad. Si bien se podría decir esto de cualquier obra literaria, este punto es imprescindible para nuestra interpretación de “El hijo que nunca fue”. Este es el cuento que desató la polémica en 1937, provocó la censura del libro y también fue un factor importante para que

Estenssoro no vuelva a publicar en vida. Por su parte, la crítica literaria ha reflexionado acerca de este suceso desde que se publicó el libro hasta el día de hoy.

La anécdota muchas veces ha predominado por encima de un análisis meramente textual del cuento e incluso del resto del libro. Si bien nos interesa concentrarnos en la propuesta literaria, nos parece pertinente dialogar con la reflexión de la crítica sobre este suceso. Por lo tanto, este capítulo incluirá una primera parte en la que revisaremos algunas posturas de la crítica y su inferencia en la lectura del cuento. Seguidamente, revisaremos brevemente cómo se representaba el aborto a principios del siglo XX en la literatura occidental. Finalmente, la intertextualidad será un recurso que nos ayudará a comparar el cuento con otras obras bolivianas contemporáneas a *El occiso* que también abordan el aborto. De esta manera, esperamos comprender la potencia de este texto en su época, la particularidad que tuvo como propuesta de representación del aborto frente a otras obras y por qué le valió la censura de la sociedad.

4.1 La moral perturbada

La manifestación del horror en este cuento surge a partir de la segunda mitad del cuento, cuando Magdalena está en el consultorio del doctor para practicarse un aborto. A diferencia de las presencias abyectas del occiso y el cascote, el horror aparece primordialmente a partir de un quiebre de la moral. Si bien en los anteriores dos cuentos se perturba la moral y la muerte sobrepasa a la vida para expandirse ilimitadamente, “El hijo que nunca fue” contiene un horror íntimo y psicológico. Esta diferencia también se nota por medio de la reacción de Magdalena, quien también es un personaje en el cuento de “El cascote”. En el anterior cuento, es cómplice de la muerte porque no huye y permanece en el desplazamiento del cadáver de Ernesto en la escultura. Incluso experimenta goce junto al cadáver y la máscara deviene en lo abyecto. En cambio, en “El hijo que nunca fue”, Magdalena busca huir del orden perturbado que afecta a su vida cotidiana.

Es por estas razones que consideramos que la moral en este cuento tiene un espesor particular a la hora de interpretarlo. A manera de delimitar didácticamente cómo incide la moral en la lectura de este cuento, identificamos dos niveles de interpretación a los cuales dividiremos en interno y externo. En el orden interno nos referimos a lo que se desarrolla estrictamente dentro del texto. Es

decir, cuando la moral empieza a distorsionar la percepción que tiene Magdalena de lo cotidiano y trasciende hasta sus sueños. Sin embargo, el clímax de este orden interno estalla cuando el hijo abortado adquiere lenguaje y siguiendo la moral que atormenta a Magdalena, profiere un discurso que, a pesar de ser maniqueo, implica una ruptura radical y única que sigue la poética de los anteriores dos cuentos y consolida la propuesta literaria de Estenssoro.

Por otra parte, cuando queremos pensar en un orden externo, nos referimos a la recepción de la crítica y los lectores. En otras palabras, es un nivel compuesto por elementos paratextuales y extratextuales. No podemos descuidar este segundo nivel, pues tiene un peso importante en la circulación, distribución y crítica de *El occiso*. Como depende del contexto histórico y de publicación de la obra, empezaremos por este segundo nivel y concluiremos con un análisis solo enfocado en el cuento.

4.2 La recepción de “El hijo que nunca fue”

El hecho de que una mujer escriba un relato en el que la protagonista aborta es, incluso al día de hoy, un tema polémico en la sociedad boliviana. En 1937, le costó la censura a Estenssoro y el cese de circulación de su obra. La crítica ha trabajado este tema en repetidas ocasiones, nos limitaremos a mencionar tres posturas por los patrones y coincidencias en la visión de gran parte de los textos críticos.

La primera interpretación que expondremos no busca adentrarse en la discusión de la moral. Se trata de una descripción fugaz del cuento y una recapitulación de la censura que vivió la autora en su tiempo. Este tipo de lectura de los cuentos de Estenssoro, especialmente de “El hijo que nunca fue”, es propio de la segunda etapa de la crítica, cuando se buscaba realizar un rescate de su obra. Como señalamos en nuestro estado de la cuestión, la crítica asumió la obligación de sacar a Estenssoro del olvido y daba repasos breves y generales de las tramas de sus cuentos y otros libros. La figura de Estenssoro como escritora adelantada para su época y rebelde sobrepasa a posibles análisis más detallados de cómo este cuento irrumpe en la moral de la sociedad. Retomando lo que dijimos previamente, este tipo de postura se limitó a leer el cuento desde lo anecdótico de su recepción.

La segunda interpretación que nos interesa no se construye desde la crítica misma, sino desde la distribución del libro. La editorial Dum Dum extrae algunas citas de críticos frecuentes de Estenssoro en la contratapa del libro. Este tipo de práctica paratextual es común para resaltar lo atractivo de una obra y que posibles lectores la compren. En este ejercicio, toman un fragmento de “Las suicidas: Lindaura Anzoátegui, Adela Zamudio, María Virginia Estenssoro e Hilda Mundy”, ensayo de Virginia Ayllón y Cecilia Olivares (2002): “Un texto valioso donde se plantean ideas muy cercanas a lo que después se denominará el derecho de la mujer a decidir sobre su cuerpo” (Ayllón y Olivares, 2002:169). Esta cita es interesante y provocadora en dos aspectos. Primero porque acierta al resaltar cómo esta obra puede seguir interpelando a la sociedad actualmente. Segundo porque el recorte estratégico de la cita no incluye ciertos matices del ensayo completo de Ayllón y Olivares:

La narradora destaca el valor “grandioso e infernal” que se requiere para interrumpir un embarazo que se desea, pero que bajo las circunstancias no pueden llevarse adelante. Es así que el tema del cuento no es tanto el aborto, como las disquisiciones culposas de la protagonista frente a la pérdida voluntaria del hijo. (Ayllón y Olivares: 169)

Si leemos con detenimiento el resto del ensayo, podemos encontrar un análisis que recorre un insistente dilema moral en toda la obra de Estenssoro. Es decir, un devaneo entre la transgresión de reglas de la sociedad y una incómoda culpa que la hace retraerse o retroceder en lo que propone. Es decir, es innegable el aporte de Estenssoro por la manera en que aborda el aborto, pero Ayllón y Olivares aciertan al matizar cómo la autora escribe sobre el tema. No se trata de una postura en el que el cuerpo de la mujer es completamente libre de decidir, sino que hay culpa y remordimiento. Aun así, la manera de abordar el tema es ciertamente provocadora, como lo demostraremos hacia el final del ensayo.

Ahora bien, la tercera propuesta que queremos exponer es un resultado de la lectura de la cita de Ayllón y Olivares en la contratapa del libro. Mónica Heinrich afirma en su breve reseña “Sabernos muertos” (2019: s.p.):

De este último texto se dice que es precursor en su mensaje del derecho de una mujer sobre su cuerpo, en la práctica la protagonista vive su aborto con mucha culpa. (...) Algo hasta comprensible para ese momento, aunque no deja de ser contradictorio que hoy se lo utilice como una “vanguardia” del derecho a elegir.

Es interesante cómo la elección de la cita en la contratapa afecta a la lectura crítica de este cuento. Aunque Heinrich acierta al señalar la contradicción, el ensayo de Ayllón y Olivares no niega este dilema. Nuestra lectura crítica de “El hijo que nunca fue” se adscribe a la postura de Ayllón y Olivares porque el horror se teje en la contradicción de la protagonista, pero también porque el aborto es en sí es un tópico del horror y se ve innegablemente entramado con la moral de la sociedad. Heinrich cuestiona que se clasifique a Estenssoro como vanguardista por la actitud culposa de la protagonista del relato. Sin embargo, es pertinente hacer un breve contexto de cómo se abordaba este tópico en la literatura de la época.

4.3 Literatura y aborto a principios del siglo XX

En el artículo “*Confronting the Abject: Women and Dead Babies in Modern English Fiction*” escrito por Sally Minogue y Andrew Palmer, se analiza el aborto como un tópico frecuente a principios del siglo XX. Los autores analizan dos novelas, una escrita por Aldous Huxley y otra por Jean Rhys como parte de este fenómeno y aseveran:

Without a tradition of representation to draw on — abortion having been necessarily invisible in nineteenth century fiction — both writers found new ways of writing to represent the experience of abortion and, in doing so, drew it inexorably to the attention of a significant readership. (Minogue y Palmer, 2006: 2)

Si bien el artículo se concentra en un contexto anglosajón⁴², nos da un panorama de la época y también apunta algunos rasgos frecuentes de cómo se aborda el aborto en los relatos de ese entonces: “characters responses to their abortions take the form of delirious dreams or visions. The

⁴² En el contexto boliviano y latinoamericano podemos encontrar numerosos relatos de aborto y maternidades problemáticas. Los *antawallas* o la *meqala* son relatos que representan el rechazo y temor al aborto. Estas dedidades aymaras son caracterizadas como malignas y se cree popularmente que se debe proteger a las mujeres embarazadas de estas presencias porque provocan abortos (Palacios, 2003: 113-123). Estenssoro pertenecía a una clase social donde puede haber escuchado estos relatos como también puede que haya desconocido por completo este imaginario. La obra no tiene rasgos que nos permiten vincularla con los relatos de la tradición oral. De todas maneras, creemos que a diferencia de lo que plantean Palmer y Minogue, en Latinoamérica y Bolivia sí existe una tradición de representación del aborto y la maternidad en la tradición oral anterior al siglo XX que puede ser investigada más a fondo. La tradición de representación en nuestro contexto no se limita a los textos y los círculos letrados.

emphasis on consciousness, arising out of modernism, presents the individual as being isolated from the common social body, trapped in her own angst” (Minogue y Palmer, 2006: 3).

Los rasgos descritos por Minogue y Palmer están presentes en el relato de Estenssoro como podremos analizar con mayor profundidad a lo largo del capítulo. Asimismo, hay otras obras de un contexto cercano que también abordan el aborto de manera tangencial y con algunas coincidencias en la estructura narrativa. Este es el caso de *Íntimas* (1913), escrita por Adela Zamudio donde el personaje de Evangelina es acusado de haber abortado a un bebé, aunque finalmente se prueba que solo eran rumores. Sin embargo, como dijimos previamente, este acercamiento al tema es breve y no llega a tener una presencia de lo abyecto como en el cuento de Estenssoro o en los ejemplos de los autores del artículo. Tampoco accedemos a la experiencia individual de Evangelina, sino a un horror colectivo en la comunidad que repercute en la moral sin evocar elementos de la literatura gótica.

En cambio, *La amortajada* (1938) de María Luisa Bombal, tan solo un año después de la publicación de *El occiso*, vuelve a resonar con la obra de Estenssoro en este cuento. Como vimos en el capítulo de “El occiso”, estas dos obras tienen puntos de encuentro muy interesantes. El enfoque sobre las experiencias es introspectivo en lugar de colectivo. En estas dos obras se describe a los hijos abortados con un lenguaje que remite al desperdicio, analizaremos esto con detalle más adelante. Asimismo, otra representación contemporánea del aborto se encuentra en *El loco* de Arturo Borda, escrito entre 1901 y 1950, donde el enfoque es radicalmente distinto al que describen Minogue y Palmer. El personaje principal se identifica como y es quien habla y es introspectivo. También retomaremos la comparación con esta obra hacia el final del capítulo, cuando el feto adquiere lenguaje.

Como decíamos previamente, en “El hijo que nunca fue” se aborda de cerca la experiencia de la mujer, pero otro rasgo que también comparten las representaciones del aborto en los años 30 es que la angustia también se manifiesta en los sueños y los delirios. Magdalena comienza a tener una visión distorsionada de la realidad cuando sale del consultorio del doctor y todo le resuena a la palabra “mamá”, también las pesadillas le presentan criaturas horribles.

Entonces, el dilema moral del aborto desencadena la manifestación del horror de diferentes formas en el resto del cuento: la angustia, las pesadillas, el feto que tiene lenguaje. Otra pauta importante en nuestro análisis es que las muertes en los tres cuentos son violentas, aunque distintas entre sí. En “El occiso”, no sabemos cómo murió, pero tiene signos de violencia. Aun así, no hay un

personaje al que se pueda culpabilizar por la muerte del occiso, ese relato enfrenta al lector con la muerte misma en lugar de un culpable.

En “El cascote”, Magdalena tiene dificultad para procesar la muerte de Ernesto. El proceso de duelo se complica e interrumpe con la presencia del cascote y el complejo movimiento de desplazamiento entre la máscara y el cadáver. En este otro caso, la muerte de Ernesto tiene rastros de violencia en el cuerpo, pero no se esclarece una causa de muerte, tampoco hay un responsable de lo ocurrido.

En cambio, “El hijo que nunca fue” coloca a la protagonista frente a una muerte que ella no desea, pero tiene que decidir ejecutar porque es un hijo concebido por fuera del matrimonio. Magdalena asume una posición en la que, a pesar de desear a su hijo, tiene que abortar. Además, es importante marcar que la muerte no sucede en un cuerpo ajeno, sino en su vientre mismo. Ella no muere, pero experimenta dolor en la expulsión del feto. Es así como este relato se diferencia de los otros dos, la responsabilidad de la muerte recae en el personaje de Magdalena. El dilema moral detona varios aspectos del horror en esta y las obras contemporáneas que vinculamos brevemente en el resto del análisis. Como pudimos notar, el cuento presenta varios rasgos característicos de la representación del aborto en la primera mitad del siglo XX.

4.4 Siniestros retornos

La manera en que se describe el aborto en este cuento de Estenssoro presenta características y formas de abordar la temática que son propias de su época. Ahora bien, nos interesa notar cuál es la particularidad de su propuesta frente a otras obras contemporáneas. Después de haber analizado los anteriores dos cuentos, podemos notar una poética en el libro de Estenssoro, algunos mecanismos en la escritura que se repiten y atraviesan todos los relatos del libro.

Se puede notar que los cuentos de este libro se estructuran en partes. “El occiso” tiene tres partes, a diferencia de “El cascote” y “El hijo que nunca fue”, los cuales se dividen en dos partes respectivamente. Este detalle en la escritura no es casual, pues las partes marcan cambios en cómo se está abordando un tema o una transformación de un espacio a otro. Las partes del relato se conectan y dialogan entre sí, algunos elementos de la primera parte del cuento retornan transformados en la

segunda parte. Ahora bien, otro recurso que identificamos en la escritura es el uso de esbozos. En “El cascote”, los dibujos del hijo de Magdalena anuncian cómo lo siniestro aparecerá en la segunda parte del cuento. En el presente relato, no se trata precisamente de esbozos, pero sí la reaparición de algunos elementos transformados. Es importante notar que la transformación no solamente sucede en cuanto a una intervención a los objetos o cambios de roles en los personajes, sino también a través del lenguaje y juegos de palabras. Si bien la escritura se emplea de diferentes maneras en cada uno de estos ejemplos citados, se trata de un mismo efecto en el que elementos cotidianos de las primeras partes de los relatos, retornan transformados en las segundas partes. Esta forma de narrar la historia detona una dislocación de lo cotidiano que transporta al lector hacia el terreno del horror, lo siniestro y lo abyecto.

Comencemos analizando cómo el retorno de algunos elementos se torna siniestro en “El hijo que nunca fue”, en la primera escena del relato, específicamente el espacio en el que platican Ernesto y Magdalena: “reían en el automóvil de regreso de tomar el aire libre. El cielo era betún y de hollín en la oscurísima noche del campo” (Estenssoro, 2019: 73). Marquemos la atmósfera de esta escena, la cual es calma y a la vez melancólica, es un momento de intimidad entre los amantes que conversan mientras Ernesto recuerda su pasado. Este mismo escenario regresa en la segunda parte, pero en la pesadilla de Magdalena: “era una negrísima noche de hollín y betún” (Estenssoro, 2019: 77).

El contraste entre la oscuridad y la luz son elementos que comparten estas dos escenas. En la primera parte, la oscuridad es acompañada por la luz de la constelación Syrio. Mientras que la segunda parte es iluminada por un cirio, un tipo de vela que se utiliza particularmente en los rituales de la religión católica. Como adelantamos previamente, existe una transformación del objeto, pero también una dislocación en el lenguaje que resignifica el elemento. El cirio es una vela que puede remitir a lo mortuorio, pues se utiliza en los funerales. Este no es el único elemento que retorna transformado y con una connotación mortuoria, pues el doctor que practica el aborto a Magdalena, reaparece transformado en una representación frecuente de la muerte: una calavera. Asimismo, los fetos aparecen en el sueño de Magdalena como larvas con alas: “y una agitación de larvas y de alas ¿Eran los recién nacidos?” (Estenssoro, 2019: 77). Sin embargo, este retorno también amerita un análisis desde la noción de lo abyecto, así que lo analizaremos más adelante.

El lenguaje también se transforma⁴³. Otro recurso que pudimos encontrar, es cómo el lenguaje se repite para distorsionar la relación entre los personajes e incluso con la percepción de la realidad que tiene Magdalena. La palabra “mamá” empieza a resonar insistentemente y se carga de sentido de diferentes maneras. Al final de la primera parte, es Ernesto quien le dice mamita a Magdalena después de que esta promete tener un hijo con él:

Y él, como en los instantes de suprema ternura, como en los trances de infinito amor, con un balbuceo de niño miedoso pronto a llorar, besándole la mano, le dijo:

— ¡Mamita! (Estenssoro, 2019: 74)

Es importante notar cómo en el juego entre los amantes también surge una dislocación de roles.⁴⁴ El narrador explicita la semejanza de Ernesto con la de un niño. Esta escena edípica coloca a Magdalena en un espacio en el que su rol como madre y rol como amante de Ernesto se mezclan. El nombre de la protagonista cobra un nuevo sentido a través de este gesto, nos remite al personaje bíblico de María Magdalena, quien por un lado fue una prostituta y terminó como discípula de Jesús, siendo asociada histórica y popularmente como su amante. Y, por otro lado, este mismo personaje comparte el primer nombre con la madre de Jesús. Tanto María Magdalena como la Virgen María constituyen una dicotomía de representación moral de la mujer en la sociedad. Mientras la madre de Jesús es virginal, María Magdalena es la mujer lujuriosa y excesiva que tuvo que buscar redención.

No nos adentraremos en las lecturas existentes sobre la relación entre estos tres personajes bíblicos, pero podemos notar cómo la Magdalena de Estenssoro se ve escindida en estos roles. Es más, no solo escindida, sino que por momentos los roles se confunden entre sí y se mezclan, como en la escena con Ernesto que señalamos previamente. Asimismo, es pertinente un tercer sentido del uso de la palabra “mamita”, es una expresión coloquial boliviana. Es decir, no siempre se usa para llamar a la madre, sino para expresar cariño y se puede llamar de esa manera a cualquier mujer sin

⁴³ Esta forma de construir el relato nos recuerda a la propuesta del formalista ruso Viktor Shklovski, quien afirma que en lo cotidiano, los objetos no son observados, sino asimilados automáticamente: “el objeto se encuentra delante nuestro, nosotros lo sabemos, pero ya no lo vemos” (Shklovski, 2013: 5). Es por eso que propone que el discurso poético se debe construir en base al extrañamiento de lo cotidiano: “el ritmo estético consiste en un ritmo prosaico transgredido” (12).

⁴⁴ En el capítulo de “El occiso”, notamos otra escena edípica. El cadáver tiene una analepsis de su vida y se sobreponen imágenes: el amante descansando en su cama después de un orgasmo; el cadáver reposando en la tumba; el feto que está siendo gestado en el vientre.

importar su edad, sea una niña o una joven que no es madre. Entonces, también el uso coloquial de esta palabra da otra capa de ambigüedad a la manera en la que habla Ernesto.

El rol de madre continúa fracturado en la segunda parte del cuento de dos maneras. La primera es a través de la relación de Magdalena con su hijo que sí es aceptado socialmente porque fue concebido dentro del matrimonio. La segunda forma en la que se manifiesta este rol es después del aborto. Cuando Magdalena sale del consultorio del doctor, la palabra “mamá” se repite a través de un ritmo infernal:

Salió. Aunque se sentía adolorida, alargó el paso y trató de hacerlo elástico acompasándolo en la acera:

-Tac, tac. Tac, tac, tac, tac, Ma, má, Ma, má, Ma, má... (Estenssoro, 2019: 75)

Esta escena en la calle en la que todo empieza a sugerir la palabra mamá es un indicio de un orden que fue perturbado dentro de la cotidianidad, la aparición de lo siniestro. Como bien decíamos, Magdalena cumple el rol de madre con su hijo concebido dentro del matrimonio. Sin embargo, este rol es dislocado por el aborto del hijo extramatrimonial. Asimismo, aunque el no nato no llega a terminar de desarrollarse como ser humano, posee una voz al final del cuento e identifica a Magdalena como su madre.

El retorno es, sin duda, uno de los mecanismos de la escritura de Estenssoro. Como vimos, está presente tanto formalmente como en las descripciones de los personajes y escenarios, pero también en un lenguaje que mediante la repetición y transformación se abre hacia la muerte.

4.5 Lo abyecto

4.5.1 La experiencia de Magdalena

Ahora bien, como vimos en los anteriores dos cuentos, las nociones de lo siniestro y lo abyecto cohabitan los relatos de Estenssoro. Lo siniestro desenmascara una capa de la realidad después del aborto. Lo abyecto tiene también un terreno de representación complejo en este relato.

Es preciso retomar la discusión sobre el aborto y la literatura. En la primera parte del capítulo, el artículo de Palmer y Minogue nos dio una noción de cómo se abordaba el tema a principios del siglo XX. Los autores aseguran que los escritores de los años 30 se vieron frente a un vacío de representación del aborto puesto que en el siglo XIX no había este tipo de relatos en la tradición literaria. En este sentido, el ensayo “*A not-so-silent scream: gothic and the US abortion debate*”, Karyn Valerius expone un artículo publicado en *The New York Times* en 1871 titulado “*The evil of the age*”. El texto expuesto no es literario, sino periodístico. Sin embargo, Valerius identifica motivos de la literatura gótica en la forma en que se expone la experiencia del aborto:

The nonfiction gothic narrative that unfolds in "The Evil of the Age" portrays abortionists as depraved villains who prey on female victims in vice-ridden urban spaces. [...] Much of the article focuses on the villainy of abortionists, but it also imagines their patients in the role of gothic heroines, describing the "pale--ghastly pale and remorseful-looking countenances" of these women as "indexes to romances in real life more startling in their stern reality than any web of fiction." (6). (Valerius, 2013: 4)

“The evil of the Age” es un artículo que busca moralizar a través del miedo y lo abyecto. Los textos que exponen Minogue y Palmer también tienen fragmentos que hablan de una experiencia abyecta del aborto. Aunque, no hay una intención de juzgar a las mujeres que abortan en los relatos, sino de indagar en esa experiencia mental y corporal. Aunque gran parte del relato de “El hijo que nunca fue” está marcado por un sentimiento de culpa, tampoco se trata de un relato moralizante.

El mandato social pesa sobre Magdalena. Sin embargo, lo colectivo se desplaza a lo privado y lo íntimo. Las criaturas con las que sueña Magdalena y la aparición insistente de la palabra mamá, se desarrollan en un universo personal. Como dijimos previamente, en la modernidad lo individual cobra mayor relevancia que lo colectivo. Este cuento sigue esta línea a través de una narración más introspectiva. Aunque la voz del narrador en este cuento es omnisciente y transita dos focalizaciones, al igual que en los anteriores dos cuentos. El narrador es impersonal, no podemos caracterizar quién es, pero tenemos acceso a una focalización desde la perspectiva de Magdalena en lugar de un relato en primera persona.

Por otra parte, este cuento no tiene la misma estructura ni intención que el relato moralizante con elementos de la literatura de horror. El aborto de este cuento no es deseado, sino inducido por la sociedad: “pero, la oscura cabecita, extirpada en su seno, arrancada a su regazo, arrebatada a su carne y tajada de sus entrañas, había dejado su huella indeleble, imborrable y adorable” (Estensoro,

2019: 76). Como podemos notar, se habla del feto con afecto, como una extensión corporal de Magdalena. Por lo tanto, el aborto es percibido también como una mutilación al cuerpo femenino.

Esto ocurre de manera similar en *La amortajada*. Después de que la protagonista Ana María cae por unas escaleras, sufre un aborto espontáneo: “Zoila vino a recogerme al pie de la escalera. El resto de la noche se la pasó enjugando muda y llorosa, el río de sangre en el que se disgregaba esa carne tuya mezclada a la mía”. En el caso de Bombal, sí emplea una narración en primera persona, pero construye una intimidad similar a la que percibimos en la focalización de Magdalena. Además, también se habla del hijo abortado en tanto carne. Aunque, no llega a construir la representación abyecta que Estenssoro plantea en este relato como veremos más adelante.

Al igual que en “El occiso” y “El cascote”, la narración en tercera persona limita la perspectiva de la narración, aunque sin dejar de ser íntima y sensorial. Sin embargo, esta manera de narrar provoca diferentes construcciones de sentido. En el caso de “El occiso”, la focalización en tercera persona mezclada con diferentes tiempos verbales, crea una nueva noción de espacio en la lectura del cuento. En “El cascote” no notamos cambios dentro de los tiempos verbales o focalización, pero accedemos a la perspectiva de Magdalena. Sin embargo, en este cuento, a diferencia del resto del libro, existe un cambio no solo de focalización, sino de voz. Hay un quiebre hacia el final del cuento donde ya no se focaliza desde la perspectiva de Magdalena, sino desde el hijo abortado en primera persona.

4.5.2 Las capas de la abyección

El hijo abortado que posee lenguaje sin siquiera haber nacido o estar completamente desarrollado como ser humano es la representación de lo abyecto en este cuento. Esta ruptura radical en el cuento y en el libro, se construye de manera orgánica con la aparición de elementos que actúan como intrusos en la realidad. Es decir, existe un trabajo de intensidades en la escritura para poder desembocar en la voz del hijo muerto. Entonces, vamos analizando las capas en las que se construye lo abyecto para llegar a un punto álgido al final del relato,

Uno de los primeros elementos invasores son los objetos quirúrgicos. Si bien la noción de lo abyecto se relaciona con desechos y fluidos orgánicos, podemos interpretarlos como abyectos porque existe un trabajo en la escritura para retratarlos con extrañamiento (como señalamos en

nuestra nota sobre Shklovski). Estos instrumentos, aunque reconocibles, invaden y modifican en el cuerpo sin ser una parte orgánica del mismo. No podemos olvidar que lo abyecto es una suerte de amenaza no identificable para el ser humano: “el médico restañaba la sangre con pedazos de algodón esterilizado. Ella sentía el olor de yodo, de alcohol, de desinfectantes” (Estenssoro, 2019: 74). Si bien esta descripción aún permanece en un territorio referencial, notamos que la irrupción de elementos químicos asociados con lo quirúrgico y la muerte es un recurso que se repite en la obra de Estenssoro.

En “El occiso” la sustancia química es el vestigio del cadáver en el mundo de los vivos. Lo químico invade de una forma desconcertante la experiencia del cuerpo. Sin embargo, podemos encontrar una resonancia mayor entre la escena del aborto y el inicio de “Fuga”, cuento de Estenssoro que se encuentra en el volumen IV de su *Obra completa*. Este cuento inicia con la protagonista, Lila, muerta en una camilla mientras le hacen una autopsia. El resto del relato se concentra en narrar la vida cotidiana, monótona y trágica de este personaje que no pudo acceder a una vida mejor. A continuación, citaremos un fragmento del cuento que tiene paralelismos con la escena del aborto de Magdalena:

Solo el médico a la cabecera.

Hecho a todas las lacras, a todas las enfermedades, a todas las taras.

Tajando la carne en las grandes heridas; dilacerando los tejidos; amputando los miembros; soportando el vaho de la fiebre, la fetidez de las pústulas, el acre olor de los desinfectantes. (Estenssoro, 1988: 35)

Podemos notar más claramente en esta segunda comparación cómo Estenssoro transforma los elementos quirúrgicos en algo extraño que invade el cuerpo humano. Y no solamente eso, sino que estos agentes externos le quitan la humanidad a Lila cuando mutilan su cuerpo: “el escalpelo estudiantil extrayéndole las vísceras como frutas bermejas” (Estenssoro, 1988: 36). Si bien “El hijo que nunca fue” no tiene la misma visceralidad que encontramos en “Fuga”, es posible rastrear la representación de la intervención médica como algo abyecto que se infiltra en el cuerpo. Asimismo, no solo las herramientas quirúrgicas están actuando como algo desconocido, sino que el rol del doctor también es transformado. En el caso de “Fuga” podemos notar esto claramente, es una suerte de carnicero que modifica el cuerpo sin remordimiento. Sin embargo, en “El hijo que nunca fue” el doctor aparece representado de una forma más siniestra en el sueño de Magdalena:

Y, en seguida, una figura blanca que pasaba apresurada: un esqueleto vestido con un delantal de médico, con guantes de goma y albo gorro sobre el cráneo pelado. La Muerte- Cirujano apretaba en sus brazos un paquete que se movía y gemía (Estenssoro, 2019: 77)

El doctor se muestra como la muerte misma en el sueño. Y si bien esto sigue más la noción de lo siniestro porque revela el horror en lo cotidiano. Este relato y los otros dos que empleamos como coincidencias de una búsqueda en la escritura de Estenssoro, exploran la intervención quirúrgica como algo abyecto que invade al cuerpo sin ser parte de él. Aunque, debemos enfatizar que no solo se trata de la presencia de lo abyecto, sino de la experiencia de lo abyecto en el cuerpo femenino en “El hijo que nunca fue” y “Fuga”.

En su artículo “*The Bakhtinian grotesque and the Kristevan abject*”, Sue Vice señala que Kristeva se inspira en la noción del grotesco carnavalesco de Bajtin para pensar lo abyecto. Aunque, lo abyecto se diferencia de lo grotesco porque está despojado de dos de sus características fundamentales que son la colectividad y el humor regenerador: “seems that abjection is the grotesque of modernity, its darker version: it is equivalent not to the classical, which turns its back on the organic, but to a frightening grotesque” (Vice, 1997: 175). Lo abyecto no regenera, amenaza la vida: “This is not death as part of a life-giving process, as in the grotesque, but death which threatens the foundations of life in the symbolic order” (Vice, 1997: 175).

Los instrumentos quirúrgicos son abyectos por esta razón, pierden la connotación de elementos de uso médico para curar el cuerpo. En su lugar, son objetos que lo asedian y lo conducen hacia la muerte. En el caso de “El occiso”, estos aparecen cuando el muerto se adentra en un nuevo estado de la muerte. En “El hijo que nunca fue”, los instrumentos quirúrgicos son los que le quitan la vida al hijo. Finalmente, en “Fuga” sirven para hurgar el cadáver en la autopsia, extraer los órganos en lugar de reconstituir sus funciones vitales.

La segunda expresión de lo abyecto en el cuerpo femenino se presenta en el embarazo de Magdalena y esta, a su vez, tiene dos movimientos. El primero movimiento es de Magdalena hacia el feto. Durante el embarazo, el feto es una extensión de Magdalena, pero el aborto complejiza esta relación. No existe una separación natural entre el hijo y la madre. Entonces, el feto ya no es una extensión de la madre, tampoco es un bebé. Se convierte en algo inclasificable. Esta forma de aparecer como algo abyecto se presenta por primera vez en el espacio del sueño. El mismo cielo negro que estaba en la escena que inicia el cuento mientras los amantes conversan, regresa envuelto

de: “una agitación de larvas y de alas. ¿Eran los recién nacidos? Y luego suspiros y vagidos débiles” (Estenssoro, 2019: 77).

El hijo no nacido es abyecto por no ser clasificable, pero también en una dimensión táctil, es una suerte de fluido, conjunto de masa viscosa sin nombre. El feto aparece como una larva, la cual es una representación sugerente si retomamos la propuesta de Giorgio Agamben. El autor propone que un cadáver tiene que pasar por un proceso de transición, el duelo, para no quedar como un fantasma que acecha a su comunidad y así convertirse en el recuerdo de un ser querido. En este sentido, la propuesta de Agamben nos muestra que existen rituales de asimilación y transición entre la vida y la muerte, pero también entre las etapas de la vida: “si la larva es un muerto-vivo o un medio-muerto, el niño es un vivo-muerto medio-vivo” (Agamben, 2007: 122). Es decir, fantasma y niño (en este caso feto) comparten la necesidad de ser asimilados por la sociedad. Mientras que el fantasma necesita ser procesado en la memoria de sus seres queridos para convertirse en un antepasado, el niño necesita formarse y crecer para ser un adulto. Si bien Agamben habla de niño en lugar de feto, podemos pensar este mismo proceso con el feto, pues este necesita nacer para constituirse como un ser humano y ser autónomo del cuerpo de su madre. El feto que expulsa Magdalena no llega a hacer esta transición, pero tiene agencia y se manifiesta desde su condición de larva.

Lazarte propone leer al feto en tanto larva y también reflexiona en la ambigüedad que contiene esta imagen:

La larva está asociada al feto, al niño, al bebé; es un estado anterior a esta condición humana, es un germen, presenta algo de lo vital, pero tiene también tiene la otra cara que mira a la muerte. La larva es la representación del gusano que devora la vida. La larva nos da una idea de metamorfosis, pero también nos da una idea de fantasma y espectro. (Lazarte, 2019: 47)

Además, Lazarte acierta al señalar que la etimología de larva remite a la palabra espectro o fantasma. Entonces, en el caso de las larvas, podemos notar que se construyen ambiguamente, representando vida y muerte a la vez. Son representaciones materiales de lo abyecto, desechos. Las imágenes de un espermatozoide como germen de vida y las larvas como señales de putrefacción se sobreponen entre sí. Un poco más adelante, durante el sueño, Magdalena se encuentra con el ya mencionado cirujano-muerte y el feto deviene en otra cosa:

La Muerte-Cirujano apretaba en sus brazos un paquete que se movía y gemía:

—Mamá. (Estenssoro, 2019: 77)

El feto ya no tiene posibilidades de seguir desarrollándose. Al ser sacado del útero, es despojado de la posibilidad de ser humano. Sin embargo, aún se mueve e incluso habla. Nuevamente podemos encontrar un tópico central de la literatura gótica que Mark Fisher marca con detenimiento: la materia inorgánica posee agencia. Al igual que en “El cascote”, algo que no es humano, algo que no posee vida, se comporta como si la tuviera. Aunque, en este cuento, sí es un desperdicio orgánico que posee agencia. Es decir, es un desecho que habla. Es importante marcar que esta primera representación horrorosa del feto ocurre durante el sueño de Magdalena. En ese terreno, la lógica puede difuminarse y no se requiere de una explicación. En cambio, el final del cuento se construye en el espacio de lo fantástico, el feto tiene lenguaje, pero no existe una explicación racional para la ruptura del orden de la naturaleza que esto representa.

El segundo movimiento de lo abyecto se ejecuta en sentido contrario. Magdalena representa lo abyecto para el feto:

La evocación del cuerpo materno y del parto induce la imagen del nacimiento como acto de expulsión violenta por el cual el cuerpo naciente se arranca a las sustancias del interior materno. Y de esas sustancias, la piel sigue llevando las huellas. Huellas persecutorias y amenazadoras, a través de las cuales el fantasma del cuerpo nacido, oprimido en una placenta que ya no es nutricia sino devastadora- se encuentra con la realidad de la lepra. (Kristeva, 1988: 135)

El cuerpo materno actúa como un espacio en el que se construye un prelenguaje. Sin embargo, también es un espacio claustrofóbico, donde el feto se ve rodeado de líquido que no le pertenece. El cuerpo de la madre tiene un sentido doble, actúa de cuna y de tumba. En el análisis de “El occiso” encontramos esta misma dicotomía: un tumulto de tierra actúa como vientre de la tierra y el muerto como un hijo en gestación. Sin embargo, es interesante cómo en “El occiso” el tumulto de tierra alberga un proceso gozoso para el cadáver, quien a pesar del profundo dolor que experimenta, también se retuerce de un intenso placer. En cambio, el vientre materno en este cuento actúa únicamente como un espacio hostil que disloca la noción de lo semiótico y lo simbólico.

4.5.3 El hijo abyecto

El presente análisis toma algunos aspectos del psicoanálisis, pues Kristeva construye la noción de lo abyecto en este espacio. Y si bien los conceptos son provocadores para nuestra lectura, no nos limitamos a una interpretación estricta bajo ese marco teórico. Ahora bien, como adelantamos el proceso que ocurre dentro del vientre es una suerte de preparación para el orden cultural en el que nacemos y habitamos posteriormente. Esta dinámica es profundamente perturbada en el cuento y esta es la potencia que lo coloca lejos de los relatos de aborto y horror que tienen la intención de moralizar.

Este cuento retoma el gesto gótico de “El cascote”, aquello que no está vivo, no es humano (no pudo consolidarse como tal), posee agencia, está animado. Sin embargo, sí es orgánico, aunque está muerto. Como adelantamos este relato tiene una característica que no se repite en los anteriores cuentos: uno de los personajes habla en primera persona, ya no hay una voz indeterminada que narra focalizando con la perspectiva de Magdalena. En el caso de este cuento, es el hijo no nacido quien se expresa. Una maniobra similar a la que vimos en “El cascote” complica la lectura de esta parte. En el anterior cuento, existen ciertas marcas en la narración en las que se deja un espacio de duda de si lo que Magdalena presencia es real o un efecto de la luz. Al no resolverse nada de esto, termina posicionándose dentro de lo fantástico. En “El hijo que nunca fue” existe un corte entre las reflexiones de Magdalena y la narración es poseída por el hijo que nunca fue: “mamá, cuánto te quiero, cuánto! [Sic] Todas las madres se sacrifican por sus niños. Yo soy el niño que voy a sacrificarme por ti” (Estenssoro, 2019: 78).

Este corte en los pensamientos de Magdalena es bastante misterioso. La voz del narrador se va confundiendo con la de Magdalena:

¿Es valiente la mujer que tiene un hijo sin padre? se preguntó.

¿Es valiente?

Sí, sí, es valiente. Pero, yo tengo uno, el de mi marido que nunca lo ha querido ver, y no es valor lo que poseo, sino amor, amor e instinto, ternura e impulso. (Estenssoro, 2019: 77)

Antes de reflexionar de esta manera, el narrador deja una marca: “caminó a grandes pasos por la estancia, y febril, llena de angustia examinó su alma” (ibíd.). Esta afirmación parece una anticipación a los pensamientos de Magdalena, marcando que se reproducirá su discurso. Y, hacia

el final de su reflexión, Magdalena habla en voz alta, esto se puede distinguir porque está señalado por un guión: “—Yo voy a adorar a tu hijo” (Estenssoro, 2019: 78). El gesto de anticipación que tiene el narrador antes de que Magdalena exprese sus sentimientos como este guión que distingue cuando piensa y cuando habla en voz alta, nos hace pensar que se trata de una narración en discurso indirecto libre:

En el discurso indirecto libre, el narrador asume el discurso del personaje o, si se prefiere, el personaje habla por la voz del narrador y las dos instancias quedan entonces *confundidas* [énfasis del autor]; en el discurso inmediato, el narrador se desdibuja y el personaje lo *substituye* [énfasis del autor]. (Genette, 1980: 231)

Después de que Magdalena habla, le responde el hijo. En este punto, ya no hay una intromisión por parte del narrador, no hay marcas como los guiones o algún tipo de anticipación que indique por qué el hijo está hablando. En este sentido, cuando el hijo comienza a responder a la madre, consideramos que ya no se trata de un discurso indirecto libre, sino de un monólogo inmediato:

El monólogo no necesita ser extensivo a toda la obra para que se reconozca como “inmediato”; basta, cualquiera que sea su extensión, con que se presente por sí mismo, sin la mediación de una instancia narrativa reducida al silencio, y entonces asume esa función (ibíd.)

Estas categorías en la narración nos ayudan a desentramar por qué la narración es tan enigmática. Esta transición entre la perspectiva de Magdalena mediada por el narrador a la voz del no nacido está suficientemente condensada para generar una lectura ambigua, no se encuentra una explicación a la aparición de esta voz.

Si bien las palabras del hijo son sentimentales y se asemejan a algunas representaciones moralistas del aborto⁴⁵, también disloca el paso entre lo semiótico y lo simbólico que previamente discutimos. Es decir, el feto que Magdalena aborta posee lenguaje, sin llegar a constituirse como un humano, entra en el orden de lo simbólico. Cuando lo semiótico, aquello que es arcaico, un prelenguaje, se infiltra en el orden de lo simbólico, produce un shock en el orden fundamental de la vida.

⁴⁵ El feto hablándole a la madre para cuestionarla moralmente es una imagen que se repite en la cultura popular hasta el día de hoy. Desde campañas antiaborto hasta la película *Blonde* (2022), donde se ficcionaliza la vida de la actriz Marilyn Monroe. En una escena, se representa al feto que está en su vientre, cuestionándola por su vida sexual.

Por otra parte, cuando Kristeva habla sobre la religión y lo abyecto, establece que se ha determinado culturalmente algunas pautas para purificar aquello que es impuro. Entre aquello que es impuro, se considera a los cuerpos defectuosos: “el cuerpo no debe conservar huella alguna de su deuda con la naturaleza: debe ser limpio (*propre*) para ser plenamente simbólico” (Kristeva, 1988: 136). El hijo que nunca fue es la representación de lo abyecto mismo, pues su cuerpo no terminó de constituirse, pero se infiltra en el orden simbólico a través del lenguaje. El desecho orgánico, la putrefacción misma es la que tiene lenguaje.

Podemos encontrar una propuesta contemporánea similar en *El loco* de Arturo Borda, en la cual la voz narrativa también coincide con la focalización del relato:

Pero nací. Y al instante, cual si fuera una ascua incendiaria o un vómito maldito, me arrojaron al arroyo, quizá al anochecer, tal vez a la aurora? No sé. Y estuve así a la intemperie, desnudo, sin nombre, agonizando, cuando a la mañana viene una chancha preñada, hozando en el lodo hasta que me mira y se me viene satisfecha, y, hociéndome de pies a cabeza, me revuelca en el muladar. (Borda, 1996 t.II:529)

La diferencia principal entre Borda y Estenssoro es que el hijo nace, el aborto es simbólico, no corporal. Además, la enunciación de este ser como abortado es también una manera en la que constituye su libertad absoluta de la identidad. No hay familia, grupo social o participación que vincule o ate a su persona. Sin embargo, esta propuesta coincide con la de Estenssoro al narrar al hijo abortado como abyecto, un “vómito maldito”. El desecho que amenaza a la vida.

Hacia el final del cuento, el no nacido se entrega al espacio de la muerte: “en lugar de la cuna abrigada y de tus cantos amorosos, me perderé en el frío, en la noche, en lo desconocido...” (Estenssoro, 2019: 79). Es importante marcar cómo este espacio es similar al vientre materno, un lugar arcaico con un prelenguaje. Es el retorno de la imagen que cierra el cuento de “El occiso”, donde el Ser está envuelto en la nada absoluta: “estaba combado en una preñez gigante, de siglos de agua y de ruido” (56). La disposición de estos dos cuentos, el primero para abrir el libro y el segundo para cerrarlo, cobra sentido y nos sugiere una línea sobre la percepción de la muerte. Si bien “El cascote” se entrega a la muerte de manera distinta, podemos notar que la coincidencia entre los tres relatos es que el proceso de duelo y asimilación de la muerte no se consolidan. En su lugar, hay una entrega mórbida y espiritual a lo que implica la muerte absoluta. No se huye de la muerte, no se la entierra, en su lugar se exhuman los cadáveres para contemplar e interactuar con la dimensión material de esta experiencia.

Este relato de Estenssoro está asediado por la culpa y la moral, pero termina proponiendo una ruptura radical en el mandato social. El discurso del feto resulta emocional de manera melodramática, pero también pone en escena la presencia de algo profundamente abyecto: el disloque absoluto de las leyes de la vida. Como parte del complejo entramado teórico que propone Kristeva para definir lo abyecto, también propone otras características:

Aquel que rechaza la moral no es abyecto —puede haber grandeza en lo amoral y aun en un crimen que hace ostentación de su falta de respeto de la ley, rebelde, liberador y suicida. La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonrío, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo, un deudor que estafa, un amigo que nos clava un puñal por la espalda ... (Kristeva, 1988: 11)

Es así como a pesar de que tiene un lenguaje más maniqueo que los otros cuentos, sus palabras también dejan entrever lo abyecto. La empatía que expresa a su madre está cargada por una amargura que trastorna su discurso en algo profundamente perverso. El no nacido se transforma en una suerte de juez que condena a su madre. En otras palabras, la vulnerabilidad de su discurso es turbia, de doble intención. En lugar de consolar, provoca una herida irreparable en la madre.

El discurso del feto transforma radicalmente la propuesta del cuento. Al principio, los elementos que remitían al horror eran criaturas siniestras. Si el relato se hubiera mantenido en ese registro, no sería muy distinto de los relatos moralizantes contra el aborto que pudimos ver en algunos ejemplos como *“The evil of the age”* o incluso en expresiones artísticas más contemporáneas como la película *Blonde*. En cambio, la compleja y sutil construcción de un cambio en la enunciación resignifica por completo la interacción con el feto cuando lo fantástico se hace presente y los límites entre lo posible y lo imposible se difuminan.

Asimismo, esta escena retoma la imagen final de “El occiso”, el muerto (en este caso el feto) rodeado de la nada absoluta como un vientre incomprensible e infinito. La voz del no nacido consolida una propuesta que atraviesa los tres relatos del libro: la entrega al horror de la muerte, la expansión de esta en lugar de poder asimilarla para continuar con la vida.

5 Conclusiones: una poética para abordar el horror

El horror en esta obra funciona como el articulador de una poética en la escritura, un agente vinculante con diferentes tradiciones literarias y también como un mecanismo que explora las nociones de lo siniestro y lo abyecto en la muerte. A modo de concluir nuestro análisis, explicaremos los movimientos en la escritura que nos permiten identificar cómo se manifiesta el horror en *El occiso*. El movimiento que se desencadena través de lo siniestro, el cual se construye en elementos formales de la escritura, pero también tiene un impacto en el espacio, el tiempo, los objetos y el lenguaje. Por otro lado, lo abyecto provoca otro tipo de movimiento en la escritura, se manifiesta en la descripción y exploración de los cadáveres en los tres relatos del libro, la consciencia sobre su condición material y cómo esta afecta el orden de la vida. En otras palabras, montajes de imágenes que reúnen elementos antagónicos para crear nuevos significados. Asimismo, la noción de muerte que propone la obra es particular, apuesta por el fracaso de la vida frente a la muerte, la frustración de una metamorfosis entre lo vivo y lo muerto. Finalmente, el horror en esta obra no se limita a dialogar solo con un tipo de obra literaria ni solo retoma los tópicos de la tradición, sino que emprende un camino amplio de interpretación y resignificación.

5.1 Una mirada extrañada: lo siniestro de la cotidianidad

Lo siniestro se teje en los relatos por medio de una mirada que deja de reconocer de manera automática lo que acontece. Lo cotidiano tiene un quiebre, aquello que era reconocido, deja de serlo. Esta mirada que observa con extrañamiento se construye desde elementos formales como la estructura del relato hasta imágenes que retornan en los cuentos o el lenguaje que se distorsiona para significar otras cosas.

Empecemos con la estructura de los relatos del libro, los cuentos se organizan por partes. Encontramos que esto tiene que ver con la propuesta de una poética en la escritura, pero también

como un elemento formal que aporta a la manifestación del horror. Esta manera de ordenar los hechos de los relatos, conduce al lector a diferentes territorios. Aun así, esta división por partes se carga de sentido de manera particular en cada caso. En “El occiso”, el texto aborda la muerte en tres estadios: cadáver, espectro y Ser. Se explora el horror de la muerte a través de la descomposición del cuerpo y la desintegración de cualquier noción de identidad y humanidad. La división por partes en el relato funciona como una exploración de este desgaste de la materia y la identidad, cada estadio es más radical que el anterior. La íntegra fulminación del occiso y cualquier rastro de quién era es inminente.

Por otro lado, la división en partes también tiene que ver con la propuesta literaria, hacia qué lugar busca dirigirse el cuento. A partir del estadio de espectro, la exploración del horror tiene una ruptura y el relato se abre hacia otros espacios. Encontramos presencias siniestras: “criaturas de largas alas de cisne y garras de fiera, con cerúleas pupilas de arcángel y bocas de vampiro” (Estenssoro, 2019: 51). Sin embargo, ya no provocan horror y, como argumentamos con respecto a la segunda muerte, parecen ser una reinterpretación del imaginario católico. En el capítulo de “El occiso” mencionamos cómo los paisajes y escenarios que recorre el espectro se asemejan visualmente al espacio de la segunda muerte, un lugar donde van aquellos que no cumplieron con el mandato de Dios. El relato retoma las imágenes de estos emplazamientos sin vincularlos a la moral católica. El muerto experimenta una metamorfosis de diferentes estadios, pero el fin de esta experiencia se acerca más a la búsqueda de la liberación del Ser en la nada. Es de esta manera que el relato a pesar de tener una exploración gótica del cadáver, presencias siniestras, entre otros elementos que permiten su lectura dentro de la literatura de horror, también se bifurca hacia otras posibles interpretaciones filosóficas y metafísicas de la muerte.

Aun así, la última parte del cuento, cuando el occiso ya es un Ser, no se cierra por completo a la experiencia del horror en la muerte. Cuando el Ser busca ser absorbido por la nada absoluta, transita un tiempo y espacios infinitos que producen angustia. Este final carga de sentido el relato con una sensación trágica de entrega a la muerte. Además, proyecta la imagen del Ser como un ente albergado en un vientre oscuro y terrible: la nada. Esta última escena se conecta con el final de “El hijo que nunca fue”, retomaremos este hallazgo más adelante.

Ahora bien, tanto “El cascote” como “El hijo que nunca fue” emplean la división de la estructura de una manera similar. Las dos partes de estos relatos establecen un nexo entre un pasado y un presente. Mientras que el pasado es nostálgico y contiene momentos alegres de intimidad, el

presente es duro para Magdalena, la protagonista en los dos relatos. Además, esta división sugiere un paso de un territorio a otro, pero de una manera distinta a la de “El occiso”. El primer territorio en ambos cuentos es cotidiano y familiar. El segundo territorio, en cambio, retoma estos elementos cotidianos con una mirada extrañada. Este movimiento no se emplea solamente en la descripción de objetos y espacios que retornan, distintos, sino también a través del propio lenguaje. Las palabras parecen ocultar algo, nombrar provoca más preguntas que respuestas.

En “El cascote”, la primera parte articula un lenguaje entre los amantes que evoca al amor, pero también a cuerpos deformes, la enfermedad y la muerte. En este caso, el lenguaje es un preámbulo a la presencia híbrida e incomprensible del amante desplazado en el cascote. Su aparente connotación afectiva deja entrever algo del horror que surgirá después. Sin embargo, este fenómeno no solo ocurre en el lenguaje, más adelante analizaremos los juegos de palabras que hay en “El hijo que nunca fue”, sino en detalles de las descripciones de los amantes. Durante la primera parte, Magdalena recuerda el rostro de su amante: “la figura nerviosa y morena de él; la profunda incisión que tenía entre las cejas; el pelo espeso y áspero; la frente de hondos surcos; la nariz tajante, “mi cara de indio Arahuc”, como afirmaba él orgulloso y burlón” (Estenssoro, 2019: 62). La incisión de las cejas retorna en la segunda parte, pero en un contexto completamente distinto. La marca regresa en el objeto, dislocando los límites de lo posible. Esta huella en el rostro es la que une al amante con el objeto: “había, en sus mejillas hundidas, un lívido tinte amoratado; y las sombras hacían el corte profundo, la incisión oscura que había entre las cejas de él” (Estenssoro, 2019: 69). Y para darle énfasis a este detalle, es remarcado a través de la mirada de Magdalena al final del relato: “sus no ojos no podían apartar la mirada del corte profundo, de la oscura incisión que tajaba las cejas” (Estenssoro, 2019:70). Asimismo, este retorno no solo es siniestro, sino abyecto, porque Ernesto regresa en un estado de putrefacción desde la muerte, en el capítulo de “El cascote” señalamos las marcas de la putrefacción en el objeto y cómo la transformación del estuco a la carne muerta es radical.

Ahora bien, como adelantamos, en “El hijo que nunca fue” encontramos un juego de palabras que transforma la realidad y provoca la aparición de lo siniestro. En la primera parte del relato, se describe la siguiente escena:

El cielo era de betún y de hollín en la oscurísima noche del campo.

De súbito, levantó Ernesto el brazo, y señaló:

— ¡Syrio! (Estenssoro, 2019: 73)

La descripción del espacio retorna en la segunda parte, cuando Magdalena tiene una pesadilla después de abortar. El lenguaje también regresa, transformado: “era una negrísima noche de hollín y de betún. La lucecilla vacilante de un cirio iba y venía, subía y bajaba en la pavorosa oscuridad” (Estenssoro, 2019: 77). La oscuridad del campo durante la escena de los amantes tiene un tinte nostálgico, mientras que el juego de palabras entre los cirios y la constelación Syrio conduce al lector a un espacio fúnebre y tenebroso.

Lo siniestro no solo desdibuja la realidad, sino que está acompañado por lo fantástico. En este sentido, no solo confunde elementos, hace vacilar los límites de lo posible. Otro elemento formal que se teje a través de lo siniestro y la mirada extrañada de los hechos, es el narrador. En “El occiso”, el narrador es impersonal, nunca llegamos a identificar quién narra el relato, pero desde el inicio hasta el final, accedemos a una experiencia sustancialmente sensorial a través de la focalización del relato desde la perspectiva del muerto, quien experimenta la descomposición y desintegración en su cuerpo, identidad y humanidad. En cambio, en “El cascote”, la vacilación de lo posible ocurre a través de la duda y extrañeza que tiene Magdalena frente a la transformación de la máscara. “El hijo que nunca fue” presenta esta vacilación de una manera distinta, pues hacia el final del relato existe una ruptura significativa no solo para el cuento, sino para todo el libro. Por primera y única vez, la voz coincide con la focalización del narrador. Esta coincidencia es profundamente siniestra a la vez que fantástica, pues no se explica cómo un ser que nunca nació posee lenguaje. Sin embargo, no es lo único que desencadena esta vacilación. En este sentido, lo siniestro, en los tres relatos y a través de su mecanismo de vacilación de la realidad, es un preámbulo para la exploración de lo abyecto, como veremos a continuación.

5.2 Hurgar el cadáver: la abyección en la muerte

Una vez que los límites de lo que es posible han sido disueltos, el horror se encarga de explorar el lado más tangible y material de la muerte: el cadáver. “El occiso” realiza una descripción ardua y

detallada de los procesos de la muerte. Como señalamos en el ensayo correspondiente a este cuento, la tumba ya no representa un obstáculo para la mirada y el lenguaje, sino que es un viaje hacia dentro de esta. “El occiso” es el relato que sienta las bases de la poética y la noción de muerte que propone el libro, es el cuento que lleva al límite el lenguaje para describir la descomposición del muerto. Aunque, este relato no realiza el ejercicio de tocar el cadáver con las manos, pero se lo hurga a través de la mirada y el lenguaje. Nos resulta preciso hablar de hurgar en lugar de solamente palpar o tocar, pues se trata de una exploración intensiva, íntima. Los gases que emana el cuerpo, la descomposición de las partes que lo componen, los sonidos que emiten estos procedimientos y la convulsión que genera toda esta putrefacción a su alrededor a través de la tierra y los gusanos que se alimentan como carroña:

La nada se espesaba de una lava pululante, de un líquido viscoso, con olor a humedad y a moho.

¿Era que su pensamiento había envejecido, y se cubría de herrumbre y de orín?

¿Era que su dolor se materializaba, convirtiéndose en una vegetación parasitaria, que, como inquieto azogue, le nacía en los muslos, en las corvas, en el vientre, por el cuello, por el pecho?...

¿Era que un musgo fétido, con hedor de podredumbre, le brotaba de las cuencas orbitarias, le escocía las fosas nasales, y le resbalaba por los pómulos, como gotas de sangre tibia y negruzca? (Estenssoro, 2019: 42)

Como podemos notar en la cita, el lenguaje es exhaustivo. En ese sentido, morboso, se ocupa en describir minuciosamente aquello que no debería ser observado. Mencionamos que diversas culturas realizan rituales para distanciarse del cadáver y no mirar este proceso, el hecho de observar puede resultar obsceno. Este relato no tiene impedimentos en ese sentido, prosigue con una mirada morbosa que celebra lo mórbido. Previamente señalamos que lo mórbido hace referencia tanto a las texturas blandas como a la enfermedad. En todo caso, es una palabra que no tiene una connotación positiva, pues lo blando actúa como un indicador de putrefacción para el tacto. El lenguaje emprende una excursión hacia estas texturas, las cuales no solamente estimulan visualmente al lector, sino también son táctiles y olfativas. Los sentidos confluyen paralelamente en esta exploración del cadáver por medio de la palabra.

“El cascote” es un relato que también se propone hurgar el cadáver, retoma tocar al muerto pero no solo por medio del lenguaje. En este caso, la protagonista sostiene el cascote que deviene en un artefacto híbrido entre objeto y masa orgánica putrefacta. El cascote alberga el cadáver del

amante difunto mediante un desplazamiento tan siniestro como inexplicable. En este caso, el lenguaje también se detiene a describir cómo el objeto deviene en materialidad putrefacta:

El cascote había enverdecido, tenía el color acardenalado de la faz golpeada de un Cristo, había, en sus mejillas hundidas, un lívido tinte amoratado; y las sombras hacían el corte profundo, la incisión oscura que había entre las cejas de él.

El cascote se estriaba de venas rojizas como hilillos de sangre. (Estenssoro, 2019: 69)

Magdalena no huye de este destino fatal y se entrega a la reunión con la muerte mientras demuestra afecto tanto a su hijo como al objeto: “Y se le dormía [el hijo de Magdalena] blandamente sobre el hombro, mientras la mano de ella, extendida, acariciaba la garganta del cascote” (Estenssoro, 2019: 70). En esta escena final, además, el contacto físico sugiere una imagen edípica que se repite en diferentes ocasiones a lo largo del libro, pero remarcaremos esto más adelante.

Ahora bien, el feto de “El hijo que nunca fue” también es hurgado al ser extraído y se resalta su condición material: “La Muerte-Cirujano apretaba en sus brazos un paquete que se movía y gemía: — Mamá” (Estenssoro, 2019: 77). Sin embargo, lo más interesante de la exploración de lo abyecto en este relato, no se encuentra en extensas descripciones de la carne descompuesta o la violencia de la sangre que palpita en el cuerpo, como en “El cascote”. Lo abyecto encuentra su expresión más radical cuando al final del relato, el hijo no nacido tiene lenguaje. Nunca se consolida como un ser humano, pero siendo un desecho orgánico putrefacto, brinda un juicio sobre la decisión de su madre. La instancia narrativa es sumamente enigmática, el narrador le da la palabra a Magdalena, pero la transición de los pensamientos de ella a los del no nacido es condensada y vacilante. No hay más rastros del narrador en el discurso, solo predomina la voz del no nacido. El discurso que profiere es sentimental a la vez que irónico, pues en lugar de lograr expresar comprensión por la decisión de su madre, sus palabras provocan más culpa. Esto termina de configurar la presencia abyecta de este no nacido, quien disfraza sus intenciones con la ironía, es turbio: “en lugar de la cuna abrigada y de tus cantos amorosos, me perderé en el frío, en la noche, en lo desconocido...” (Estenssoro, 2019: 79).

5.3 Montajes perversos

5.3.1 Las larvas

La exploración de lo abyecto también se construye a partir del montaje de imágenes que se sobreponen entre sí, juntando espacios antagónicos y creando dinámicas perversas. Nos dedicaremos a exponer dos juegos de montaje que identificamos durante nuestro análisis: las larvas como nudos que vinculan la vida y la muerte a través de los tres relatos; la dicotomía y sobreposición entre la cuna y la tumba.

Empecemos por las larvas, estas son un motivo que aparece en los tres relatos, poniendo en juego lo abyecto desde diferentes perspectivas, pero también como agentes que reúnen y vinculan vida y muerte. En “El occiso”, las larvas actúan como carroña, se alimentan del muerto. En este sentido, se ven intrínsecamente ligadas a la muerte, pero producen movimiento y goce en la tumba. La carne putrefacta que consumen se transforma en energía que moviliza todo el sepulcro: “eran los gusanos que se lo comían como pulpos ávidos, como vampiros insaciables y voraces...” (Estenssoro, 2019: 43). La imagen de estos entes recuerda a la inquietud de los espermatozoides. A pesar de que ambos tienen tareas diametralmente distintas, ambos contienen un germen vital que produce actividad. Ambos son entes que recorren entre la vida y la muerte sin terminar de residir ninguno de los dos espacios, son mediadores. Por otro lado, la propia imagen del occiso puede ser pensada en tanto larva, es un ser en estado de desarrollo que pasa por una metamorfosis. Sin embargo, el proceso es inverso al de una larva, pues en lugar de cobrar un cuerpo definido e identidad, se va desintegrando.

Ahora bien, la imagen de las larvas en “El cascote” no se manifiesta de manera tan evidente como en “El occiso” y “El hijo que nunca fue”. En nuestro análisis, hicimos una breve búsqueda de la etimología de la palabra larva, la cual remitía a diversas cosas: “La palabra larva viene del latín larva (plural larvae), que significa maligno, horrible, espíritu, máscara, espectro y quizás lascivo y voluptuoso. También parece significar fantasma” (etimologías de Chile). El cascote no adopta una forma similar a la de una larva, pero asume el espacio que implica esta, es un agente que transita entre la vida y la muerte sin ser parte de ninguno. Es una materialización de la muerte, pero sin que esta pueda ser asimilada por la memoria, es un fantasma que acecha y cuyo recuerdo perturba el orden de la vida: “acariciaba la garganta del cascote que palpitaba un flujo de vida, con un tumulto de sangre” (Estenssoro, 2019: 70). Como podemos notar en la cita, si bien el cascote contiene el

germen de vida, lo tiene retenido, lo cual nos dirige nuevamente a ese espacio indefinido entre la vida y la muerte.

“El hijo que nunca fue”, en cambio, tiene una representación no solo metafórica, sino material de la larva. El hijo abortado es un germen de vida, una larva que busca transformarse en ser humano. Sin embargo, el tránsito para llegar a la vida es interrumpido. Si recapitulamos, los gusanos de “El occiso” devoran y consumen, pero también provocan goce y movimiento; la larva de “El cascote” es un agente que vincula la muerte con la vida, perturba el orden cotidiano de la vida, pero su presencia también provoca goce en su cómplice, Magdalena. La larva de “El hijo que nunca fue” perturba la vida desde la muerte. Sin embargo, a diferencia de “El cascote”, no provoca ningún tipo de goce con su manifestación, solo culpa.

Si analizamos con distancia los tres casos de representación de larvas en los relatos, podemos encontrar elementos que resuenan entre sí. Uno de ellos tiene que ver con la propuesta literario de *El occiso*. Son entes que tienen una potencia suspendida, la poética del libro apuesta por el fracaso de la vida frente a la muerte. El muerto de “El occiso” espera en el infinito a ser absorbido, termina en un espacio angustiantemente incierto. Ernesto retorna, putrefacto, en el cascote, pero la vida permanece retenida en la garganta. “El hijo que nunca fue” le da una voz al abortado, quien nunca llegará a nacer y se adentra en un espacio de nada absoluta similar a la que se enfrenta el Ser de “El occiso”. A pesar de esta apuesta por la muerte, necesitamos considerar que esta no implica quietud. Al contrario, es una muerte vibrante y, paradójicamente, vital. Esto nos lleva al segundo montaje de imágenes que necesitamos exponer.

5.3.2 La tumba fecunda

Otra imagen que atraviesa el libro es el empalme del vientre materno con la tumba, reunión sugerente, pues son espacios antagónicos que están articulados de una manera que conjura lo erótico, detonando interacciones edípicas entre los personajes. Comencemos con “El occiso”, la imagen se hace presente cuando el muerto comienza a experimentar un goce erótico en la descomposición. La tumba y la cuna se convierten en espacios de reposo y resguardo, a la vez que también se confunden con el lecho donde descansa un amante:

Pavor, ¿por qué? si en las horas pretéritas, después del día de fatiga, de trabajo o de placer, sentía una dulce alegría con la pequeña muerte de cada noche, y se tendía blandamente en el túmulo blanco del lecho para ser cadáver unas horas...

Pavor, ¿por qué?

Y el occiso seguía pensando, en un suplicio cada vez más inmenso y más feroz.

Tan inmenso y tan feroz, que se hinchaba, inflando y conmoviendo la fosa [...] (Estenssoro, 2019: 42)

Como vimos en el análisis de este cuento, esta cita contiene una de las pocas alusiones a la vida del muerto. Sin embargo, esta analepsis también funciona como parte del montaje que reúne en el mismo espacio: al amante que reposa después del orgasmo, al muerto que está en el sepulcro y al hijo que está en el vientre materno. Lo abyecto se manifiesta a través de este juego de imágenes que celebra la hinchazón putrefacta como si fuera una voluptuosidad erótica, fértil como la barriga de embarazo. En el momento de indagar sobre lo abyecto, Kristeva da un ejemplo de un montaje de imágenes perverso:

En las oscuras salas que quedan ahora del museo de Auschwitz, veo un montón de zapatos de niños, o algo así, que ya he visto en otra parte, quizás bajo un árbol de Navidad; muñecas, tal vez. La abyección del crimen nazi alcanza su apogeo cuando la muerte que, de todas maneras me mata, se mezcla con aquello que, en mi universo viviente, está llamado a salvarme de la muerte: con la infancia, con la ciencia, entre otras cosas... (Kristeva, 1988: 11-12)

Lo abyecto, entonces, también reside en esta habilidad de distorsionar y confundir aquello que reconforta y resguarda. En el caso de “El occiso”, trastorna el ambiente materno a un punto en el que es un espacio de goce erótico de la muerte. Aunque, esta imagen no solamente es erótica, pues el vientre materno retorna al final del cuento, cargada de angustia y una imposibilidad de salir de la condena de la muerte: “el vacío no se hinchaba de nociones, de ideas, de conceptos, de retazos de fuerza; sino que estaba combado en una preñez gigante, de siglos de agua y de ruido” (Estenssoro, 2019: 56). El vientre materno es una tumba perpetua, asfixiante e incompresible:

La evocación del cuerpo materno y del parto induce la imagen del nacimiento como acto de expulsión violenta por el cual el cuerpo naciente se arranca a las sustancias del interior materno. Y de esas sustancias, la piel sigue llevando las huellas. Huellas persecutorias y amenazadoras, a través de las cuales el fantasma del cuerpo nacido, oprimido en una placenta que ya no es nutricia sino devastadora- se encuentra con la realidad de la lepra. (Kristeva, 1988: 135)

Esta manera de abordar el vientre materno como tumba también aparece en “El hijo que nunca fue”: “de improviso el estilete penetró hasta el fondo, y a su grito enloquecido [el de Magdalena], se unió una súplica ahogada, un balbuceo infantil que brotaba de sus entrañas” (Estenssoro, 2019: 75). La extracción del feto es una expulsión violenta que mutila por doble partida al no nacido y al cuerpo de la madre.

Sin embargo, esta no es la única interpretación que se le puede dar a esta exploración de lo abyecto, pues tanto la dicotomía entre las larvas y los espermatozoides como el vientre materno y la tumba, nos hacen pensar en la noción de muerte que propone la obra. Estos elementos antagónicos se ven reunidos porque es una muerte vital, no implica un reposo o un final, sino una continuidad de movimiento y goce. La tumba es fecunda, es un espacio que produce más vida, quiebra los límites de lo posible, trastorna el lenguaje y detona más significados. Para entender esto, necesitamos ir a nuestro último punto, en el cual desentramaremos la noción de muerte que se teje en el volumen de cuentos.

5.4 La muerte expandida

Ahora bien, Estenssoro plantea una mirada particular frente a la muerte. La muerte se expande porque en lugar de que los dolientes tomen distancia para procesar el fallecimiento de un ser querido, se acercan a este, tanto a través de la memoria como en el cadáver, el cual es hurgado a través del lenguaje, el tacto y la mirada. La muerte se expande a través de su fatalidad y putrefacción para contaminar la vida.

En los tres relatos, la muerte no llega a tener un final. “El occiso” recorre tres estadios, pero queda envuelto en la nada, esperando un cierre incierto. “El cascote” también tiene un final desconcertante, la última escena retrata a Magdalena acariciando el cascote, un híbrido de objeto y carne putrefacta que tiene vida contenida. No existe mayor explicación a lo que acaba de ocurrir y esto produce que la experiencia lectora se sienta suspendida, como si ese momento se detuviera y la muerte se terminara de apoderar de la vida de Magdalena y su hijo. En “El hijo que nunca fue” ocurre algo similar cuando el hijo abortado habla. Como ya dijimos, es importante notar cómo el feto se dirige a un espacio similar al del final de “El occiso”. El final del primer y último cuento conducen al lector a una inmensa nada, oscura y llena de incertidumbre. Es más, ambas comparten

una imagen en este paradójico encierro en la nada absoluta e ilimitada: el vientre materno. El occiso y el feto permanecen envueltos, condenados a este espacio. A la vez que es una muerte que se expande y no encuentra resolución, también es angustiosa y asfixiante.

La muerte expandida es profundamente amplia, envuelve a los muertos de los relatos sin permitir que entre un resquicio de vida. El germen vital fracasa, las metamorfosis de los personajes quedan suspendidas, permanecen como larvas en desarrollo. Sin embargo, esta constante derrota es la que moviliza el lenguaje, la putrefacción, la persistencia de la presencia de los muertos en el mundo de los vivos. La derrota de la vida frente a la muerte en esta obra no implica una condena a la quietud, sino a una fructuosa búsqueda de movilidad. Es por eso, tal vez, que a pesar de ser una muerte tortuosa, provoca un goce donde el dolor se confunde con el placer.

5.5 El horror como tradición

Para finalizar, nos queda pensar en cómo *El occiso*, además de elaborar una poética y una propuesta a través del horror, se vincula a las tradiciones literarias. Se trata de una obra que retoma tópicos de la literatura gótica y de horror, pero no se detiene en repetir estas representaciones. En cambio, dialoga con la tradición y modifica estas imágenes para evocar otras. Una tarea pendiente de la crítica fue ahondar en las comparaciones y las similitudes que encontraron entre *El occiso* y otras obras, tanto nacionales como internacionales, escritos que precedieron a este volumen de cuentos como obras posteriores.

Consideramos que nuestros hallazgos no son exhaustivos. Como mencionamos en nuestra introducción, retomamos el camino trazado por la crítica previa. Nos dedicamos a indagar en algunas de las comparaciones con otras obras. En este sentido, nos parece pertinente especificar cómo se relacionan los textos entre sí. Empecemos por el ámbito nacional, podemos identificar que muchas de las exploraciones en la escritura de Estenssoro son retomadas por otros autores bolivianos. Nombramos entre estos a Edmundo Camargo y la exploración del goce de la muerte en su poesía; la manera en que Jaime Sáenz reúne la vida y la muerte, los bichos que conviven como compañeros en el relato “Santiago de Machaca”. *El loco* de Arturo Borda explora la abyección y la posibilidad de que aquello que es eyectado posea lenguaje. Dentro del contexto boliviano, estas obras comparten un imaginario sobre la muerte que es explorado desde distintos ángulos.

El aporte de Estenssoro no solamente reside en la influencia y el precedente que marcó para otras obras, sino su mirada particular sobre la muerte. Como apuntamos en el capítulo de análisis de “El hijo que nunca fue”, la tradición también se vincula con los tópicos de determinada época y las formas de representación de un determinado tema. Si bien la moral moviliza el horror en ese relato, la experimentación en la instancia narrativa nos permite entrever la representación de un feto perverso, abyecto en su manera de obrar. En ese capítulo también nos dedicamos a comparar este cuento con otras representaciones del aborto de la época. Notamos que, por ejemplo, Borda elabora un discurso más agresivo al respecto. Pero, formalmente, Estenssoro trastorna el discurso maniqueo del feto por medio de la ironía de sus palabras. Además, es un feto con lenguaje, lo cual también resulta perverso, pues sobrepasa los límites de la cultura y de lo posible.

Ahora bien, con respecto a la comparación con otras obras literarias internacionales, nos queremos detener en dos casos. El primero es *La amortajada* de María Luisa Bombal, las resonancias entre esta obra y “El occiso” son potentes. Ambas escritoras producen obras similares, pero también comparten un camino de experimentación formal parecido, trabajan con el discurso indirecto libre y exploran la hipersensorialidad de los muertos. El segundo es *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, el cual mencionamos muy brevemente durante nuestro análisis, pero nos interesa colocarlo cerca de la obra de Estenssoro. En estos casos, las obras dialogan entre sí, ensayan mediante la escritura diferentes formas de plasmar la percepción de los muertos en la escritura.

Por otro lado, Walter Montenegro, quien publicó su reseña de *El occiso* en 1937, apuntó a Edgar Allan Poe como una influencia de Estenssoro. Esta intuición resulta bastante acertada, los tres relatos retoman imágenes de los cuentos de Poe y podemos afirmar con certeza de que Estenssoro fue una gran lectora suya. En ese gesto amoroso de lectura, se encuentra también su relectura y su reinterpretación. Consideramos que la relación de Estenssoro con Poe es intertextual. Los relatos regresan a las imágenes de la tradición de la que se nutren, pero las dislocan y trasladan a otros espacios de la literatura. De la misma manera, *Frankenstein* de Mary Shelley es una obra que sin duda también fue una fuente de inspiración para “El occiso”, este gesto termina de vincularla con la tradición gótica, aunque Estenssoro no se ciña estrictamente a esta. Como dijimos previamente, la novela de Shelley tampoco se desenvuelve únicamente dentro del gótico y el horror, sino que también se considera esta obra como la novela que inaugura la ciencia ficción. En este sentido, también son obras que comparten rasgos formales que las vinculan a diferentes tradiciones literarias y sus lecturas son flexibles.

La posibilidad de alimentarse de la tradición que le precede y mantenerse flexible hacia otros lugares de pensamiento, nos conduce a pensar en la tarea pendiente de identificar otras reinterpretaciones que se tejen en esta obra. El imaginario católico es uno de esos espacios que aparecen de manera frecuente, transformados, en esta obra. Nuestro trabajo se limitó a seguir las huellas del horror y cómo este desencadenaba diferentes sistemas de referencias y mecanismos en la escritura. Como bien dijimos, quedan pendientes nuevos y diferentes caminos de lectura.

6 Bibliografía

6.1 Bibliografía primaria

Estensoro, María Virginia.

1937 *El occiso*. La Paz: Editorial boliviana.

“El occiso”. *La Revista de Bolivia*. Año 1, núm. 4 (1 de octubre): s.p.

1942 “El cascote”. *Antología de cuentistas bolivianos contemporáneos* (Rodrigo, Saturnino antologador). Buenos Aires: Sopena.

1964 “El hijo que nunca fue”. *El cuento boliviano* (Soriano, Armando antologador). Buenos Aires: Editorial universitaria de Buenos Aires.

1971 *Obras completas tomo I El occiso*. La Paz: Amigos del libro.

1975 “El occiso”. *Antología del cuento chileno-boliviano* (Viscarra, Guillermo antologador). Santiago: Universitaria.

1977 “El hijo que nunca fue”. *Khoya: El niño en el cuento*. Núm 3: s.p.

2006 “El occiso”. *La mariposa mundial* (Bolivia). núm. 15 (junio de 2006): 45- 49.

2019 *El occiso*. Santa Cruz: Dum dum editora.

2020 “El occiso”. *Vindictas, cuentistas latinoamericanas*. México DF: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, Páginas de Espuma.

2023 *El occiso*. Buenos Aires: Otra orilla.

6.2 Bibliografía secundaria

Alfaro, Raquel.

2003 *EL rEvEnTaR de la máquina jubilosa de Sáenz (júbilo, umbral de conocimiento y experiencia límite)*. Tesis de licenciatura. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.

Anónimo.

1945 “La exposición americana del libro femenino”. *El Diario* (La Paz), 27 de abril: 7.

Ayllón, Virginia.

1998 “Dolor e ironía: quimeras de María Virginia Estenssoro e Hilda Mundy”, en Ana Rebeca Prada, Virginia Ayllón y Pilar Contreras (comp. ed.), *Diálogos sobre escritura de mujeres*. Memoria. La Paz: Sierpe Publicaciones.

2012 “Cuentos en el exilio, de Víctor Montoya”. *Letralia*. Web. Consultado: 19/10/21.

Ayllón, Virginia; Olivares, Cecilia.

2002 “Las suicidas: Lindaura Anzoátegui de Campero, Adela Zamudio, María Virginia Estenssoro, Hilda Mundy”, en Alba María Paz Soldán (ed.), *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. Tomo II. Programa de Investigación Estratégica en Bolivia, La Paz.

Agamben, Giorgio.

2007 *Infancia e historia*. Argentina: Adriana Hidalgo.

Bataille, Georges.

1970 *Œuvres complètes II. Écrits posthumes 1922-1940*. Paris: Gallimard.

Blanchot, Maurice.

2002 *El espacio literario*. Madrid: Editora nacional.

Bombal, María Luisa.

2021 *Obras completas*. Santiago de Chile: Zigzag.

Borda, Arturo.

1966 *El loco* t. II. La Paz: Honorable municipalidad de La Paz.

Braunstein, Néstor.

2009 *El goce. Un concepto lacaniano*. Iztapalapa: Siglo XXI.

Calmet, Augustin.

2011 *Tratado sobre los vampiros*. Madrid. Reino de Cordelia.

Canelas, Valeria.

2019 “María Luisa Bombal, la hermana chilena de María Virginia Estenssoro”. *Muy Waso*. Web. Consultado: 01/08/2023.

Camargo, Edmundo.

1964 *Del tiempo de la muerte*. La Paz: 16 de julio.

Colanzi, Liliana.

2018 “María Virginia Estenssoro, una aureola de maldad”. *Letras libres*. Web. Consultado: 29/10/21.

2021 “Despertar muerto. *El occiso* de María Virginia Estenssoro”. *Seminario de investigación poética de lo inquietante*. Web. Consultado: 05/11/2021.

2022 “María Virginia Estenssoro: una aureola de maldad”. *Dossier 48*, 17, s/v, s/n. Web. Consultado: 01/08/ 2023.

De Reina, Casiodoro; De Valera, Cipriano.

1960 *La Santa Biblia*. La Paz: Sociedades bíblicas.

Estenssoro, María Virginia.

1937 “Llamarada”. *La Revista de Bolivia*. Año 1, núm 6 (Diciembre): s.p.

1971 *Obras completas tomo II: Ego inútil*. La Paz: Amigos del libro.

1988 *Obras completas tomo IV: Cuentos y otras páginas*. La Paz: Amigos del libro.

Fisher, Mark.

2009 “Materialismo gótico. Extractos de *Flatline Constructs:Gothic Materialism and Cybernetic Theory-Fiction*”. Salzano Juan (compilador). *Deleuze y la brujería*. Buenos Aires: Las cuarenta.

Freud. Sigmund.

1919 “Lo siniestro”. *Librodot*. Web. Consultado: 22/10/21

Genette, Gérard.

1972 “El discurso del relato”. *Instituto de educación “René Favaloro”*. Web. Consultado: 01/04/22.

1989 *Figuras III: Discurso del relato*. Barcelona: Lumen.

Heinrich, Mónica.

2019 “Sabernos muertos”. *La Razón*. Web. Consultado: 31/08/23.

Hoffmann, Ethan.

2023 “El hombre de arena”. *Ciudad Seva*. Web. Consultado: 04/09/23.

Kristeva, Julia.

1989 *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Lazarte, Fátima.

2019 *Muerte, amor y escritura en El occiso y Bajo el sol oscuro*. Tesis de maestría. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.

2020 “Modos de emergencia de una subjetividad femenina ante lo real. *El occiso* de María Virginia Estenssoro”. *Entre caníbales* (Perú). Año 4, núm. 12. (12 de diciembre de 2020): 65-84.

Minogue, Sally; Palmer, Andrew.

2006 “*Confronting the abject: women and dead babies in modern English fiction*”. *Journal of Modern Literature* (Canterbury), vol. 29, núm. 3: 103-125.

López, Vidaurre Reynaldo.

1943 “El occiso de María Virginia Estenssoro”. *El Diario* (La Paz), 25 de abril: 9.

Mitre, Eduardo.

1998 “La canción de la distancia. Notas sobre la obra de María Virginia Estenssoro”, en Ana Rebeca Prada, Virginia Ayllón y Pilar Contreras (comp. ed.), *Diálogos sobre escritura de mujeres*. Memoria. Sierpe Publicaciones, La Paz.

2012 “Notas a la poesía de María Virginia Estenssoro”. *La Razón*. Web. Consultado: 20/10/21.

Molina, Mary Carmen.

2019 “Para un montaje del afuera y la mujer”. Prólogo. *El occiso*. Santa Cruz: Dum Dum editora.

2020 “Escandalosa escritora boliviana. María Virginia Estenssoro y sus cuentos libérrimos”. *Plaza pública*. Web. Consultado: 07/11/2021.

Montenegro, Walter.

2019 “María Virginia Estenssoro y su última producción “El occiso”. *El occiso*. Santa Cruz: Dum Dum editora.

Prada, Ana Rebeca.

2011 “Nuestra caníbal”, en Ana Rebeca Prada, *Salto de eje. Escritos sobre mujeres y literatura*. La Paz: Instituto de Estudios Boliviano, Carrera de Literatura y Sierpe Publicaciones.

2016 “Apuntes sobre vanguardia y mujeres en la Bolivia de los años 30”. *Revista Telar* (Tucumán), núm. 15: 86-104.

Poe, Allan Edgar.

2006 *Narraciones extraordinarias*. Santiago: Editorial Coliccheuque.

“El entierro prematuro”. *Ciudad Seva*. Web. Consultado: 03/07/23.

“La verdad sobre el caso del señor Valdemar”. *Ciudad Seva*. Web. Consultado: 31/08/23.

Rivero, Giovanna.

2020 “Ciencia ficción boliviana (1864-1967)”. *Historia de la ciencia ficción latinoamericana vol. I*. Madrid: Iberoamericana.

Rodríguez, Guido.

2011 “La Guerra del Chaco, 1932-1935”. *Cultura Paraguay*. Web. Consultado: 31/08/ 23.

Sáenz, Jaime.

“Santiago de Machaca”. *Cuento boliviano*. Web. Consultado: 23/04/23.

Smith, William.

1859 *Diccionario of greek and roman antiques*. Boston: *Little, Brown, and Company*.

Vice, Sue.

1997 *Introducing Bakhtin*. Manchester: Manchester University.

6.3 Bibliografía general

Gelder, Ken.

2000 *The Horror Reader*. New York: Routledge.

Jackson, Rosemary.

1986. *Fantasy: Literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos.

Lovecraft, Howard.

“El horror sobrenatural en la literatura”. *Libros Tauro*. Web. Consultado: 23/10/2021.

Mendieta, Ana.

1975 *Untitled (Grass breathing)*. México: 3 min.

Mori, Masahiro.

2012 “*The Uncanny Valley: The Original Essay by Masahiro Mori*”. *IEEE Spectrum*. Web. Consultado: 23/08/23.

Palacios Ríos, Félix.

2003 “Hacia un bestiario aymara: El antawalla”. Arequipa: UNSA.

Sandi, Marvin.

2018 *Meditación del enigma*. La Paz: Editorial autoderminación.

Todorov, Tzvetan.

1981 *Introducción a la literatura fantástica*. México D.F.: Premia.

Videa, Tamara.

2022 “Silva Sanginés, Margot”. *Diccionario biográfico de las izquierdas latinoamericanas*. Web.
Consultado: 01/08/23.

Wiethüchter, Blanca.

2002 “El arco de la modernidad”. *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. La Paz:
PIEB.

Zamudio, Adela

2012 *Íntimas*. La Paz: Plural.