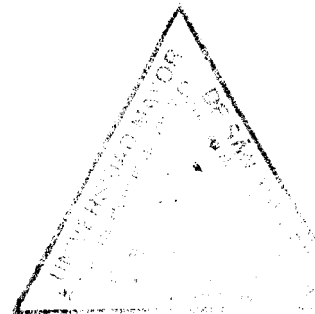
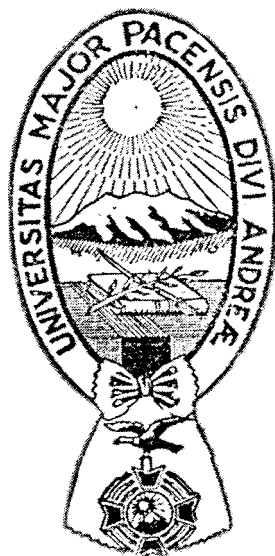


Universidad Mayor de San Andrés
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Carrera de Literatura



TESIS DE LICENCIATURA

La herida: Para una poética de la imagen fantasma en
***Bajo el oscuro sol* de Yolanda Bedregal**

Postulante: Christian Quenta Herrera

Tutor: Dra. Ana Rebeca Prada

La Paz - Bolivia

2013

A la memoria de mi primo y hermano

Marcelo Ricardo Cabrera Herrera,

—porque te extraño—.

A mi madre y tía Lidia,

—para sobrellevar y acompañar este dolor—.

Al amor perdido.

ÍNDICE

PRIMER CAPÍTULO: INTRODUCCIÓN	6
1. LOS LECTORES DEL OSCURO SOL	13
1.1. Campos de lo femenino y lo feminista	14
1.2. Lo social o la importancia del otro	21
1.3. El lenguaje poético o la imagen del texto	30
1.4. Justificación, metodología y objetivos	31
SEGUNDO CAPÍTULO: EL REVERSO DE LA IMAGEN	35
2. EL DESEO, EL AMOR: <i>LECTURAS EN TORNO A LA HERIDA Y LA IMAGEN</i>	35
2.1. El sujeto amado hecho imagen	37
2.2. El inconsciente para un diálogo con la imagen	45
2.3. La imagen y el territorio poético	52
2.4. Nudos preliminares, proyecciones y limitaciones	62
TERCER CAPÍTULO: EL ANVERSO DEL FANTASMA	67
3. HURGANDO LA HERIDA: <i>LECTURAS EN TORNO A LA MEMORIA DEL FANTASMA</i>	67
3.1. El fantasma y la narrativa gótica	69
3.2. El fantasma y la fantasía	77
3.3. El fantasma y la sociedad	84
3.4. Nudos preliminares, relaciones y proyecciones	90
CUARTO CAPÍTULO: LA <i>IMAGEN FANTASMA</i> EN <i>BAJO EL OSCURO SOL</i>	95
4. LA HERIDA Y SUS IMÁGENES	97
4.1. La herida y la pasión	98
4.2. La herida y el vientre femenino	103
4.3. La herida y la escritura	111

5. EL TELÓN O LOS CABELLOS	118
5.1. Los cabellos y los detalles	119
5.2. El telón y sus discursos	123
5.3. El telón, el teatro y la sociedad	126
6. LA IMAGEN FANTASMA O EL DISCURSO	130
6.1. Los desplazamientos de la voz enunciativa	131
6.2. El discurso de Gabriño.....	137
6.3. Últimos nudos	141
OTRAS CONCLUSIONES Y ALGUNOS DEVANEOS	144
BIBLIOGRAFÍA	154

*Todos os dias passeava secamente
na soleira do quintal.
Á hora morta, pedra morta,
agonia e as laranjas do quintal.
A vida lá entre o muro e as paredes de silêncio,
e os cães que vigiavam o seu cono não dormiam,
viam sombras no ar, viam sombras no jardim.*

*A lua morta, noite morta,
ventania e um rosário sobre o chão,
e um incêndio amarelo e provisório consumia o
coração.
E começou a procurar pelas fogueiras, lentamente,
e o seu coração já não teria as chamas do inferno
e das trevas sem fim.
Haveria de chegar o amor.*

"Água e Vinho" de Egberto Gismonti

PRIMER CAPÍTULO: INTRODUCCIÓN

La obra exige que el escritor pierda toda "naturaleza", todo carácter y que, dejando de relacionarse con los otros y consigo mismo por la decisión que lo hace yo, se convierta en el lugar vacío donde se anuncia la afirmación impersonal.

M. Blanchot

Esta tesis es una reflexión sobre el signo de la herida en la novela *Bajo el oscuro sol* (1971) de Yolanda Bedregal. Al mismo tiempo, nuestro estudio propone, como núcleo del presente trabajo, una poética sobre la imagen que es a su vez un fantasma —imagen fantasma— desde la herida. Dicho más concretamente: el signo de la herida en *Bajo el oscuro sol* crea, novedosamente, una poética de la *imagen fantasma*.

En lo inmediato, la cita de Blanchot nos ayuda a perfilar la perspectiva del anterior enunciado. Asumiendo los riesgos que pueden existir en toda lectura, nuestro análisis sobre la imagen en la novela de Yolanda Bedregal plantea cómo y en qué lugar del texto ésta se proyecta obra. Es decir, habrá que acompañar a la autora, desde la lectura, a ese territorio donde ella se afirma desapareciendo —morar el vacío— y donde se produce —espacio terrible y lúcido— la poética de su escritura.

Vale la pena repetirlo, ese lugar o territorio imaginario es la *herida* y la poética que surge desde ese punto es la *imagen fantasma*.

Se notará, entonces, la importancia de dos nociones centrales en nuestra investigación: la imagen y el fantasma. Es más, existe a nivel teórico similitudes y diferencias al interior de ambos conceptos. Por este motivo, en un diálogo entre texto literario y teoría, sus sentidos se irán aclarando y desglosando a lo largo de los capítulos medulares. Es necesario apuntar, sin embargo, que ambos conceptos están conjugados desde la ficción en *Bajo el oscuro sol* y al interior de la obra completa de la autora.

Entonces, consideramos pertinente realizar una pequeña cronología que esboza nuestra visión literaria sobre los temas más fuertes de *Bajo el oscuro sol* en relación a la poesía y la otra parte de la narrativa de Bedregal. Este dato es importante porque nuestro trabajo tiende algunos puentes, de manera preliminar para futuras investigaciones, entre la novela estudiada y cuatro poemas y tres cuentos de la autora.

En ese sentido, es significativo destacar que los poemas "Holocausto" y "La cruz", pertenecientes al libro *Poemar*, fueron publicados en 1937, cuando Yolanda tenía veinticuatro años. Se trata de su primer poemario. Sorprendentemente, en estos poemas se inicia ya una preocupación por la experiencia del cuerpo en y desde Cristo, que se extiende a toda su concepción poética. Este mismo gesto aparece de manera importante en *Bajo el oscuro sol* y nos abre una nueva visión sobre lo femenino tal y como veremos más adelante en nuestro análisis.

Los poemas "Todos sufrimos" (1940) y "Espada de dos filos" (1945) están recopilados en la sección "Otros poemas" de la *Obra completa* (2009). Estos poemas son muy interesantes porque nos introducen de fauna provocadora a los temas del cuerpo femenino, la maternidad y su relación con la muerte y el aborto. En esta etapa, Yolanda tenía veintisiete años (en la escritura del primer poema) y treinta y dos años (en el segundo poema). Estamos hablando de textos que anteceden treinta años a la escritura de *Bajo el oscuro sol*, publicado en 1971. Hay sin duda una gran brecha entre los textos, sin embargo, una misma preocupación que surge, sin duda, en estos poemas.

Casi paralelamente a estos dos últimos textos se publican los cuentos "Buenas noches Ágata" y "Clara", en la década de los cuarenta. Esta parte de la narrativa conduce a otra preocupación

central en la poética de la autora: la imagen. Ambos cuentos son textos centrales para dilucidar temas como el amor, la escritura, la melancolía o la espera en relación a la imagen del ser amado. Al mismo tiempo, estos cuentos tienden a dialogar y retomar las poéticas de otros géneros, específicamente la literatura fantástica y gótica'. El "fantasma" será un elemento que aparecerá en ambos cuentos y nos sugiere, por tanto, dar inicio a una reflexión y una problemática que está también en *Bajo el oscuro sol*.

Si mencionamos la edad que va adquiriendo la autora es para marcar cómo comienza y se desglosa una obra que marca su preocupación por algunos temas y cómo estos temas alcanzan su máxima reflexión en *Bajo el oscuro sol*. Se podría decir, en este sentido, que la novela es un punto donde convergen las inquietudes más importantes de toda la obra; es decir, temas como el cuerpo, lo femenino, la pasión crística, la maternidad, la escritura, la memoria, el fantasma y la imagen se condensan en la elaboración de una ficción que reúne lo trabajado en la narrativa y en la poesía.

Esta última idea es muy importante, porque *Bajo el oscuro sol* es un texto extraño, en el sentido de que no se trata de una escritura clásica y unívoca. En ella se concentra una escritura múltiple, donde se mezclan distintos discursos, lenguajes, el uso de la grafía y principalmente el lenguaje poético. Si pensamos en la década del setenta, Bedregal contaba con cincuenta y siete años, una edad bastante importante para encarar sus preocupaciones en un texto ambicioso y, especialmente, plantearnos un uso del lenguaje que cristalice su imaginario.

Como se podrá entender, *Bajo el oscuro sol* es el resultado de un largo proceso que comienza mucho antes de su escritura. Desde nuestro epígrafe, Blanchot nos ilumina en este sentido, porque la lectura que planteamos entiende esa apuesta central en Bedregal: la escritura de una obra.

1 En efecto, esta relación entre la narrativa de Bedregal y la narrativa del género gótico ya fue planteada e introducida por Ana Rebeca Prada en su estudio preliminar sobre el tomo de narrativa de la *Obra completa*. Respecto a "El reducto" y *Bajo el oscuro sol*, indica Prada: «La exploración narrativa arriesga el rasgo gótico, como se ha explicado antes, y, además, se abre al policial. En el caso de "Clara" y "Peregrina", si bien hay un cierto estremecimiento gótico en la lectura por haber una dimensión fantasmal en los respectivos personajes (Clara y Marion), se trata más bien de un fantástico que trabaja la noción de dimensiones paralelas» (Prada, 2009: 30).

Dicho todo eso, introduzcámonos sin mayor preámbulo al primer fragmento de lectura donde se configura la primera aparición del espectro, suceso contado desde la voz y mirada de doña Hortensia, dueña de la casa donde vivía Verónica Loreto, cita capital en nuestro interés por la obra de Bedregal:

—De repente levanto la vista y aquí —caminó a señalar el vano— veo parada a Loreto. Me incorporo en la cama, asustada. Y la sigo viendo con un sweater verde; no la veía entera, lo impedía el almohadón, pero sí le vi las manos pálidas, la cara agachada, tapada con un velo o sus cabellos, no estoy segura. En el pecho le faltaba un pedazo del tamaño de un puño; a través de ese agujero se podía ver el empapelado. (Bedregal, 2012: 87)

Esta aparición fantasmal sucede, en la historia de la narración, después de que Verónica Loreto muere a consecuencia de una bala perdida, producto de un conflicto social, en la ciudad de La Paz. Interesa señalar, de entrada, la complejidad de la aparición del fantasma y sus implicaciones en nuestro análisis. Grosso modo, podemos señalar dos *ethos* de lectura importantes.

En el primero, habrá que reconocer la densidad de sus signos, dado que esta imagen está descrita en muchos sentidos (el hueco o la *herida*, los cabellos, la ropa, las manos); al mismo tiempo, en una focalización de lectura más arriba de los signos —esos detalles—, será importante leer dicha aparición en el contexto social inmediato, dado que ese hueco de Verónica —su *herida*— está directamente relacionado al afuera, lo colectivo o la sociedad; finalmente, también habrá que preguntar por el conocimiento que puede generarse alrededor de este fragmento, pues ya como imagen o como fantasma, su presencia es atractiva porque invita a repensar ambas nociones y su productividad adentro del texto y afuera, con otros textos.

El segundo *ethos* que deseamos destacar tiene que ver con una experiencia de lectura y, al mismo tiempo, con una perspectiva crítica sobre la literatura. Cuenta y describe Barthes, en *La cámara lúcida* (1980), una doble relación con la imagen. Más acá de la historia, está esa parte de la imagen entendida como *studium*, es decir, un conjunto de información y conocimiento discernible en la imagen fotográfica, el sentido; más allá de la historia —o en realidad afuera de ella— se encuentra el *punctum*, que tiene conexión directa —física, corpórea— con la persona que experimenta la imagen, porque «me punza» (Barthes, 2006: 59) y porque su efecto, en relación a Bedregal, es el de una *herida*: «Ese segundo elemento que viene a perturbar *el studium* lo llamaré

punctum, pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad» (Barthes, 2006: 59).

Ahí la importancia de nuestra entrada de lectura, dado que el hueco —la *herida* en el fantasma— es ese *punctum* por el que la obra toca nuestra lectura². Inmediatamente ahí —y siempre desde ahí— seducidos por ese "corte" al interior del texto, nuestra tesis es como un adentrarse a ese "vacío" que la ficción de Bedregal ha creado. Al mismo tiempo, a modo de enfoque hermenéutico, este tema es importante porque, como apunta Velásquez sobre la crítica inaugurada por Barthes, lo que está en juego es una nueva actitud crítica con el texto ligado al placer:

Por lo tanto, es profundamente subjetivo, hay una particularidad en la manera en que se lee y se recibe desde o en el cuerpo el impacto del texto, el lenguaje circula por nuestro ser no sólo intelectual, sino perceptual y sensitivamente. Saberse "herido o seducido" por el lenguaje que se lee hasta transformarse, a su vez, en una nueva provocación o corte, he ahí el sentido de esta visión crítica. No un placer que yazga en los murmullos de la satisfacción o en el alargamiento de una plenitud postergada; más bien un placer de la incomodidad vivida como crisis y por tanto como una fecundidad probable. (Velásquez, 2010: 28).

Esta perspectiva es capital porque tanto el tema —la *herida*— como nuestra hipótesis de lectura —la poética de la *imagen fantasma* desde la *herida*— son ideas que se cristalizan, final y centralmente, en un manejo del lenguaje, en la escritura, en una literatura que desea ser más vivida, experimentada en su(s) corte(s). Es necesario establecer, por este motivo, un itinerario de lectura —incluso más: una experiencia de lectura— que interiorice el signo de la *herida* en relación a otros aspectos temáticos que el fragmento de lectura escogido —la imagen de Verónica— posibilita.

² Consideramos importante realizar una pequeña contextualización teórica sobre las nociones de *punctum* y *studium*. Primero, se trata de dos nociones que Barthes utiliza para reflexionar sobre la fotografía. Sin embargo, en *Cámara lúcida*, estas nociones se explican y desarrollan no sólo para pensar la fotografía sino también la experiencia literaria y poética. De ahí que el *punctum* está, por ejemplo, estrechamente vinculado a la forma literaria del Haikú: «Esto asemeja la Fotografía (ciertas fotografías) al Haikú. Pues la notación del haikú es también indesarrollable: todo viene dado, sin provocar deseos o incluso la posibilidad de expansión retórica» (Barthes, 2006: 87). Segundo, acaso el *punctum* y el *studium* pueden leerse también como dos ideas que concentran la propuesta de Barthes sobre su concepción de texto, escritura y lectura. Indica Velásquez: «Así, en Barthes importa romper con el sistema, con el sentido cabal; importa abrir perspectivas, moverse permanentemente; importa sembrar este camino de placer y de cuerpo pues el lenguaje no está alejado de estas esferas» (Velásquez, 2010: 17). Es importante resaltar, por tanto, que nuestra alusión a Barthes no sólo está relacionada a la imagen, sino también, especialmente en esta introducción, a una concepción y tratamiento de la literatura.

En lo que sigue, profundizaremos en nuestra propuesta desde de tres líneas de sentido capitales para la comprensión de la *herida* y la imagen: el amor o la pasión, la muerte en relación a la sociedad y, finalmente, la escritura. No por nada, la novela cuenta la historia de un personaje con un pasado amoroso intenso y con un secreto terrible. Al mismo tiempo —tal vez se podría pensar en una relación metonímica— la presencia de este amor y su secreto —la historia de un aborto e incesto— en un contexto social dislocado por definición. Y, finalmente, la relación de todos estos elementos en una poética de la escritura. A continuación, presentamos cada línea de lectura.

Primero, es importante reconocer que todo empieza en la sensibilidad de una *herida*: la pasión.

Después de que Verónica Loreto muere, aparecen tras la fallecida una gran cantidad de textos que ella escribe a lo largo de su vida. Estos escritos, leídos por el doctor Gabriño, exponen diversas situaciones muy importantes para entender la novela. Una de ellas es, sin duda, la intensidad con que el amor se vive por nuestro personaje. Retomando el título de uno de los libros de Kristeva, es posible decir que en los restos/textos que deja la muerta se encuentran unas historias de amor. Entonces, la pregunta vital para entender la pasión o la *herida* tiene que ver con interrogar ese amor en Verónica. Casi siempre caracterizada por el duelo amoroso, Verónica parece configurar en sus escritos un deseo irresuelto frente al amor, es decir, la extrema separación con lo amado. Sin embargo, aquí lo central, Loreto da un giro a ese suceso doloroso: la pasión se convierte en una poética de vida para, por un lado, volver a relacionarse con lo amado y, por otro, volver a habitar el mundo desde la escritura.

El duelo por amor es visto, entonces, desde otra óptica, como una forma vital —"real"— de existencia en relación a la otra existencia o la institución social. Si recordamos que el secreto mayor de la novela es el amor y la relación de Verónica con Bernardo Arenas, su padre, es desde y por este amor fundamentalmente incestuoso que nuestro personaje atraviesa aquel territorio donde el "ser" pierde toda "naturaleza" y, centralmente, se pone a prueba para, desde ahí, crear la obra. Retomando a Blanchot, se trata de esa "exigencia" fundamental en la constitución de nuestro personaje, lugar de la "afirmación impersonal" que viabiliza su escritura. Interesa, por tanto, escarbar en este territorio fuera del mundo, donde el amor de Verónica está ligado al

cuerpo indistinto del padre —unión de sangre con la misma sangre— y al deseo —oculto, hecho silencio— de este amor.

Ahora bien, todo sigue con una preocupación por el otro: la sociedad.

Se podría decir que hay una perspectiva muy fuerte de lo social en la novela. A primera vista, es fácil plantear una narrativa que propone lo social, político y cultural como un rasgo central. Ésta es la segunda sensación sobre la obra, dado que lo social está presente de forma importante y se permea en distintos niveles semánticos en toda la novela. Lo más evidente de *Bajo el oscuro sol* son eventos relacionados a la dictadura, la revolución social o la violencia del Estado. Sin embargo, aquí el matiz: no es posible dejar de pensar en el hilo que relacione, de forma sustantiva, el tema social con el tema de la *herida*, dado que no es una relación casual sino fundamental, para pensar una nueva perspectiva sobre la novela.

Se trata, en suma, de un volver al mundo. Hay, por tanto, una doble cara o encrucijada alrededor de la *imagen fantasma*. Por un lado, la imagen herida de Verónica nos invita a ocupar el territorio de la *herida*, el territorio del deseo ilícito y la muerte —allí, lejos del mundo, más cerca del espacio poético—; al mismo tiempo, en un gesto "amoroso" —una entrega más allá del sí mismo—, el fantasma vuelve, desde allí, para recordarnos el dolor, para activar su memoria en un colectivo que la ha olvidado y así generar una ética de convivencia posible —aquí, otra sociedad—. La doble cara o encrucijada de Verónica Loreto consiste, por tanto, en esa imagen que nos aleja y, al mismo tiempo, esa imagen que nos trae de vuelta. La poética de *Bajo el oscuro sol* se crea, entonces, a partir de este doble movimiento entre la imagen y el fantasma.

Y todo termina con una extrañeza respecto a la forma: la escritura en sí misma.

Quien lea *Bajo el oscuro sol* no podrá dejar de preguntarse por el tratamiento del lenguaje: el tratamiento de la forma en su sentido micro (las palabras), pero también en su sentido macro (la forma general de la novela). Se podría decir que nuestra lectura inicial percibió una dificultad o una disyunción en el tratamiento del discurso. Este aspecto es, sin duda, una de las cualidades más importantes al interior del texto, porque éste es un todo hecho y conformado en base a

fragmentos discursivos. Aquí entran en juego los distintos narradores que aparecen a lo largo del texto, sus distintos lenguajes, su aparente estabilidad, pero sobre todo las distintas posiciones o lugares de enunciación que adoptan. Ahí el punto de la cuestión, porque pensar el tratamiento del discurso y el lenguaje de la novela ayuda a preguntarnos por las formas que el lenguaje va adoptando para relacionarse directa y fundamentalmente con el signo de la *herida*.

De esta manera, porque no se trata de una cualidad reservada a todos los textos, uno de los grandes logros de *Bajo el oscuro sol* es la capacidad de relacionar forma con contenido. En este caso, el tratamiento de la palabra no sólo es la mediación de un sentido o un conjunto de sentidos, sino que, inversamente proporcional a su formulación primera, en el tratamiento de la forma se encarna también el sentido de la novela. Éste es, sin duda, uno de los rasgos más interesantes para releer *Bajo el oscuro sol* y pensar su lugar en nuestra literatura: desde la escritura no sólo se "cuenta" el signo de la *herida* sino, fundamentalmente, se "encuentra" la *herida* cristalizada, hecha cuerpo, hecha carne, sensación física que nos interpela también físicamente en la lectura. Habrá que analizar, por tanto, cómo se produce este fenómeno al interior del texto.

Ahora bien, antes de establecer nuestra metodología de trabajo y nuestras preguntas de investigación, leemos a continuación lo ya estudiado por la crítica sobre la novela.

1. LOS LECTORES DEL OSCURO SOL

Son tres las líneas de lectura trabajadas por la crítica de *Bajo el oscuro sol*. Por un lado, están los estudios que plantean un fuerte gesto de escritura femenina frente al mundo masculino o patriarcal; por otro, están aquellos trabajos que enfocan su análisis desde el contexto social de la novela; y finalmente, existe la pequeña pero significativa propuesta de leer el lenguaje de la novela desde el espacio poético.

Leeremos atentamente cada propuesta. En particular, desde nuestras relecturas de la crítica, se intenta, por sobre todo, matizar varias de las ideas de los críticos y, al mismo tiempo, retomar de manera fuerte otras ideas, un tanto relegadas, que a nuestro juicio aluden a los nudos más fuertes de la novela en cuestión. Veamos.

1.1. Campos de lo femenino y lo feminista

En este primer grupo de lectores se encuentran los trabajos "Escritura, autoridad masculina e incesto en *Bajo el oscuro sol* de Yolanda Bedregal" (2006) de Leonardo García Pabón y "*Palabras sin orillas que es el mar de mí misma*": La narrativa de Yolanda Bedregal" (2009) e "Introducción" (2012) de Ana Rebeca Prada. Ambos, cada uno a su manera, plantean, en términos generales, la misma perspectiva: la novela es una apuesta fuerte de escritura femenina. Es importante señalar, en ambos críticos, los distintos registros que puede tener lo "femenino" desde el texto. Estos matices —en relación subordinada a un sentido mayor— van configurando una dimensión amplia y diversa sobre la escritura femenina; por ejemplo, la relación de la escritura con el amor, con la imagen, con el horror o con el fantasma. Hay sin embargo, ideas más fuertes —dominantes— que dan un tinte especial a este grupo de lectores. Se trata de ideas tendencialmente importantes y contundentes que es necesario encarar.

El primer elemento a retomar es un "afuera" del texto, específicamente, la adopción de una mirada "femenina" sobre el texto. Haciendo hincapié en la falta de lecturas sobre la novela, indica el crítico: «Más que la compleja trama o las disquisiciones existenciales de sus personajes, la razón del silencio crítico es, muy posiblemente, la perspectiva femenina y, a ratos, feminista, de la novela» (García Pabón, 2006: 213). Es interesante reflexionar, por un lado, cómo el contenido de la novela, lo "femenino" y "feminista", suscita un problema hermenéutico, dado que el o los sentidos, debido a sus particularidades femeninas, promueven —ya sea por prejuicio o por incapacidad— una ausencia de lecturas sobre el texto y, en especial, algo que podemos denominar una correcta lectura: «Quizás la causa de esta dificultad no esté tanto en una misoginia o un machismo solapado (que los hay), sino en una ignorancia de instrumentos de lectura de unos textos que siguen una lógica distinta a la hegemónica, masculina y patriarcal» (García Pabón, 2006: 213).

Desde esta idea, es necesario apuntar tres riesgos de lectura. Por un lado, surge con clara evidencia ese afuera del texto que adopta una perspectiva femenina como una correcta lectura. Aquí el principal problema, a nuestro entender, sobre la hermenéutica de *Bajo el oscuro sol*: ¿acaso el contenido femenino del texto puede leerse sólo bajo una mirada "femenina" afuera del

texto? Hay, por tanto, dos instancias de lo femenino que es necesario evidenciar: la adoptada por el crítico y la que está en el texto. Ahora bien, y por otro lado, el segundo riesgo es que lo femenino como correcta lectura, producto de esos instrumentos de lectura más adecuados, está en relación directa al campo intelectual del feminismo. Entonces, es de rigor decir que la mirada "femenina" del crítico está permeada de una carga de sentido relacionada al "feminismo" y en especial, dígase de una vez, a la lucha de géneros. El tercer riesgo es, por tanto, que ese debate "feminista" sobre los géneros se permee al interior del texto como una correcta lectura sobre lo femenino en la literatura. Es decir, nuestra preocupación por la lectura de lo femenino en la novela —y en cualquier otra literatura escrita por mujeres— es confundir las dos instancias de lo femenino: el del campo intelectual y el que ofrece el texto³.

De esta forma, lo señalado por García Pabón es la pauta dominante de la crítica sobre la novela. Aquí la paradoja: estos trabajos críticos atraviesan la encrucijada de leer novela en su gesto "feminista" y al mismo tiempo lo femenino como una figura plural, desde el texto, con distintos matices sobre lo femenino. Ya lo dijimos, lo femenino tanto en García Pabón como en Prada configuran un amplio espectro de posibilidades de lectura o un amplio abanico de temas y problemas. Pero al mismo tiempo, casi paralelamente —ahí la paradoja— este saber o conocimiento del texto sobre lo femenino se adscribe a un campo intelectual específico —imprescindible, casi como un chaleco de fuerza—. Tal es la densidad de este hecho que, a nuestra consideración, el texto mismo —porque abre la pluralidad de lo femenino y porque el texto siempre encuentra sus fugas de sentido— puede no necesariamente ajustarse a los parámetros e ideas de afuera del texto, es decir, los feministas. En todo caso, y como siempre, todo depende del punto de vista adoptado. Con esto no queremos deslegitimizar una mirada feminista hacia la novela, que, lógicamente, es

³ Habrá que apuntar también que esta perspectiva crítica lo es para mucha literatura escrita por mujeres. En una breve indagación sobre la crítica de literatura femenina, nos sorprende que la misma idea y el mismo esquema (una escritura que aborda la identidad femenina frente o en oposición al orden simbólico masculino) se repite en diversos trabajos. Por ejemplo, el estudio "Feminismo en la obra poética de Rosario Castellanos" (1981), Gabriella de Bee plantea en su tesis central: «La escritora estaba, pues, consciente de su posición dentro de una sociedad en desarrollo: con su obra enfrentó directamente la problemática de la mujer en una sociedad que la coarta y margina» (Beer, 1981: 105). Otro ejemplo, en "El cuerpo femenino: Identidad(es) problematizada(s) en dos cuentos de Rosario Ferré" (1996), Beatriz Urrea insiste en la misma tesis: «En su libro de ensayos *Sitio a Eros*, Rosario Ferré plantea que la función de la mujer en el arte consiste en cuestionar los funcionamientos del poder en sus manifestaciones morales, políticas y religiosas, y simultáneamente profundizar "en su identidad [...]» (Urrea: 1996: 379). Y de igual forma sucede con "Engendrando el sujeto femenino del saber o las estrategias para la construcción de una conciencia epistemológica colonial en Sor Juana" (1994) de Yolanda Martínez-San Miguel, "El feminismo en los tiempos del cólera" (1995) de Gwen Kirkpatrick y "Las mujeres y el imaginario nacional en el siglo XIX" (1993) de Mary Louise Pratt.

posible hacerla. Si bien es viable encontrar esa tensión entre hombres y mujeres al interior del texto, creemos, será preferible abrir las posibilidades de lectura alrededor de esta tensión y, por tanto, leer lo femenino lejos de esa lectura correcta insinuada por García Pabón o por lo menos dudar de ella⁴.

El segundo elemento a repensar está relacionado con la escritura femenina. Según el crítico, es a través de la escritura que la novela "discute", centralmente, cómo se construye la identidad femenina en un orden simbólico ya establecido: «Por medio de este juego de narraciones, Bedregal discute cómo se construye la identidad de la mujer en general y, en particular, la de la mujer escritora» (García Pabón, 2006: 213). De la misma forma, Prada, adscribiéndose a la perspectiva de Pabón, indica: «Se trata, en verdad, de ver cómo puede inscribirse —en medio de esa densidad androcéntrica, masculina, patriarcal— la palabra femenina» (Prada, 2012: 13). Si recordamos que Verónica Loreto es, principalmente, una mujer escritora, la idea planteada por los críticos alrededor de este personaje perfila que su palabra —como si se tratase de una autoridad de palabra— viene a "inscribirse". Aquí el asunto: la palabra de Verónica en relación a un poder de crítica, un poder de palabra, que, sobre todo, marca cuando se hace escritura. Indica García Pabón:

Tenemos, pues, en esta única aparición de Verónica viva y nombrándose a sí misma, no a una definición de quién es ella, o de qué es ser mujer, sino un planteamiento crítico de su identidad, es decir, un cuestionamiento de las clasificaciones sociales de géneros. Esta reflexión nace cuando Verónica está en agonía, y es como un sustituto de aquello que quería escribir y que la bala que la hiere impide. Esto sugiere que esta crítica a la construcción ideológica de la identidad de la mujer está estrechamente relacionada con la escritura. Es sólo desde el espacio de la escritura, del ser mujer-escritora, desde donde se puede enunciar la crítica a las construcciones sociales de identidad de género. (García Pabón, 2006: 214)

Respecto a esta idea central para entender la mirada crítica sobre la novela, interesa resaltar y poner en evidencia algunos elementos en juego. Cuando los críticos señalan el tema de la

⁴ En. efecto, hay estudios que señalan y diferencian estas dos instancias de lo femenino como punto a tomar en cuenta. Álvaro Salvador en su trabajo "El otro boom de la narrativa hispanoamericana: los relatos escritos por mujeres en la década de los ochenta" (1995), en un intento por repensar el fenómeno de las mujeres narradoras indica: «¿Se trata pues de una escritura feminista la desarrollada por estas escritoras que se dirigen a un público fundamentalmente femenino, pero no necesariamente especializado ni feminista? Es decir, un público en el que también caben los lectores masculinos capaces de "reconocerse" en la mirada de estas escritoras. Susana Reisz habla de "escritura con marca de femineidad textual" para distinguirla de la estrictamente feminista» (Salvador, 1995: 171).

escritura no toman en cuenta el fondo denso y terrible que se alude con eso de "inscribir". En este caso, y para entenderlo, habrá que recordar la etimología de *inscribere*, relacionado a la acción de "rayar" como un acto violento (porque antes del uso de la tinta, las personas escribían haciendo incisiones —marcas o *heridas*— en tablas cubiertas de cera o sobre el barro). Entonces, se podrá leer, por lo menos como ejercicio, ese doble gesto violento en la escritura de Verónica Loreto: por un lado, esa marca o "incisión" que implica su escritura y, por otro, esa "crítica" o "cuestionamiento" en respuesta al orden simbólico imperante que determina las clasificaciones sociales de género. Desde esta perspectiva, palabras como "inscribirse", "escribir" o "enunciar" están cargadas de una violencia —marcar o *herir*— en respuesta a otra violencia simbólica —porque determina el funcionamiento de los cuerpos y también hiere—. Doble afirmación de la violencia, si se quiere o, lo que es igual, hipérbole de la violencia a través de la escritura.

Visto de este modo, surge la necesidad de plantear un matiz sobre la escritura femenina. Por un lado, hay que pensar que la escritura de Loreto —y el de la novela— se "inscribe" sólo reconociendo lo doloroso que es volver a hacer esa marca o *herida* que es la escritura. Y esto sucede porque, a nivel intradieгético, la escritura contiene la "verdad" del tema incestuoso con el padre de Verónica y porque, a nivel de lenguaje, la escritura en la novela, más allá de "inscribir" una "crítica" o una verdad cuestionadora, es primeramente una desarticulación de la escritura, es decir, una palabra alejada de su certeza, de su sentido y, por el contrario, más cerca de una intimidad —o su sensación— dolorosa en ese acto de escribir. Hay, a decir de Prada, una relación de la palabra con la muerte, dado que Verónica «muere *en el acto de escribir*, muere *por estar escribiendo*» (Prada, 2012: 12), suceso que genera, apuntado certeramente por esta perspectiva, una poética sobre el lenguaje y la escritura: «La narrativa boliviana contemporánea pareciera utilizar el lugar de la muerte como instancia narrativa extrema, límite, para *despejar, liberar* la palabra y designar con libertad, con suelta temeridad el horror de las cosas, lo implacable, lo que sería imposible de decir, de nombrar y reconocer de otro modo» (Prada, 2012: 15).

De ahí que, cuando se refiere a escritura femenina, habrá que leer primero esa palabra que "escribiendo" se des-escribe, "despejada" de sí misma, una palabra que abisma la misma palabra, duda de ella, se pone en crisis en cuanto a su poder de sentidos y significados. Una palabra femenina que —en tanto *herida*— se vive como una experiencia del cuerpo, del dolor y la muerte.

Finalmente, una palabra paródica, ésa que en vez de oponer la verdad con la verdad, juega con los signos y los muestra en su artificialidad o simulacro. Se trata, por tanto, de un contrapunto respecto a la idea de palabra en tanto ésta es entendida como "representación". Indica García Pabón: «Aunque por estar en una sociedad patriarcal, son los hombres los que, de forma casi inevitable, validan con su autoridad el texto femenino, una representación verdadera de la mujer como sujeto sólo puede venir de ellas mismas» (García Pabón, 2006: 216). Interesa resaltar, entonces, estas dos instancias de lo femenino como escritura. Aquella prefigurada por la crítica en relación a la "representación" de lo femenino y aquella otra, más compleja al interior del texto, relacionada al vaciamiento de sentidos, el énfasis del cuerpo y la parodia⁵.

Estas ideas resultan interesantes, por lo menos a nivel teórico, porque lo femenino es, más allá de la lucha, el campo donde la pluralidad adquiere el punto más alto en cuanto a producción de sentidos. En nuestra consideración, desde la literatura, lo femenino trasciende lo feminista. Indica Baudrillard respecto a la noción de "seducción" y el poder de lo femenino:

Cualquier movimiento que cree subvertir los sistemas por su infraestructura es ingenuo. La seducción es más inteligente, lo es de forma espontánea, con una evidente fulgurante —no tiene que demostrarse, no tiene que fundarse— está inmediatamente ahí, en la inversión de toda pretendida profundidad de la realidad, de toda psicología, de toda anatomía, de toda verdad, de todo poder. Sabe, es su secreto, que *no hay anatomía*, que no hay psicología, que todos los signos son reversibles. Nada le pertenece, excepto las apariencias —todos los poderes le escapan, pero hace reversibles todos los signos. ¿Quién puede oponerse a ella? Lo único que verdaderamente está en juego se encuentra ahí: en el dominio y la estrategia de las apariencias, contra el poder del ser y de la realidad. De nada sirve jugar el ser contra el ser, la verdad contra la verdad: ésa es la trampa de una subversión de los fundamentos, mientras basta con una *ligera* manipulación de las apariencias. (Baudrillard, 1994: 17)

⁵ Y si pensamos la escritura en términos de "representación" y lucha de "representaciones", su alcance y reflexión tienen un debate específicos. El estudio "Los ámbitos de acción de las mujeres" (1991) de M. Teresita de Barbieri es un texto muy interesante para ver los distintos ámbitos en que la mujer puede moverse. Por ejemplo, la autora propone seis ámbitos de acción (el referido al Estado o la política, el público, el doméstico, el laboral, el económico y el íntimo). Básicamente, la propuesta central de esta investigación plantea que el lugar de la mujer va más allá de la relación de lo público y privado y que, por el contrario, la mujer se mueve en todos esos ámbitos de acción antes señalados. Las ideas de Barbieri resultan altamente iluminadoras, porque es posible reconocer que esa "crítica" o "lucha" de la mujer sí existe, pero existe en un espacio concreto: el público y el político. El campo público y político es descrito en los siguientes términos: «Una de las primeras ideas con que emerge el movimiento feminista dice que "lo personal es político", que hay que "romper el silencio", expresar el malestar individual en formulaciones colectivas a ser debatidas por la opinión pública en la esfera pública. Paralelamente cobra importancia un nuevo objeto de estudio académico: el de la participación social y política de las mujeres. El análisis versa sobre el dónde, cuándo, cómo, por qué y para qué las mujeres se organizan, establece objetivos de lucha, salen a la calle, los resultados obtenidos en sus acciones y la cultura política que se genera en la acción» (Barbieri, 1991: 206).

Por este motivo, dado lo que sigue, resulta importante matizar esa escritura "crítica" —cara a un orden social— por una escritura que también siente y seduce en su cuerpo y deseo, por una escritura que toca y se enfrenta a los vacíos, siempre consciente del posible simulacro de los sentidos y, por eso mismo, manipuladora de las "apariencias".

Finalmente, queda un punto más por repasar en cuanto a lo femenino se refiere. Se trata del tema de la maternidad. Éste es sin duda un punto delicado y complejo en la narrativa de Bedregal. Su especificidad trasciende el mismo hecho materno, porque, a la larga, adquiere resonancias tanto personales como sociales, teóricas e incluso incide en la concepción de la escritura y el texto. Bajo este entendido, como bien adelantó y perfiló Prada, maternidad, incesto y *herida* se relacionan entre ellas. En "Introducción" (2012), un estudio posterior al primero que data del 2009, la autora nos plantea una manera interesante de leer la novela. Bajo su propuesta, retomando lo insinuado por Antezana, Prada propone que el secreto de la imagen del maletín, es decir, el texto de Verónica que revela la historia de aborto e incesto, es parecido al enigma del género policial, es decir, una verdad parecida a la revelación que se encuentra en el relato policial clásico: «De hecho la novela puede leerse en clave policial, siendo el misterio que rodea a la difunta lo que el "detective" debe develar» (Prada, 2012: 18). Así, bajo este entendido, «el maletín se convierte en un objeto que escapa hasta el límite su *desentrañamiento* —es apenas recuperado— pero que, a la vez, revela su terrible secreto en imágenes premonitorias» (Prada, 2012: 18). Éste es un aspecto muy importante para entender el texto de Bedregal. La imagen es portadora de un "terrible secreto". Como se puede inferir, desde la imagen del maletín, hay algo dentro de la *imagen* sustancial a la comprensión de su constitución.

Dicho esto, Prada da un paso más al plantear que el incesto y el aborto son el "enigma" o el "secreto" que lo materno y la imagen contienen. Ahí el asunto de la cuestión sobre la maternidad y la imagen: «El objeto que revelará el secreto final *se torna en el secreto* en las imágenes que utiliza la autora. El maletín es una especie de útero al que le es extraído de un tajo la verdad» (Prada, 2012: 20). Sin duda, a nivel de los antecedentes de la presente tesis, la propuesta de Prada es una de las lecturas más importantes por su sutileza: el tema de la maternidad y el fenómeno de la imagen contienen —ambos— un "secreto" relacionado a la *herida*, la muerte y el deseo incestuoso. Se puede plantear que dicho enunciado, no desarrollado por la autora, es la referencia

más importante para nuestra investigación: la imagen, homologada a la maternidad, está ligada a una *herida*, es decir, la imagen se explica y desarrolla desde esa *herida* o, para ir más allá, la *herida* produce un tipo particular de imagen. Aquí el núcleo de nuestra reflexión: ¿qué significa que el "secreto" del incesto en forma de *herida* esté a lo largo y ancho de la novela relacionada a la imagen, dado que no es sólo una la imagen sino varias? La imagen en Bedregal —y con ella su concepción de la literatura y la novela— se convierte en el gran tema de *Bajo el oscuro sol*.

Para finalizar, un último apunte sobre la idea de maternidad, desde la poesía de Yolanda Bedregal, que nos sirve, además, de puente entre el tema la *herida* y la sociedad. En "Introducción. Mirar como se escribe: "Yolanda de Bolivia" (2009), Mónica Velásquez nos plantea dos ideas importantes respecto a este tema. En el primero, la autora indica que la maternidad se mueve en dos planos: el uno, donde lo materno es más un "refugio y protección"; el otro, como "más rebelde y radical". Vale la pena rescatar, incluso, la paráfrasis de Velásquez sobre el estudio de la maternidad (en Bedregal) realizado por otro crítico: «Mitre ha analizado estupendamente esta veta dedicada a la maternidad en la poesía de nuestra autora como una ética del "sacrificio, la compasión y la ternura", reconociendo una potente ambigüedad en su tratamiento basado en la culpa del dar la vida [...]» (Velásquez, 2009: 73). Es importante, por tanto, marcar esta dimensión paradójica respecto al tema de la maternidad. Habrá que pensar, cómo se da esta paradoja de lo materno al interior de la novela, es decir, cómo es entendido este "refugio" en relación a su gesto "rebelde". Encarar el tema del aborto desde esta idea se convierte en una tarea fundamental, porque, como veremos, el suceso de dar muerte al hijo está directamente relacionado a esta culpa de "dar la vida".

La otra idea que es central en la propuesta de Velásquez es lo materno volcado hacia un externo. Se trata de una extrañeza en los poemas de Bedregal. Respecto al poema "Rebelde amor", donde la voz poética niega su propia maternidad desde una situación de desencuentro con su propia madre, Velásquez indica: «Renunciar a sus sueños y su mundo equivale agresivamente a negar una maternidad que corre el riesgo de reproducir esa incompreensión. Quisiera rescatar ese gesto: la poética de Bedregal necesita y se fuerza para comprender lo externo a sí misma con el costo, la mayoría de las veces, de renuncias contra sí» (Velásquez, 2009: 53). Esta idea es contundente, porque en *Bajo el oscuro sol* la triangulación se repite: Verónica, hija de un incesto, está en

relación conflictiva con su madre, Sara, y con su propio hijo, producto de otro incesto, cara a una sociedad que no comprende ese hecho. Debemos entender, por tanto, que en esta triple relación madre/hijo/sociedad se juegan elementos de análisis muy importantes. Sin duda, el ya mencionado por Velásquez, esa "renuncia contra sí" misma a favor de comprender lo externo es algo que se puede pensar desde la idea de una maternidad que está decidida a negarse —en forma de don amoroso— en y por una sociedad. El amor —¿qué tipo de amor tan intenso?— es la segunda cara de lo materno, porque está en relación a una sociedad.

1.2. Lo social o la importancia del otro

En esta mirada crítica se encuentran, nuevamente, los trabajos de García Pabón y Prada. A ellos se suma el estudio "Autoritarismo narrativo en cuatro novelas bolivianas" (1992) de Celia Jordán y "Rasgo de la narrativa actual" (1991) de Luis H. Antezana. Nuevamente, al igual que en el anterior punto, existen distintos elementos planteados por la crítica que es necesario retornar. Sin embargo, por los motivos ya discutidos, es también importante matizar la perspectiva de estos estudios, especialmente en cuanto se refiere a la relación de Verónica Loreto —su *herida*— y la sociedad. En lo que sigue, se tocan tres aspectos importantes: los espacios de lo íntimo y colectivo, el conflicto entre Verónica y la sociedad y, finalmente, la relación del fantasma, la herida y el amor.

Como primer elemento a tornar en cuenta, desde la crítica sobre la poesía de Bedregal, consideramos interesante ingresar a esta segunda veta crítica a partir de una lectura de Velásquez sobre los espacios de lo exterior y lo interior en la poesía:

La casa es un sitio siempre abierto y generoso, pero, simultáneamente, guarda "en sus entrañas" el fantasma de sus antepasados y la angustia de los hijos, la palabra de sus mayores y la de sus visitantes. Ésta es una primera geografía en la que transcurre el mundo vestido de permanencias o de angustias. Hacia afuera el paisaje está pintado por las palabras ajenas, los objetos de juego o de la cotidianidad, los mundos visitados en los viajes y la inmensidad del misterio frente a la finitud humana. En ambas miradas hay un oficio de comprensión que a veces se logra y a veces no, pero que es el tránsito obligado para pasar de lo mirado a lo expresado en el papel. (Velásquez, 2009: 58)

Se trata, por tanto, de dos "territorios" presentes en la poética de Bedregal. Para empezar, ya en la novela, es importante retomar esa idea de lo íntimo bajo el gesto de sus "entrañas". Es decir, casi siempre ligado a un "secreto", una historia oculta y reveladora —el *enigma*—, la casa es un espacio privilegiado que conserva todavía la memoria intacta de esa herencia secreta. Paralelamente, existe la dimensión de ese "afuera" en forma de "cotidianidad", de lo "inmenso" y de "palabras" que, a nuestra consideración, está relacionado a un espacio social por excelencia. Ahora bien, hay que añadir a lo apuntado por Velásquez sobre la poesía de Bedregal, que, respecto a *Bajo el oscuro sol*, ambos territorios están sustancialmente ligados e interconectados. Habrá que pensar, por tanto, en las formas de encuentro o relación entre ambos espacios.

Desde la novela, una posible relación puede pensarse a través de la imagen de una casa grande. Esta idea no deja de llamar la atención porque, literalmente, no existe el territorio de la casa. Si bien se describe el cuarto donde Verónica muere, en los hechos no hay una casa que se presente tal como aparece en la otra narrativa de la autora, por ejemplo en el *Libro de Juanito, La casa y sus entrañas* o en algunos cuentos de *Escrito*. Sin embargo, desde la imagen, es posible plantear la existencia de otro tipo de casa, una no tan evidente (descripción de cuartos, ventanas), sino una más simbólica: la ciudad de La Paz. Ahí la densidad del territorio de la casa en *Bajo el oscuro sol*, porque el espacio de lo íntimo es, al mismo tiempo, la casa grande donde mora su sociedad: la geografía de lo interno está contenido en la geografía de lo externo y viceversa. Es necesario preguntar, por tanto, cómo se presenta esta casa íntima y social, pero sobre todo con qué efecto. Así, desde esta perspectiva, es importante encarar el terna social (la ciudad, sus palabras, su historia, su gente) en la medida que también reúne el núcleo del texto: la ciudad contiene, de igual forma, su secreto o sus "entrañas". Entonces, habrá que plantear lo social no sólo como eso que se opone a lo femenino, sino también lo que se incluye dentro.

Se trata, en suma, de un "volver" a lo colectivo. Indica Prada:

Al interior de este corpus contemporáneo a su novela, Yolanda Bedregal genera una intervención de gran importancia: fisura la de todas maneras dominante atención ficcional a la historia, la sociedad y la Historia con la historia individual, privada de Verónica Loreto [...], iniciando un proceso que tendrá que ver centralmente con el lugar de una mujer *escritora* en medio del androcentrismo imperante, y desviando la narración hacia la historia subterránea, secreta que vuelve sobre el colectivo, necesariamente, a manera de

una herida, de una borradura nunca encarada, nunca resuelta por la cultura, por la sociedad.
(Prada, 2012: 11).

Si retomamos la perspectiva del análisis que vamos entretejiendo, en esta cita se diferencian dos ideas. Por un lado, la fisura en la sociedad y esta historia subterránea que vuelve en forma de herida. Si bien para la autora esta "vuelta" implica una fisura —casi como si se tratase de un *síntoma* que se abre paso y problematiza el orden simbólico—, es altamente importante reflexionar la idea de un "volver sobre lo colectivo" de manera fuerte, es decir, matizar, como se vino haciendo, la idea de la crítica o la lucha de lo femenino y quedarse con la pregunta que relaciona *herida* y sociedad. Por otro lado, como bien apunta Prada, se puede perfilar que la importancia de lo social no tiene que ver con una determinación cultural o histórica sobre la ficción, sino, a la inversa, es necesario reflexionar en una nueva visión histórica que el signo de la *herida* está planteando. Aquí el nudo de la cuestión: desde la *herida* volvemos a lo social para repensar nuestra historia y nuestro presente.

El segundo elemento a reflexionar sobre las ideas de los críticos de la novela es, por consiguiente, esa tensión entre Verónica Loreto —su *secreto*— y la sociedad. Surgen aquí, nuevamente, los tres temas capitales en la novela: el incesto, el aborto y el amor. Respecto al doble incesto con el padre y el posterior aborto de Verónica, García Pabón plantea dos ideas. La primera, ligada a una lectura desde la literatura y el horror que genera tal suceso y la segunda ligada a un problema social. Por ahora nos detenemos en la segunda propuesta: «[ésta] muestra, al igual que el final de *Aves sin nido*, que el incesto hace la relación de amor imposible, y que simbólicamente esto significa que hay un problema social de difícil solución». (García Pabón, 2006: 217). Aquí es interesante notar cómo el tema del amor es central para entender el problema entre la institución social y Verónica. Es decir, ese énfasis del amor de Verónica por su padre, a pesar del incesto, genera todo el conflicto con lo social, porque «no se puede amar a un hombre sin caer en el sistema del patriarcado» (García Pabón, 2006, 217). Entonces, se notará la densidad de este amor en Verónica, dado que se construye tras la historia de un doble incesto (el de su madre y el de ella) y tras la historia de un aborto.

Es necesario un matiz respecto a la mirada del crítico. Para García Pabón, el amor de Verónica se da para detener la circulación utilitaria de la mujer, como una de las formas en que lo femenino

interviene en el orden simbólico patriarcal: «Pero ella detiene esta circulación utilitaria cuando descubre la dimensión de poder patriarcal del incesto (y el tabú respectivo) e incluso del amor mujer/hombre. Por lo tanto ya no puede ser usada tan libremente» (García Pabón, 2006: 217). Es decir, nuevamente, bajo esa lógica que pone en tensión los géneros, el amor es otra forma irreconciliable entre dos instancias. Sin embargo, el amor en Verónica puede ser eso e incluso ir más allá. Si recordamos el nudo del conflicto, el doble incesto no sólo es la porfiada persistencia de un amor imposible, sino que este amor, incestuoso, culmina en un aborto. Doble encrucijada del amor, por tanto: incesto y muerte. Aquí queremos plantear el siguiente giro: retomando la idea de Velásquez, casi en una completa autorrenuncia del yo y el sí mismo, el aborto se cuenta y se "escribe" en la novela para trascender el amor incestuoso en forma de memoria que se hace experiencia en un gesto manifestado en los otros. Dicho de otra forma, el amor trasciende la tensión con el orden simbólico y, por el contrario, es a partir de ese amor —triple énfasis del amor— que Verónica —en tanto *herida*— vuelve al orden simbólico, es decir, a la comunidad, a lo social, para darse a conocer en ella.

De esta forma, no será extraño pensar, consecuentemente, en un amor parecido al erístico; no será raro, a través de la imagen en la novela —con su *herida*, su pasión y su amor— sentir en Verónica esa imagen erística; no será absurdo, por tanto, pensar, desde Kristeva, en un don en el otro:

La pasión de Cristo y, por homología, toda pasión que llegue hasta la muerte, no es pues más que una prueba de amor, y no un sacrificio debido a la ley del contrato social. El sacrificio es una ofrenda de una sustancia que tiene Sentido para el Otro y, por tanto, para el conjunto social que es tributario de ella. A la inversa, el amor pasión es un don que asume el dolor y la pérdida total no para hacer de ellos una asunción metafórica hacia el Otro, sino para permitir que un Sentido siempre presente, anterior y condescendiente, se manifieste a los miembros de la comunidad que lo comparten. (Kristeva, 2006: 126)

Ahora se entenderá, con mayor intensidad, las palabras de Blanchot sobre la exigencia de la obra bajo esta encrucijada amorosa. Verónica —la escritora— se dirige al espacio literario, al espacio donde el yo se pone a prueba habitando el vacío y lo imaginario —la *herida*, la muerte y la pasión—, para, desde ahí, volver —como si volviese desde lo sagrado— en forma de don que se hace *experiencia* —manifestación— en los otros a través de la imagen, a través de la escritura, a través del fantasma.

Aquí la encrucijada más importante sobre la noción de fantasma. El tercer punto a reflexionar es, por tanto, cómo el fantasma se convierte en el dispositivo que permite esta vuelta de la *herida* a lo social en forma de don. De forma magistral, dicha noción nos permite articular el signo de la herida y la sociedad desde otro enfoque. Curiosamente, desde la crítica, a este rasgo de la narrativa en *Bajo el oscuro sol* no se le da la importancia necesaria. Por ejemplo, García Pabón indica: «Una vez que Verónica muere y que su cuerpo desaparece, lo que queda es su espíritu. Por una parte, las apariciones de su fantasma en su cuarto asustan y alarman a los habitantes de la pensión. El alma de Verónica parece no poder dejar la morada de sus últimos días» (García Pabón, 2006: 215). Bajo esta idea, el fantasma es minimizado casi como un aspecto circunstancial de la narración reducido a la simple producción del susto o miedo. Sin embargo, es necesario postular el trasfondo poético y teórico del fantasma.

Se puede plantear que el fantasma hace y produce en la novela; cabe dilucidar, por tanto, qué, cómo y por qué hace. Son, si se quiere, distintos elementos por ahora no trabajados en la novela. Por ejemplo, otra idea mencionada por García Pabón abre o insinúa una nueva perspectiva sobre el fantasma que tampoco encuentra desarrollo. Respecto a las pesquisas del doctor Gabriño indica: «A lo largo de la indagación, de una forma fantasiosa e imaginaria, Gabriño se va enamorando de ese fantasma de mujer» (García Pabón, 2006: 215). Queda insinuado, entonces, las resonancias entre el fantasma y la fantasía en relación al conocimiento propuesto por el psicoanálisis. Sin duda es una de las faunas en que el fantasma de Verónica aparece, sin embargo, es necesario profundizar más en estas ideas. Como se podrá asentir, hay mucho más qué decir sobre esta noción y su relación con la sociedad y la *herida*.

Dicho esto, es importante retomar lo propuesto por Prada sobre el fantasma de Verónica: «en vida, el silencio, la discreción, la herida de la memoria vivida calladamente; en la muerte, el llamado a destapar lo que se halla sellado, condenado al olvido. Verónica Loreto sólo puede convocar a desentrañar su secreto, su identidad, su verdad *una vez muerta*» (Prada, 2012: 15). Entonces, podemos plantear, acompañándonos de esta crítica, que el fantasma es un dispositivo caracterizado por dos cosas: un poder de acción, porque "llama" a destapar el secreto, y un dispositivo que se enfrenta al olvido, porque destapa lo que se ha callado. Ahora bien, retomando todo lo expuesto hasta ahora, es necesario plantear que estas dos características del fantasma

posibilitan al mismo tiempo la experiencia del incesto, el aborto y la *herida* en lo social; es decir, el fantasma de Verónica viene, sobre todo, a volver a hacer presente el dolor/horror, desde ese triple énfasis del amor, en los otros.

Hay que apuntar, por tanto, ampliando la propuesta de Prada, que el fantasma es el que "llama" y evita el "olvido" de la *herida*, a través de una memoria que, sobre todo, se "manifiesta" en los otros cuando éstos se *homologan* en la experiencia del fantasma —su dolor—. Indica Kristeva:

Si el sacrificio es una metáfora (obliteración de una sustancia concreta para que los sacrificantes obtengan un sentido abstracto), el amor-pasión es la experiencia de una *homologación*, de un bautismo. Pablo utiliza la palabra cuando habla de la inmersión del fiel en Cristo, en su muerte como en su vida. [...] El dios análogo —o más exactamente homólogo— al hombre debe ser durante cierto tiempo mortal para que el hombre mortal se haga análogo a Dios. El *vínculo* que toda religión establece entre la divinidad y sus creyentes se convierte aquí en una *identificación* [. . .]. Y por eso mismo su nombre es amor, y no sacrificio. (Kristeva, 127)

Esta idea es importante, porque nos invita a reflexionar, desde el fantasma y su *herida*, cómo los personajes confrontados con la *herida* están potencialmente "inmersos" en esa experiencia a partir del esfuerzo que realiza el fantasma y la imagen. En otras palabras, habrá que pensar, en primera instancia, cómo, bajo un gesto de amor, el fantasma vuelve de la muerte como si viniese de lo "sagrado" "homologándose" a lo humano y haciéndose *herida* en lo social, para, en segunda instancia, manifestarse en los otros cuando éstos se "homologan" al fantasma y su dolor, pero también a una experiencia de lo "sagrado". Este doble juego de identificaciones contiene la dimensión amorosa de la novela: el fantasma vuelve a ser *herida* en forma de don hecho experiencia en el otro. Aquí surge un nuevo elemento de lectura ya planteado por los críticos: el aspecto trágico en el amor de Verónica y su revelación en el otro.

Retomemos, por tanto, la segunda idea planteada por García Pabón sobre el incesto: «En este sentido, es un incesto más bien cercano a la tragedia griega. Como Edipo, Verónica está en busca de su verdad, y como Edipo descubre el honor de su incesto después de cometido» (García Pabón, 2006: 217). Sin duda es esta dimensión "trágica" y este "horror" una de las cosas más interesantes a ser elaborada y desarrollada. García Pabón no desglosa más esta idea, pero, no por nada, dicha idea es retomada por Prada quien, de forma central, le da un giro: «Creo que la

dimensión de lo femenino como herida en la narrativa de Bedregal puede leerse en su totalidad en esta clave —más bien— trágica» (Prada, 2012: 18). Así pues, consideramos altamente importante retomar el aspecto trágico de la *herida* y relacionarla, centralmente, a la *homologación* que el ser humano puede experimentar en la tragedia.

Es necesario recurrir, lógicamente, a parte de la definición de tragedia en la *Poética* de Aristóteles, poniendo énfasis en la idea de catarsis. A decir sobre la tragedia, indica Aristóteles: «[...] imitación que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no por medio de una narración, la cual, moviendo a compasión y temor, obra en el espectador la purificación propia de estos estados emotivos» (Aristóteles, 1963: 37). A modo de herramienta, se podría plantear que dicha noción es interesante para repensar la relación *herida*, fantasma y sociedad. Hay varias cosas que apuntar. Primero, si ampliamos la propuesta de García Pabón, la nueva ecuación de la novela es la siguiente: la *herida* o el incesto se relaciona siempre ante el otro lector (puede ser masculino o no), pero que es esencialmente más "espectador". Tal idea abre una veta de lectura importante porque pone en relación la idea de novela y teatro. Y no por nada, el texto de Bedregal plantea insistentemente la idea del espectáculo teatral como parte de su narrativa. Piénsese, por ejemplo, en el manejo de los espacios de la ciudad de La Paz, descritos como un gran teatro, o piénsese en el manejo de los distintos registros de discurso puestos a lo largo de la novela (como el periodístico, el popular, el del poder) en forma de una gran escena —casi paródica— que los va exhibiendo poco a poco. Desde esta perspectiva, la *herida* se hace presente ante unos otros, más acá de lo social, que son, sobre todo, espectadores de un teatro.

Por este motivo, el segundo elemento a tomar en cuenta es el trasfondo social o colectivo que está implicado en la noción de "catarsis". Si se piensa, por ejemplo, en la polis griega o al filósofo griego, dicha noción es muy interesante porque ayuda a reflexionar la incidencia del fantasma y su *herida* en lo social. Se podría decir que esta "catarsis" en la novela reposiciona el fenómeno social y lo coloca más cerca de una preocupación que el de una oposición. Es decir, exagerando un poco el gesto, la "catarsis" está presente para mejorar al otro, expurgarlo e incidir en el ser de la persona. Y no por nada, como ya mencionamos, *Bajo el oscuro sol* presenta esta misma preocupación. En otras palabras, el horror del incesto y el aborto pueden leerse también como una "catarsis" activada por la revelación del enigma en los escritos de Verónica y, al mismo tiempo, a

nivel de imagen, la aparición del fantasma con su *herida* es un suceso que tiene valor, si es que buscamos sentidos, sólo socialmente hablando. Es decir, retomando a Kristeva, este valor tiene que ver con esa "inmersión" de la persona en la experiencia "trágica". Sólo desde, por y en esa "inmersión" e "identificación" —efecto de catarsis en la tragedia— se puede aspirar a lo sagrado o la purificación final de las personas.

Es necesario apuntar, entonces, que para Aristóteles el efecto de "catarsis" tiene, por lo menos, doble blanco. Por un lado, el "temor" y la "compasión" que deben "purificar" al espectador, es decir, producir en el otro, al igual que el amor crístico, sobre todo una experiencia por "homologación" que incide y transforma a la persona. Ahí el punto de la cuestión. El lector/espectador debe reconocerse y experimentar el sentido trágico que está sucediendo como si fuese uno de los personajes del drama. Es decir, el lector ideal de *Bajo el oscuro sol* es aquel que no contempla la herida como un hecho pasajero o anecdótico, sino aquel que está directamente interpelado por el suceso trágico. "Inmersos" en la *herida*, los otros, la sociedad en su conjunto, lograrían acceder a un estado de "purificación". Por otro lado, alrededor de este "temor" y "compasión" se juega, centralmente, una experiencia relacionada al goce: «Los que por medio del espectáculo excitan no el temor, sino solamente el honor, no tiene nada de común con la tragedia, porque no es un placer cualquiera el que hay que intentar producir con la tragedia, sino el goce que le es característico a ella» (Aristóteles, 1963: 58). Esta idea es muy importante, porque la experiencia de la tragedia no es una relacionada al placer o un "placer cualquiera"; por el contrario, en la tragedia opera un tipo de goce particular que "afecta" —punza— al espectador a tal punto de producir una transformación en su ser..

En este sentido, y para finalizar, no es atinada parte de la segunda mirada sobre la novela donde pesa una determinación de la coyuntura histórica y social sobre el texto. En la tesis "Autoritarismo narrativo en cuatro novelas bolivianas" (1992), Celia Jordán propone la novela de Bedregal como parte de ese grupo de cuatro novelas que plantean un autoritarismo narrativo. Indica la autora: «En estas novelas existe una preocupación por la problemática cotidiana y ciudadana que está muy ligada a los acontecimientos políticos y sociales de la década, por lo que existe también en ellas un hilo conductor narrativo de carácter autoritario que se expresa de diferente manera» (Jordán, 1992: 5). Respecto a esta idea, por un lado, está claro que no es

posible establecer una relación tan directa entre texto (aspecto narrativo) y contexto (problemática social) y además de, claramente, postular esta relación bajo una connotación negativa.

En este sentido, es más importante la propuesta de Antezana que, por el contrario, no subordina la novela a lo social, sino atenúa dicha proposición. En "Rasgo de la narrativa boliviana actual" (1991), el crítico propone que lo social está más en relación horizontal que vertical sobre la novela: «En este modelo y en claro contraste con tendencias tradicionales (de estirpe "realista"), aunque no dejan de aparecer, los sucesos socio-políticos del país ya no determinan el desarrollo de los personajes y sus aventuras» (Antezana, 1991). No obstante, es necesario dar un paso más: lo social no sólo es una parte del texto sino un foco de atención muy importante en la novela, ergo, los acontecimientos políticos y sociales sí son importantes pero desde distinto enfoque. Como ya se mencionó, lo social está relacionado a nociones como fantasma, *herida* y catarsis. Entonces, es necesario reposicionar la propuesta de Antezana y arriesgarse en la siguiente idea: la *herida* y sus implicaciones poéticas no están determinadas por la coyuntura histórica, sin embargo, la *herida* es una forma de pensar lo social y la historia.

Por otro lado, volviendo a Jordán, gran parte de la argumentación que respalda su tesis es un análisis fuerte en los aspectos de la narración y el narrador. Según esta lectura, el trabajo de la narración y el narrador está supeditado a la voz autoritaria de la autora: «El lenguaje puede verse entremezclado con los puntos de vista de los personajes y a la vez contagiado por sus intenciones antagónicas y sus estratificaciones [...]. Con respecto a esas actitudes, el autor no se solidariza plenamente con esas intenciones, sino, por el contrario, las utiliza para dar a conocer sus propias intenciones» (Jordán, 1992: 88). Esta lectura es errada en el sentido de que el funcionamiento de la narración y el "narrador" en *Bajo el oscuro sol* es complejo y está lejos de establecerse en una sola voz narrativa que supedite a las demás. Sin embargo, es importante retomar de esta propuesta la preocupación por el tratamiento discursivo. De ahí que es necesario dar a este aspecto de la novela una nueva proyección que produzca más elementos con el fin de enriquecer la lectura de la novela. Inicialmente, como se vino insistiendo reiteradamente, es posible adelantar que el tratamiento del discurso está ligado a su contenido principal: la *herida*. Esta idea nos permite tender, finalmente, un puente al siguiente punto de reflexión: la escritura.

1.3. El lenguaje poético o la imagen del texto

Esta última mirada, en contraste a la primera y segunda, ve en la novela un gesto menos dicotómico (relación y juegos de poder entre hombres y mujeres). Por el contrario, hace de *Bajo el oscuro sol*, por un lado, una apuesta central respecto a temas de interés para la literatura y la filosofía en general y, por otro, una que nos lleva a considerar la escritura de la novela como una relacionada a la escritura poética.

Se trata del trabajo "Yolanda Bedregal y *Bajo el oscuro sol*" (1972) de Gaby Vallejo de Bolívar. La primera idea, alrededor de una perspectiva que se preocupa por lo "humano", lleva a la autora a plantear que uno de los temas más importantes es el aspecto existencialista. Indica sobre Loreto: «Su historia no es la que importa, sino la profunda meditación existencial que de ella se desprende» (Vallejo, 1972, 118). Sin embargo, Vallejo no avanza en esta idea central en la poética de Bedregal. Se puede añadir que la ficción de Bedregal se origina y desarrolla en torno a una puesta en crisis del ser. Es decir, el "ser" en general está problematizado a lo largo de la novela. Ahora bien, es necesario ir más allá y plantear que este existencialismo está relacionado a una serie de consideraciones sobre el tema de la creación: la escritura de la novela y la creación artística, finalmente. De ahí que el tema de la obra, de la existencia, del "ser" que es, centralmente, la escritura de la novela, conformen temas transversales en *Bajo el oscuro sol*. En una entrevista, Velásquez plantea una imagen realmente importante para encarar este tema:

Yolanda era escultora, además. Entonces me parece muy hermosa la idea de unir la frase al gesto: no sólo la mano sabe, la mano escribe, sino también la mano forma. Y una de las cosas maravillosas de la escultura es que da forma a algo rodeando un vacío. La vasija es ir formando algo que encierra un vacío al medio. A mí me gustaría pensar, si tuviera que darle una metáfora que resumiera la vida de Yolanda, yo diría que era eso: saber que la mano sabe cómo rodear los vacíos (Transcripción de la biografía en DVD *Yolanda de América. Biografía de Yolanda Bedregal*).

Y es bajo esta imagen que se entiende, desde ahora, la propuesta de leer la novela desde un gesto poético. Para nosotros, la novela y su escritura se forma o se crea sólo desde una profunda meditación que pone en conflicto la creación en tanto es creación desde un vacío reconocido como primigenio, original y vital. Cabe preguntarse, por tanto, ¿qué o cómo es la imagen de esta escritura de la novela que se forma, al igual que una vasija, en permanente contacto con la nada?

La respuesta conforma la hipótesis mayor de nuestra investigación: se trata de una poética de la *imagen fantasma* desde la *herida*.

Para finalizar, Vallejo apunta un rasgo esencial en el manejo del lenguaje o la escritura de la novela: «En algunos momentos de la obra aparecen verdaderos poemas insertos oportunamente en medio de los pasajes más candentes. Por ejemplo, la agonía de Loreto, narrada objetivamente, rota por la aparición de sensaciones, recuerdos, visiones superpuestas en la mujer agónica, adquiere una potencia emotiva más intensa por una poesía inserta en ese instante» (Vallejo, 1972: 121). Sin duda, esta idea es una perspectiva distinta a la escritura femenina planteada por García Pabón y Prada: la escritura está relacionada al territorio de la poesía; es más, se trata de una escritura poética que habla de su hacer desde un permanente diálogo con el vacío. Aquí surge, sin duda, una de las justificaciones para nuestro trabajo: hay una concepción de la escritura que se relaciona fuertemente con el tema de la imagen en tanto ésta atañe un ahondamiento del vacío, la muerte o la *herida*. Como se podrá entender, la perspectiva de la novela puede variar notablemente dependiendo el punto de partida.

1.4. Justificación, metodología y objetivos

A continuación, una breve síntesis de cada problema planteado en nuestra lectura de los críticos de la novela. Al mismo tiempo, a partir de esa lectura, se esbozan criterios teóricos para volver a leer la novela. Finalmente, después de evidenciado cada elemento, se realiza una pregunta de investigación que conforma nuestro grupo de objetivos secundarios.

Primero: los trabajos de García Pabón y Prada demostraron ser la mirada crítica dominante sobre el texto de Bedregal. Reconocimos la pluralidad de sus propuestas en cuanto encaran diversos temas complejos que lo femenino encierra en la novela. Al mismo tiempo, vimos la necesidad de matizar sus ideas en cuanto este femenino se adscribe a una mirada y perspectiva feminista. Después de ahondar en las reflexiones sobre lo femenino estamos en condiciones de plantear, desde la novela, que se trata de una concepción del amor y la maternidad —que implica el incesto y el aborto— concentrada en el signo de la *herida*, signo que se cristaliza en una imagen o una concepción de la imagen.

Metodológicamente, esta idea desprendida de nuestra lectura de los críticos es importante para plantear una segunda lectura que intente tender un puente entre la novela de Bedregal y otras miradas que aluden directamente a una concepción de la imagen en tanto es portadora de ese espacio —o territorio— particular que es la *herida*. Se trata, en todo caso, de ensayar con estas lecturas teóricas y literarias. Nuestra investigación encontró tres posibles vías de reflexión e investigación. Por un lado, aquel conocimiento que se puede generar alrededor de un diálogo con otras literaturas que implican el tema de la imagen en relación al duelo amoroso. Estamos hablando de Ovidio y el personaje de Orfeo. La segunda vía de reflexión se relaciona a una concepción de la muerte y la vida, para repensar la maternidad como imagen. Aquí planteamos la relación entre la novela y las nociones de inconsciente y pulsión de muerte de Freud. Finalmente, queda por establecer la relación entre esta imagen con su *herida* y las reflexiones realizadas sobre la imagen poética.

Dicho todo esto, estamos en condiciones de plantear nuestra primera pregunta de investigación: *¿qué es lo que la novela nos permite conocer sobre la herida, en relación a la imagen?* Nuestro primer objetivo específico es, lógicamente, apuntar algunos elementos que den cuenta del conocimiento que la novela genera sobre esta *herida*. Se podría decir, a grandes rasgos, que se trata de una forma particular del deseo lo que la novela nos permite conocer sobre la herida en relación a la imagen.

Segundo: a decir de Velásquez, hay en la poesía una voz que habita el territorio de lo íntimo y de lo externo. Esta idea, en la novela, tiene resonancias particulares, porque lo íntimo —la *herida*— trasciende la oposición entre Verónica Loreto y la institución simbólica patriarcal. Es decir, más allá del conflicto entre la mujer y el androcentrismo (García Pabón y Prada), se vio la necesidad de pensar en las formas que tiene la *herida* para "volver" a lo social (Prada). En este sentido se trató el tema del amor erístico o el aspecto "trágico" de la revelación del incesto como un "don" o como una "catarsis" en el otro o el espectador. Un amor extremo, sin duda, que se hace *experiencia* principalmente desde la manifestación del fantasma ante los lectores/espectadores. El fantasma es, por tanto, el punto, nexo o puente entre esa experiencia terrible de la *herida* y la sociedad.

Encarar nuevamente estas ideas, desde la noción de fantasma, será útil para entender la importancia de esta vuelta a lo social. Para ello, nuestro trabajo plantea estudiar el fantasma en tanto implica una carga de sentidos que vienen de la tradición literaria, es decir, especialmente en lo referido a la literatura gótica. Seguidamente, será importante volver a la idea del fantasma en la novela, pero desde las posibilidades que plantea el psicoanálisis y la noción de fantasía. Para finalizar, y aquí el aspecto más fuerte del fantasma en la novela, será fundamental establecer la relación entre el fantasma de la novela y el fantasma derridiano, desde el espacio del teatro o el espectáculo. Hay en todos estos diálogos un hilo en común: el fantasma y su relación con la imagen, la *herida* y la sociedad. Ver y esbozar ideas alrededor de esta relación es el núcleo de este capítulo.

Así, pues, la segunda pregunta de investigación es la siguiente: *¿qué es lo que la novela nos permite conocer sobre la herida y el espacio social, en relación a la imagen?* Nuestro segundo objetivo específico intenta, por tanto, esbozar una idea que permita conocer la relación que posibilita el puente entre *herida* y sociedad. En lo que sigue, nuestro estudio plantea que la idea de fantasma es lo que la novela nos permite conocer sobre la herida y el espacio social, en relación a la imagen.

Tercero: desde la crítica sobre la novela, la última idea gira en torno a la escritura, es decir, la imagen final de la novela en términos de lenguaje y forma. A grandes rasgos, se retomó la propuesta de Vallejo, quien introduce la idea de una escritura poética, porque dicha escritura tiene su origen en una meditación existencial del personaje principal. Luego, con Velásquez, se esbozó una idea de lo que sería esta escritura poética bajo la imagen de una forma que rodea el vacío. Ahora bien, el tema en cuestión más importante vela por la relación entre el signo de la *herida* y esta escritura poética que es, finalmente, un signo o signos sobre el vacío.

Para encarar una nueva reflexión sobre este aspecto de la novela, nuestra investigación plantea una lectura íntegramente textual de *Bajo el oscuro sol*, poniendo énfasis en todos los elementos tratados a lo largo de los puntos anteriores y que se concentra, especialmente, en un análisis sobre el tratamiento del lenguaje y/o discursivo de la novela.

Entonces, la tercera pregunta de investigación es la siguiente: *¿qué es lo que la novela nos permite conocer sobre la herida dado que también se trata de un aspecto formal o un trabajo con el lenguaje poético, en relación a la imagen?* A modo de esbozar una respuesta preliminar, nuestra lectura propone que es la fragmentación lo que la novela nos permite conocer sobre la *herida*, en relación a la imagen.

Dos últimos apuntes antes de iniciar el desarrollo de la presente tesis. El primero, referido a la metodología y la estructura de la investigación, optamos por dividirla en tres grandes capítulos. En los dos primeros se encara una lectura eminentemente teórica que tiende diversos puentes entre el texto literario y otros textos. Al mismo tiempo, en ésta lectura cruzada, se agrega a nuestra reflexión algunos cuentos que forman parte de la narrativa de Bedregal. Este otro puente al interior de la obra narrativa de la autora revela reincidencias y preocupaciones afines a los temas ya planteados, enriqueciendo, de esta forma, los sentidos. En el último capítulo se realiza, como ya se dijo, una lectura eminentemente intratextual. Al mismo tiempo, se añade a esta lectura varios poemas de Bedregal que iluminan nuestra comprensión de la novela.

El último apunte que es necesario realizar, vale la pena resaltarlo, está relacionado a la pregunta de investigación más importante y, a partir de ahí, a nuestro principal objetivo en la tesis.

Si retomamos lo enunciado al comienzo de la introducción, el *objetivo principal* de este trabajo es analizar o leer el signo de la *herida* proponiendo, a partir de ella, una poética de la imagen. Como ya se mencionó, la *herida* se hace presente en la novela, pero se hace presente en forma de imagen. La pregunta de investigación general es, por tanto, la siguiente: *¿cuál es la poética de la imagen —es decir: esa imagen novedosa o esa concepción de la imagen desde la novela— producida desde el signo de la herida?*

En términos generales, es posible tratar de definir esta imagen novedosa de la siguiente forma: una imagen que implica una forma particular del dolor y del deseo, al mismo tiempo que incluye una dimensión de lo social y una concepción de la escritura. En otras palabras, la poética de la imagen a partir de la *herida* consiste, desde nuestra propuesta y en términos conceptuales, en una *imagen fantasma*. La presente tesis es un desarrollo extenso de esta hipótesis de lectura.

SEGUNDO CAPÍTULO: EL REVERSO DE LA IMAGEN

Estos rodeos hacia la muerte, fielmente conservados por los instintos conservadores, constituirían hoy el cuadro de los fenómenos vitales.

S. Freud

2. EL DESEO, EL AMOR: *LECTURAS EN TORNO A LA HERIDA Y LA IMAGEN*

Después de múltiples indagaciones y búsquedas para encarar el tema de la imagen, tal cual un Gabriño, que, a manera de una lectura detectivesca, busca a Verónica Loreto, en medio de papeles perdidos, de forma similar, nuestra lectura, en el transcurso de la investigación, se percató del camino inverso: la imagen en Bedregal no quiere ser encontrada, siempre estuvo ahí, a la espera, como si se tratase de una paciencia prehistórica, atenta a ser reconocida y sentida (*ethos*), antes que analizada (*logos*): puntualmente, un *ethos* que se desprende de la imagen a través del signo de la herida.

El presente capítulo es, por tanto, una reflexión de la imagen desde tres espacios que, en nuestra consideración, encaran la dimensión de la *herida* y la imagen: la tradición literaria, el psicoanálisis y la imagen poética. Hay un hilo en común que anuda estos tres espacios: el deseo y su relación con displacer desde el lugar de encuentro y desencuentro en el amor. Dicho planteamiento, a modo de herramienta conceptual, se irá desarrollando en lo sucesivo de este capítulo. Por ahora, introduciremos cada línea de lectura.

Está claro que cuando hablamos de tradición literaria sólo pretendemos establecer relaciones y diferencias, por demás evidentes, entre Bedregal y Ovidio. Entonces, se puede decir, hay en esta "búsqueda" de la muerta —Verónica Loreto, en parte, como si fuese Eurídice— una imagen que

apunta ser menos encontrada, que vivida. La novela de Bedregal se presenta, entonces, como un acto de convivencia, de familiaridad y, por qué no decir, de intimidad con la imagen relacionada a la *herida*, el dolor y el deseo. Se trata, en suma, de otro Orfeo, puesto que el poeta siempre trata de escapar al dolor y busca colmar su deseo. Podría decirse, una lectura de la imagen en Bedregal no requiere de un detective que, para este caso, baje al infierno y luego ascienda con el afán de la obra —Orfeo— o el conocimiento —Gabriño—: muy diferente es, desde esta nueva poética, un trabajo que plantee otra relación con la imagen y su *herida*. En suma, otra imagen y, sobre todo, otra relación entre el lector y esa imagen.

Por otro lado, dado que este entramado amoroso está relacionado al duelo y el deseo, las reflexiones del psicoanálisis, especialmente desde Freud, no sólo son pertinentes, sino altamente iluminadoras para repensar el deseo y el dolor en Bedregal. La imagen *herida* de *Bajo el oscuro sol* y nuestro reconocimiento de eso que "siempre estuvo ahí", atento a ser reconocido y sentido, es fundamental para entamar un diálogo con otra escritura que ensayó algo así como un *a priori* de la consciencia. Pues, si la imagen relacionada a la herida está fuera del orden del detective y, con ello, fuera del *logos*, consideramos pertinente, además de valioso en la reflexión de la novela, el diálogo con las nociones de "inconsciente" y "pulsión de muerte". La herida entra, por tanto, a un campo de discusión altamente enriquecedor, que nos obliga a reconsiderar la imagen, en la novela, desde esta aproximación freudiana, pero al mismo tiempo, los matices en la propuesta psicoanalítica.

Finalmente, se relacionarán las propuestas de Bachelard, Blanchot y Paz, tres de los autores más importantes que reflexionan la imagen en tanto fenómeno poético, para encontrar las coincidencias y diferencias dentro el texto de Bedregal. Este entrecruce es significativo porque entre estas propuestas es posible establecer una línea de sentido que debata, a modo de contrapunto, la noción de imagen simulacro de Baudrillard. Se podría decir que estas tres perspectivas teóricas, más precisamente, ensayísticas, son los pilares de nuestra tesis, en cuanto encaran la especificidad del tema de la imagen. El punto en cuestión es repensar la imagen de Bedregal, con el acompañamiento de Bachelard, Blanchot y Paz en contrapunto con Baudrillard. Creemos que con esta discusión se enriquecerán algunos puntos de tensión entre la teoría y la

novela. Aún más: la imagen herida de *Bajo el oscuro sol* encuentra un espacio de diálogo para repensar, con mayor precisión, su propia especificidad.

Ahora bien, antes de iniciar nuestra lectura, un último apunte. Este primer capítulo es un entrecruce de ideas respecto al tema ya planteado. Por lo cual, nos despreocuparemos de la lectura íntegramente textual de la novela, que es desarrollada, especialmente, en el tercer capítulo. En este sentido, optamos por añadir, a este entramado textual, el cuento "Buenas noches Ágata" de Yolanda Bedregal, dado que ilumina gran parte de nuestra reflexión sobre la imagen. Como se podrá inferir, la imagen *herida* manifiesta una potencia inusitada al respecto, porque también encuentra un diálogo al interior de la obra narrativa de la autora.

2.1. El sujeto amado hecho imagen

Inevitablemente, alrededor del duelo hay un pasado amoroso. Imaginémoslo. En escena: un enamorado en la tradición occidental, poeta él; más hermosa y filme, ella, una enamorada en nuestra tradición literaria, también poeta. Para ambos, el amor es centro de reflexión, desde un espacio concreto: tanto en Bedregal —y Verónica Loreto— como en Ovidio —y Orfeo— es posible hablar del amor sólo desde la separación de lo amado. Ahí el punto neurálgico de esta relación: siempre llevados a un límite —el extremo dolor por la muerte o alejamiento que separa a los enamorados—, ambos poetas plantean formas diversas de sobrellevar esta separación. Son, si se quiere, dos posturas frente a la herida y el duelo amoroso, dos actitudes, finalmente, dos poéticas.

Un punto central en estos enamorados es, por tanto, el duelo y su desencadenamiento⁶. Después del fallecimiento de Eurídice por picadura de serpiente, se describe de la siguiente manera la situación y las acciones del poeta: «Después de llorarla mucho el poeta rodopeo hasta las brisas /

⁶ De forma general, podemos entender el duelo como el estado de dolor en la persona, producto de la pérdida del objeto amado y, centralmente, por todas las relaciones (las que ligan el sujeto con su objeto) que todavía persisten después de que el ser amado está muerto o en alejamiento. De ahí que, desde la terapia y el psicoanálisis, se plantee la noción de "trabajo de duelo", para superar este fenómeno psíquico. Noción que, como podrá entenderse, es una forma de encarar el duelo del enamorado para, desde la terapia psicoanalítica, superarlo. Indican Laplanche y Pontalis, citando a Freud: «Para que tenga lugar este desprendimiento, que hará finalmente posibles nuevas catexis, es necesaria una tarea psíquica: "cada uno de los recuerdos, cada una de las esperanzas mediante las cuales la libido se hallaba ligada al objeto, son presentificadas, sobrecatectizadas, y sobre cada una de ellas se realiza el desprendimiento de la libido". En este sentido, se ha dicho que el trabajo del duelo consistía en "matar al muerto"» (Laplanche y Pontalis, 2004: 436).

etéreas y para no dejar de tantear incluso a las sombras, osó descender hasta la Estige por la puerta del Ténaro» (Ovidio, 2010: 303). En este duelo, el enamorado llora la separación, sufre, como es de esperarse, y recorre un camino, en descenso, buscando a la muerta para calmar el dolor. Así pues, Orfeo, en la situación de duelo, no puede esperar, no puede dirigir sus actos a otra situación distinta que no sea la reversión del duelo. Este hecho, en Bedregal, se presenta de manera inversa.

En el cuento "Buenas noches Ágata", el personaje principal, Ágata, al mismo tiempo que es narradora de su experiencia con un fantasma que viene a visitarla, también nos cuenta su propio duelo: «Nuestra historia fue dulce, amarga y breve. Lo pequeño acumulado se hizo capítulo trunco, trozos de ruinas que hablan, prometen de lo que fue y no podrá ser más; se duermen en el futuro de un recuerdo» (Bedregal, 2009: 477). Se podría decir que Ágata plantea, más bien, una idea de permanencia en oposición al recorrido; ella, la enamorada, se queda en un acto que creemos fundamental: siente, vive y activa el duelo, pero también sitúa el duelo en una memoria. Así pues, el recuerdo es importante en tanto conforma la manera en que el duelo es resuelto por Ágata, evitando, así, un posible desplazamiento como el de Orfeo.

Muy parecido al gesto inaugurado por Ágata, esta misma idea se repite en Verónica Loreto, quien se caracteriza, entre otras cosas, por tener un intenso pasado amoroso. Si retomamos una de las transcripciones que realiza el doctor Gabriño sobre una carta de Verónica Loreto, la primera que se lee en la novela y dirigida a un destinatario desconocido, en ésta es posible dar cuenta cómo el sujeto amoroso, a contrapelo del mito ovidiano, no sale en búsqueda del ser amado. En la carta, Verónica se presenta como el personaje amoroso que "se queda", no intenta encontrar a la persona amada, pero sobre todo, construye un espacio dedicado al duelo, la herida y su memoria: «*Nos amamos en un ayer sin esperanzas y sin mañana. La fecha que debía juntarnos se alejó ese otoño definitivo. Nunca sabrá si fui dichosa o infeliz. El día que usted me encuentre, seguirá el enigma*» (Bedregal, 2012: 130)⁷.

De ahora en adelante, todas las citas de la novela en cursiva, es necesario aclarar, provienen del texto literario, salvo que se indique lo contrario.

Se podría sugerir: el duelo es una situación que no tiende a ocultarse o satisfacerse en la consumación del deseo, por el contrario, este hecho se revive o se hace presente para crear, centralmente, una memoria y una vivencia de esa *herida*.

Dado que para Bedregal el gesto del enamorado asume otra disposición frente al duelo, esta idea termina siendo muy importante, porque, en lo inmediato, nos obliga a pensar en un nuevo Orfeo. A modo de contraste se puede citar, por ejemplo, el caso del doctor Gabriño que siempre intenta capturar a Verónica; de la misma forma que, en Ovidio, Orfeo intenta capturar a Eurídice. El *otro* Orfeo, en su situación de duelo, intenta, por el contrario, otro tipo de aproximación con el ser amado y la herida. Para desarrollar mejor esta idea, veamos a continuación el contraste existente entre las dinámicas de encuentro con el ser amado en ambos casos.

De forma muy clara, el amor del Orfeo ovidiano presenta la mayor de las transgresiones: recorrer una distancia y descender al mundo de los muertos. Recordemos que este hecho es tomado por la voz poética que cuenta el mito como una "osadía". Dicha audacia se refuerza con la doble transgresión de solicitar la vuelta del ser amado de entre los muertos: «¡Yo, por estos lugares llenos de miedo, / por este Caos enorme y el silencio de este vasto reino, / os suplico, volved a tejer el destino adelantado de Eurídice!» (Ovidio, 2010: 304). De lo que se puede inferir, el pronto encuentro y desencuentro de Orfeo y Eurídice es fruto de una travesía, una transgresión y una petición, es decir, un uso del lenguaje que invoca el regreso a la vida de Eurídice. Se trata, por tanto, no de un lenguaje débil o condescendiente, sino de uno que interpela, se arriesga y demanda en el seno de su dolor. Ahí la gravedad de la transgresión en Orfeo.

La otra cara del Orfeo que intentamos construir es, desde otro ángulo, un acto de expectación, espera y producción a través de lenguaje. Ágata cuenta de la siguiente manera su experiencia previa a la llegada del fantasma: «Vuelvo a lo de aquella tarde. La lengua de la vela balbuceaba un idioma secreto que hacía estremecer levemente las cosas. Las paredes se retiraban, temblaba la mesa que la sombra desdoblaba» (Bedregal, 2009: 478). Existe, tal parece, desde el *otro* Orfeo, la tendencia de constituir un espacio propio, relacionado a la memoria, en vez de ir en busca de uno; espacio creado por el lenguaje que posibilita la llegada del fantasma o el ser amado, para hacerlo presente. Se trata, en suma, no de un "ir a otro lugar" —viaje o travesía—, sino de un "traer al

mismo lugar" —vuelta al mundo—. Entonces, se puede decir: el trabajo de duelo no es la restitución del amor a secas, sino la construcción de un espacio dedicado al pasado, de una memoria, donde ya está implicada la separación y, por tanto, un reposicionamiento del hecho doloso.

Nuevamente, Loreto, en la misma carta aludida párrafos arriba, realiza una cuádruple afirmación muy importante: «*Me amaron. Amé. Volví a hallar mi alma infantil cicatrizada, pero todavía limpia. Volví a hallar mi corazón mellado, pero todavía entero. Volví a encontrar mis ojos ciegos, pero capaces de mirar al sol; volví a ver mis palmas vencidas, pero ansiosas de recibir la ofrenda*» (Bedregal, 2012: 131). Afirmación que conjura, al mismo tiempo, la posibilidad de encuentro con el ser amado, sin separar del encuentro el signo de la herida. Así pues, desde esta cita, es posible plantear el *otro* Orfeo como una reincidencia, repetición, una cuádruple afirmación del verbo "volver" a un pasado doloroso, pero, al mismo tiempo, hacer de ese hecho una experiencia vital donde el duelo ya no es reconocido como un problema, sino como una experiencia única —más sincera— del ser amado. Se entenderá, por tanto, una nueva forma de habitar el mundo, desde esos "ojos ciegos, pero capaces de mirar al sol", construyendo la vida en fauna de productividad, pero sólo a partir del reconocimiento del dolor.

Podríamos tentar la siguiente idea: la vuelta a la *herida* es un espacio creado por el lenguaje donde el dolor ya no se reconoce como un problema sino como una productividad.

No por nada, la relación entre el sujeto amoroso y el sujeto amado se presentan, en Bedregal, desde otra lógica de encuentro. A grosso modo, se puede decir que tanto en el mito de Orfeo como en el *otro* Orfeo, la relación se da por la imagen. La diferencia central está en la manera de encarar dicha imagen. Para ser más específicos, la diferencia recae en el uso de la mirada o la forma en que esta mirada se presenta sobre la imagen. Aquí el giro más importante del *otro* Orfeo. Mientras que en el mito ovidiano, la imagen del sujeto amoroso produce una inevitable ruptura —la segunda muerte de Eurídice—, en la ficción de Bedregal, la imagen es un momento de convivencia —sensación— de la presencia del sujeto amado.

Es ampliamente recordada la muerte de Eurídice por la mirada desesperada —adelantada— de Orfeo. Hay, ciertamente, una idea de apresuramiento en este enamorado: no puede esperar, el tiempo es demasiado lento, el anhelo demasiado grande, el poeta no soporta la espera. ¿Las consecuencias? Así, sin previo aviso, abrupta e instantáneamente, Eurídice vuelve a la muerte por segunda vez: «Y no llegaron lejos del límite de la parte más alta de la tierra: / allí, temiendo que desfalleciera y ansioso por verla / volvió el enamorado los ojos, y al punto aquella cayó de nuevo» (Ovidio, 2010: 305). Aquí es importante resaltar el contexto de esta mirada. Por un lado, está relacionado a una ley o una prohibición que se transgrede: «El rodopeo Orfeo la recibió junto con la condición / de no volver hacia atrás sus ojos hasta haber salido / de los valles del Averno o el regalo quedaría sin efecto» (Ovidio, 2010: 304). Y, por otro lado, está la ansiedad transmutada en dolor como castigo o consecuencia a lo transgredido: «la pena, el dolor de su alma y las lágrimas fueron su alimento. / Tras quejarse de la crueldad de los dioses del Érebo, se retiró / al elevado Ródope y al Hemo, azotado por los Aquilones» (Ovidio, 2010: 305).

Este punto es muy interesante, porque fue leído lúcidamente por Blanchot bajo la idea de "impaciencia". Bajo esta perspectiva, Orfeo, dada la "exigencia de la obra", se dirige al mundo de los muertos para obtener esa parte de Eurídice que es más muerte y donde ella es menos Eurídice. Se trata de una "inspiración" caracterizada por la imprudencia y por el deseo:

«Y todo ocurre como si, desobedeciendo a la ley, mirando a Eurídice, Orfeo sólo hubiese obedecido a la exigencia profunda de la obra, como si por ese movimiento inspirado hubiese arrebatado a los Infiernos la sombra oscura y sin saberlo la hubiese llevado a la plena luz de la obra. La inspiración es mirar a Eurídice sin preocuparse por el canto, en la 'impaciencia y la imprudencia del deseo que olvida la ley». (Blanchot, 1992: 163)

Esta experiencia órfica no deja de ser fundamental para Blanchot, porque es a partir de esta pérdida de Eurídice, en la muerte, que el ensayista francés intenta matizar la "impaciencia" de Orfeo, para entender una nueva experiencia de escribir la obra:

La inspiración, por la mirada de Orfeo, está vinculada al *deseo*. El deseo está vinculado a la *despreocupación* por la *impaciencia*. Aquel que no es impaciente nunca llegará a la despreocupación, a ese instante en que la preocupación se une a su propia transparencia; pero quien se mantiene en la impaciencia nunca será capaz de la mirada despreocupada, ligera, de Orfeo. Por eso la impaciencia debe ser el corazón de la profunda paciencia, el relámpago puro que la espera infinita, el silencio, la reserva de la paciencia, hacen surgir

de su seno no sólo como la chispa que enciende la extrema tensión, sino como el punto brillante que ha escapado de esta espera, el azar feliz, de la despreocupación. (Blanchot, 1992: 165).

Es importante, entonces, matizar la experiencia órfica desde estas ideas. Por un lado, para encarar la experiencia de la obra, de nada sirve la "impaciencia" de Orfeo. Blanchot nos propone, en todo caso, la conjugación de ambos elementos, una donde la impaciencia está contenida en la paciencia. Y Bedregal es un ejemplo muy interesante para pensar esta situación liminar. Por otro lado, este estado, entre dos experiencias, ideal para relacionarse con la obra, está ahora caracterizado por la "espera infinita" que acumula la "tensión" del momento y, al mismo tiempo, la "despreocupación". Se trata, por tanto, de una nueva forma de pensar la relación entre el escritor y el espacio literario.

Por este motivo, la ansiedad y la transgresión de Orfeo, casi como si fuese una lección literaria, están tomadas en cuenta y evitadas, intencionalmente, en las ficciones de Bedregal. En "Buenas noches Ágata", después de que la narradora construye, con el lenguaje, el espacio dedicado a la memoria y el duelo, ella es visitada por un hombre que se presenta como un fantasma. Se podría decir, hay un gesto asimilado y trastocado, pues, en la relación Ágata y la imagen de hombre, la mirada queda abiertamente suspendida: «El visitante detuvo el aire de la calle con su cuerpo. Cerró tras sí la hoja desvencijada y, sin el inútil permiso, se sentó al pie del catre con su silencio y su invisible fardo. [...] No quise mirarlo para no desdibujar la breve eternidad de esa escultura» (Bedregal, 2009: 479). De esta cita es necesario resaltar, en primer lugar, el desplazamiento de la mirada de la imagen a la sensación, en la distancia, de la imagen. Y no por nada, en segundo lugar, el texto produce ese gesto de la "escultura" más acá de una presencia, como si se tratase de un cuerpo, que es sentido por otro cuerpo. Se podría decir, entonces, hay un desplazamiento de la mirada a favor de los sentidos del cuerpo.

Es por este motivo, como se sabe desde Orfeo, que la mirada es un peligro, porque intenta capturar al sujeto amado en un instante despreocupado. De ahí que Ágata no intente atrapar al sujeto amado, no intente asirlo de ninguna forma; por el contrario, se establece una relación que es más de expectativa y de apertura de los sentidos: «Yo no quería romper con la mirada la atmósfera que había creado el desconocido, pero adiviné que arrugaba una carta y la escondía»

(Bedregal, 2009: 479). En suma, una sensación que no pasa por el sentido de la vista, una sensación de la imagen que es más carne, relacionada al tacto, es más sonido, relacionado al sentido auditivo. En este sentido: a la persona amada no se la mira, tal vez, para no dar pie a la desaparición, porque a la persona amada se la vive en múltiples dimensiones, se está con ella, se crea un espacio de permanencia y convivencia.

Uno de los tantos pasajes, en *Bajo el oscuro sol*, que apunta a la misma idea, se presenta ahora de la mano de Rosa, hermana de Gabriño: «Ese cuarto, Tofo,... parecía ocupado; hasta creí ver levantarse del escritorio a una persona con bata parda. Me asusté, fue una sensación extraña. El ambiente de esa pieza turba, ¿lo advertiste?» (Bedregal, 2012: 102). En este caso, la imagen no es una certeza, es el presentimiento de un fenómeno y de un ambiente. Nuevamente la importancia recae en la atmósfera y los espacios. Aquí el tema: la imagen y su ambiente no como metonimia, sino como un todo, en otras palabras, su gesto tiende más a la sinécdoque. Es como si la imagen se permeara o se extendiera en el espacio, lo cual explica la importancia del presentimiento, las distintas sensaciones y, sobre todo, el cuerpo. La imagen y el fantasma no están delimitados por las aristas de la imagen o el perfil del aparecido, por el contrario, esta presencia es parte de un todo más amplio donde la forma se difumina. Todo el cuerpo lo siente, así pues, este tipo de sensación crea una relación novedosa con la imagen.

Aquí el reverso: la imagen en Bedregal no se apresura a la mirada del sujeto amado, por el contrario, se detiene en ese punto, para vivirlo, sentirlo y escucharlo en el mundo de los vivos, porque dicha imagen es menos una imagen legible o definible que, centralmente, un elemento conectado al todo, de ahí nuestra apuesta por un *otro* Orfeo.

Ahora bien, esta relación sólo es posible si la imagen no tiene como fin superar el duelo. Si es posible extraer una lección del Orfeo ovidiano, habrá que apuntar que en la elisión de la *herida* y la consumación del deseo está implicada la mirada, ergo, la desaparición del sujeto amado; en este caso, no importa tanto el sujeto amado como el sujeto que ama, su yo y su afán de captura. Inversamente, la persistencia del duelo y la *herida*, su no disolución, posibilitan la experiencia vital del encuentro entre el yo y el otro. Interesa resaltar, en este sentido, dicha experiencia vital desde la idea de tiempo. Aquí un matiz en las relaciones entre Ovidio y Bedregal, pues, hasta

ahora, ambos textos se relacionaron desde la diferencia. Se podría decir que hay un punto en común: el vínculo de ambas imágenes con la muerte y la suspensión del tiempo.

Es importante recordar y leer a Orfeo antes de su mirada apresurada, pues éste sí puede relacionarse con Eurídice pero sólo en el espacio de la muerte. Cuando Orfeo baja al mundo de los muertos y solicita, con su canto, la vida de Eurídice, todo se detiene. No hay tiempo: «Mientras así decía y movía las cuerdas al son de sus palabras, / lo lloraban las almas sin vida: Tántalo no intentó coger / el agua huidiza, quedó parada la rueda del Ixión, / las aves no arrancaron el hígado, quedaron libres de urnas / las Bélidas, y tú, Sísifo, te sentaste en tu propia roca» (Ovidio, 2012: 304). Es necesario decir, entonces, que sólo en este lugar de muerte, en esta situación de duelo y en esta suspensión del tiempo en el Averno se produce la relación entre Orfeo y Eurídice. Entonces, la relación del sujeto amoroso y el sujeto amado sí es posible sólo si Orfeo puede, centralmente, cambiar su constitución y entrar en el territorio de la muerte. Indica el poeta: «Pero, si los hados niegan la venia a mi esposa, he decidido no regresar: alegraos con la muerte de los dos» (Ovidio, 2010: 304).

De igual forma, la relación de Ágata con la imagen fantasma se plantea en términos de una suspensión temporal, cuando éste se hace imagen al encender un cigarrillo: «Una estrella fugitiva brilló en el hueco de sus manos. Al tenue resplandor se iluminó el ícono. Sobre él convergía este minuto sin tiempo» (Bedregal, 2009: 479). La idea de este instante donde el tiempo se disuelve en la imagen es central, pues, al igual que en el mito de Orfeo, la relación es posible sólo si se construye un espacio donde el yo o al enamorado mueren, simbólicamente, dado que están como en otro tiempo. La muerte y la suspensión del tiempo se convierten, por tanto, en el efecto inmediato del duelo: la *herida* no conduce al placer, sino a este estado particular donde ambos sujetos se disuelven en la muerte. Se trata, a decir de Blanchot, de habitar ese territorio de la muerte consustancial a la experiencia de la obra literaria:

[Orfeo] si no la hubiera mirado, no la hubiese atraído y, sin duda, ella no está allí, pero él mismo, en esa mirada, está ausente, no está menos muerto que ella, no muerto con la tranquila muerte del mundo que es reposo, silencio y fin, sino con esa otra muerte que es muerte sin fin, prueba de la ausencia sin fin. (Blanchot, 199: 162)

Casi sintomáticamente, en *Bajo el oscuro sol* se presenta esta imagen de hombre, creada por la luz de una fogata. En otra de las cartas de Verónica, es posible leer la experiencia de un amor perdido en los mismos términos: «Usted se llegó al grupo. El fuego esculpía su figura, su rostro; a intervalos, brillo y carbón, mientras dentro de mí se iban restaurando sus facciones ya desdibujadas. ¡Oh retrato de fuego contra mi sombra, tan cerca a usted! Sombra enriquecida de soledad, símbolo de una liberación que no pedí» (Bedregal, 2012: 130.). Así, retomando el hilo conductor de la imagen y la herida, se repiten los mismos gestos: imagen de hombre que llega a un territorio (igual al fantasma que visita a Ágata), vivencia de esa imagen relacionada a la memoria, suspensión del tiempo y, finalmente, el desencadenamiento del amor de Verónica que, más allá de capturar al enamorado, la transforma en sombra. Sólo en este punto Orfeo y Verónica son similares. En ambos casos, cuando los personajes se relacionan con la imagen, su ser se disuelve en la nada de la imagen —la experiencia de la *herida*, la muerte y la poesía por excelencia—.

En síntesis: la imagen relacionada a la *herida* o el duelo produce una suspensión del tiempo y la transformación, central, del enamorado en muerte.

2.2. El inconsciente para un diálogo con la imagen

Parte del conocimiento que plantea el psicoanálisis es, en nuestra lectura, altamente importante. Por un lado, a decir de Ranciére, el inconsciente de la práctica psicoanalítica es un trabajo sobre el inconsciente estético que lo antecede⁸. Lo que significa que obras literarias, como *Bajo el oscuro sol*, tienen la cualidad de poseer su propio inconsciente estético. Por otro lado, dado que intentamos buscar puentes y diálogos entre la novela de Bedregal y otros textos, las propuestas freudianas de "pulsión de muerte" e "inconsciente" son, a nuestro juicio, interpretaciones que se

⁸ Indica Ranciére, el inconsciente es un objeto litigioso, pues la reflexión freudiana construye categorías sobre una forma de pensamiento que, en realidad, ya está en las obras de arte: «el inconsciente freudiano se constituye sobre el fondo de otro inconsciente que llamé "inconsciente estético": el paisaje de la gran igualdad de las cosas nobles o viles, del lenguaje proliferante de las cosas mudas o, por el contrario, retiradas en el silencio de los oradores. El inconsciente freudiano se constituye en un diálogo con la racionalidad propia de ese régimen novedoso de percepción y pensamiento del arte que propuse llamar régimen estético del arte» (Ranciére, 2005: 9). De ahí que, por un lado, no es posible asignarse un derecho de propiedad sobre la noción de "inconsciente", dado que siempre estuvo ahí; pero, al mismo tiempo, el aporte freudiano no deja de ser, entonces y centralmente, la interpretación de un objeto que puede seguir reflexionándose desde la literatura.

acercan a los signos de la *herida* y la imagen. Ahí nuestra apuesta. Como aclara oportunamente Rancière, no es posible hablar de un solo o único inconsciente. La práctica y reflexión psicoanalítica nos brinda su hipótesis del caso, sin embargo, es posible, sobre todo deseable, pensar dicha noción desde la novedad que pueden seguir ofreciendo los propios objetos artísticos: concretamente, se trata de pensar cómo es esta *herida* —este inconsciente, esta pulsión— en *Bajo el oscuro sol*.

Realizamos este trazado de cancha pues, en el ámbito académico, es común utilizar las herramientas ofrecidas por el psicoanálisis como un conocimiento acabado⁹. Así pues, la primera reconsideración teórica recae en la propia definición, estandarizada, de "pulsión de muerte". Indica Zizek: «no es un hecho biológico, sino una noción que indica que el aparato psíquico humano está subordinado a un automatismo de repetición ciego más allá de la búsqueda de placer, de la autoconservación, de la conformidad del hombre con su medio» (Zizek, 2003: 27). Apúntese, a modo de crítica, lo que esta definición de Zizek excluye es, justamente, una escritura que intenta explicar "pulsión de muerte" metaforizada a través de hechos biológicos, de cuerpos, de sensaciones, en su sentido más físico. Indica Freud: «Representémos el organismo viviente, en su máxima simplificación posible, como una vesícula indiferenciada de sustancia excitable. Entonces, su superficie, vuelta hacia el mundo exterior, quedará diferenciada por su situación misma y servirá de órgano receptor de las excitaciones» (Freud, 1952: 239). Desde la explicación freudiana, el inconsciente primitivo es como una carne o, por qué no, una *herida* —un cuerpo— susceptible de recibir, relacionarse y perderse —morir— en las excitaciones del mundo, que, posteriormente con el paso del tiempo y la evolución de los cuerpos, van formando capas de protección —elemento externo— en dicho cuerpo y que, según Freud, dan lugar a la consciencia, el lenguaje y los instintos de conservación.

Puede decirse: antes del aparato psíquico, del lenguaje y la institución imaginaria de la sociedad, estuvo este primer cuerpo indiferenciado —cuerpo con cuerpo— con el mundo. De la misma fauna,

⁹ Hay, pues, muchos peros al respecto; por ejemplo, Freud no escribe desde la certeza, sino especula y se reconoce en el acto mismo de especular. De ahí que su reflexión esté más cerca del ensayo que del saber absoluto. En este sentido, interesa resaltar el tratamiento discursivo que realiza Freud para plantear sus ideas. Se trata de un manejo del lenguaje o una escritura con diversos recursos, como la metáfora y la imagen, o la referencia de nociones pertenecientes a diversas disciplinas, como la embriología, la biología y la literatura, adoptando un vocabulario particular. Es en este sentido que nos interesa Freud y su propuesta: el tratamiento discursivo.

en Bedregal —es sorprendente el parecido— la imagen *herida* apela directamente a la indiferenciación de la imagen con el mundo exterior o la relación, por sinécdoque, de la imagen con el todo, como un solo fenómeno. Al inicio del cuento "Buenas noches Ágata", la narradora describe la imagen de sus abuelos bajo esta perspectiva:

Intuía que todo tiene un límite en el espacio y en el tiempo, circundado por una línea que, sinuosa o lisa, acaba por cerrarse sobre sí misma. Ese contorno hace el roce con lo interminable, eterno. Las fibras, al destruirse, se encadenan con lo infinito. Cuando ya la madera fuere polvo, también mis ojos estarían transformados en otra sustancia capaz de contemplarlo; y un misterioso lazo, apenas recordable, nos volvería a unir en otra esfera (Bedregal, 2009: 477).

Esta descripción es altamente iluminadora. Por un lado, es posible decir que el límite que tiene toda imagen —las aristas de ésta— se presenta en tanto delimitaciones de "tiempo" y "espacio"; por otro lado, existe, simultáneamente, la desarticulación de dicha delimitación en el "roce" de la imagen con lo exterior y lo "infinito", es decir, la imagen no puede concebirse sólo dentro de las aristas o los límites de ella misma¹⁰; y finalmente, el contacto de la imagen con lo "eterno", reencuentro de origen, "unión" de un "misterioso lazo" nos plantea la encrucijada de un momento prehistórico, una pulsión primitiva, pues se encuentra más allá del tiempo y espacio. La propuesta de Bedregal es clara: la imagen tiende a la dispersión, lo heteróclito y el encadenamiento con lo infinito, finalmente, la muerte como un momento de relación con algo perdido. Se podría decir, es como una vuelta a esa "vesícula viviente" freudiana, lugar de lo indeterminado antes del surgimiento de la consciencia, el conocimiento y la idea de forma.

Surge la primera idea: la imagen herida puede ser repensada como un órgano de sensaciones, en un más acá del cuerpo, relacionada menos a la unidad y forma, entendida ésta como delimitación de tiempo y espacio, que al roce con lo indistinto.

¹⁰ Me parece altamente importante notar cómo, desde el texto literario, se llega a la definición de "roce" en la imagen. En ésta está insinuada la desaparición de la misma pues, en el "roce", la imagen se difumina en conexión con lo que está más allá de las aristas de la imagen. En esta misma perspectiva, Blanchot es quien plantea, sorprendentemente, la idea de "roce", aclarando esta cualidad de la imagen: «En la imagen, el objeto roza de nuevo algo que había dominado para ser objeto, contra el que se había edificado y definido, pero ahora que su valor, su significación, están suspendidos, ahora que el mundo lo abandona a la inacción y lo aparta, la verdad retrocede en él, lo elemental lo reivindica, empobrecimiento y enriquecimiento que lo consagran como imagen» (Blanchot, 1992: 245).

Por el momento se usó libremente la palabra "sensación", para explicar una forma novedosa de relación entre el personaje y la imagen, en oposición a la mirada. Desde la herida, la imagen y lo heteróclito, ahora estamos en condición de plantear, fundamentalmente, una sensación de la imagen con todos los sentidos, con todo el cuerpo. Sin embargo, esta apertura de los sentidos está lejos de ser una experiencia tranquila, diáfana o complaciente: se trata de una dispersión y fragmentación, de un cuerpo en lo indistinto, en una pulsión de muerte. Aún más, se trata de sentir esta experiencia desde una nueva actitud ética¹¹.

Dado que relacionamos el inconsciente y la pulsión psicoanalítica con el inconsciente y la pulsión de la imagen *herida*, es necesario apuntar que la diferencia fundamental, entre ambos inconscientes, recae en la postura ética que se tiene ante la *herida*. Para el analista, la formación inconsciente es vista, desde la perspectiva clínica, como una enfermedad y, por tanto, bajo una carga de negatividad: «Lo inconsciente, esto es, lo reprimido, no presenta resistencia alguna a la labor curativa; no tiende por sí mismo a otra cosa que a abrirse paso hasta la conciencia o a hallar un exutorio por medio del acto real, venciendo la coerción a que se halla sometido» (Freud, 1952: 232). Figúrese ese exutorio, su movimiento ascendente, esa energía o deseo inconsciente que debe ser "curada", porque problematiza al sujeto y su conciencia. En este sentido, el fin ético del conocimiento psicoanalítico es la solución de un mal que aqueja al paciente: la terapia psicoanalítica.

Ahora bien, nótese cómo, en Bedregal, la misma *herida*, el mismo exutorio de energía inconsciente es encarado desde otra perspectiva. En una escena central, después de que Loreto es alcanzada por una bala perdida y muere lentamente, en un momento de delirio, indica: «Me desangro, estoy desviviéndome... retrocedo en busca del origen...» (2012: 53). Se podría decir,

¹¹ De aquí en adelante, entenderemos "ética" desde aquella distinción aristotélica entre "virtud ética" y virtud "dianoética", siendo la "virtud ética" la que nos interesa. Indica Ferrater Mora: «Las virtudes éticas son para Aristóteles aquellas que se desenvuelven en la práctica y que van encaminadas a la consecución de un fin, en tanto que las dianoéticas son las virtudes propiamente intelectuales. A las primeras pertenecen las virtudes que sirven para la realización del orden de la vida del Estado —la justicia, la amistad, el valor, etc.— y tienen su origen directo en las costumbres y en el hábito, por lo cual pueden llamarse virtudes de hábito o tendencia» (Ferrater, 1964: 594). En este sentido, nos interesa reflexionar una ética psicoanalítica (el fin, la realización y la práctica relacionada a la terapia y la clínica) en relación de contrapunto con una ética estética (el fin, la realización y la práctica propuesta por el texto). Como se intentará ver, dado que hay un inconsciente estético, es de esperar que alrededor de este inconsciente se entreme otro tipo de ética. Esta idea —la posibilidad de otra ética— es la orientación general del presente campo de discusión en torno al psicoanálisis.

entonces, que esta plétora de sangre —tal vez como metáfora de un fluido incesante— crea una ética que re-sitúa la pulsión en un acto vital, una vuelta al origen, una vivencia. Así pues, desde la literatura, Bedregal propone otra postura respecto a la herida y la pulsión de muerte: este inconsciente es más un momento de convivencia que una enfermedad. Por tanto, su "pulsión de muerte" crea, más bien, un espacio de encuentro intencional, libre y amorosamente aceptado, no instintivo¹². Así, el impulso y la trayectoria que tienen los dos inconscientes son distintos: mientras el uno sube, "se abre paso", sin remedio, porque es una fuerza, casi una ley, que pone en jaque al sujeto, la otra es una búsqueda deliberada de la muerte como una nueva forma de habitar el mundo.

A modo de diferencia: la imagen *herida*, en tanto "inconsciente" y "pulsión de muerte", no puede ser tornada como enfermedad, sino como esa otra ética que apuesta por la convivencia como una forma de volver al mundo.

Se abre, en este sentido, una dimensión de lo "real" de la imagen en oposición a otro tipo de imágenes relacionadas más cerca del artificio, de lo siempre arbitrario que hay en la construcción de identidades, órdenes simbólicos o imaginarios. Es importante plantear, en este caso, la oposición entre la gravedad de la imagen herida frente a los códigos sociales o imágenes de una sociedad. Se abre, aquí, otro tema de reflexión en la novela de Bedregal relacionado a la sociedad; tema que se encara con más fuerza en los siguientes capítulos. Por ahora, interesa oponer la imagen o el conjunto de imágenes que una sociedad genera frente a la imagen *herida* de Verónica Loreto.

Tal parece, la imagen en relación al inconsciente, en Bedregal, es, finalmente, aunque de distinta manera, una experiencia que se presenta fuera de la "formación del yo" o el "hombre". Por lo general, la conformación de la identidad o las identidades son vistas de forma conflictiva, porque también en ellas se diseña un tipo de imagen. La narrativa de Bedregal presenta, constantemente,

¹² Es importante desmarcarnos de una pulsión relacionada al instinto, pues implica un automatismo de la vida orgánica a la muerte. Indica Freud: «Dicho fin, tiene más bien que ser un estado antiguo, un estado de partida, que lo animado abandonó alguna vez y hacia lo que tiende por todos los rodeos de la evolución. Si, como experiencia sin excepción alguna, tenemos que aceptar que todo lo viviente muere por fundamentos *internos*, volviendo a lo anorgánico, podremos decir: *La meta de toda vida es la muerte*; y con igual fundamento: *Lo inanimado era antes que lo animado*» (Freud, 1952: 251).

esta idea, pues, se podría decir, su imagen tiende a estar fuera del hombre, la sociedad, los símbolos y sus imágenes¹³. Por ejemplo, para Ágata, el encuentro con el fantasma se plantea, centralmente, en términos de un "lavado" de las "máscaras" sociales: «El tener pasaporte, carnet de identidad, recibo de alquileres, comprobantes de impuesto, portamonedas, llaves, hace iguales a todos, aunque la Policía afirme lo contrario. Como si la penumbra lo hubiera lavado de artificios y fuera otra vez el mismo, el peregrino me mira con ojos eternos» (Bedregal, 2009: 478). Retómese, por un lado, el asunto del carnet de identidad, aquí, justamente como una imagen de identidad, pero, aún más grave, como un "artificio", lo que denota una perspectiva crítica; una imagen ilusa, un simulacro en todo caso. Seguido de, por otro lado, el hecho de que el fantasma y su relación con Ágata pasa y sólo es posible gracias a un "lavado" de esta ilusión de identidad.

En *Bajo el oscuro sol*, esta idea no pasa desapercibida, pues el mismo gesto de Ágata y el peregrino se repite en Verónica. Poco antes de morir, la novela presenta nuevamente esta semántica de las máscaras y artificios bajo la metáfora de los vestidos: «Voy a cantarme desanudando la canción... / Voy a desvestirme de todas las texturas...» (Bedregal, 2012: 55). Así pues, la relación entre Verónica y la experiencia de la muerte pasa por un alejamiento del "yo" que es altamente valorado. Aquí, el "desvestirse de texturas" tiene todo el sentido de un desprendimiento no sólo de la vida, sino, concretamente, de un sistema de imágenes, sentidos o de un lenguaje que hace y constituye a la persona. Al mismo tiempo, en la imagen de esta cita se concentra la idea de una intimidad que va quedando expuesta, desnuda, lejos de esos vestidos y los velos, lo que nos conduce, nuevamente, a una experiencia sensible del cuerpo¹⁴.

¹³ Es necesario ver, por tanto, la imagen en un sentido más amplio, relacionado a la institución simbólica de la sociedad. Indica Castoriadis: «Una organización dada de la economía, un sistema de derecho, un poder instituido, una religión, existen socialmente como sistemas simbólicos sancionados. Consisten en ligar a símbolos (a significantes) unos significados (representaciones, órdenes, conminaciones o incitaciones a hacer o a no hacer, unas consecuencias —unas significaciones, en el sentido lato del término) y en hacerlos valer como tales, es decir hacer este vínculo más o menos forzado para la sociedad o el grupo considerado (Castoriadis, 2003: 201).

¹⁴ Es interesante, aquí, la metáfora de los tejidos al interior de la novela. Este elemento se estudiará extensamente en el tercer capítulo. Sin embargo, cabe apuntar que ya fue insinuado por Blanchot en los siguientes términos: «Tal vez la palabra inmediata sea relación con el mundo inmediato, con lo que nos es inmediatamente próximo y vecino, pero este inmediato que nos comunica la palabra común no es sino lo lejano velado, lo absolutamente extraño que se presenta como habitual, lo insólito que tomamos por habitual gracias a ese velo que es el lenguaje y a la costumbre de la ilusión de las palabras» (Blanchot, 1992: 34).

Se podría plantear: la imagen y su relación con el "inconsciente" o la "pulsión de muerte" produce un espacio de retorno que implica el desprendimiento del yo o la identidad en tanto "artificio" social o cultural.

Ahora bien, la discusión en torno a la imagen y el inconsciente nos conduce a una categoría filosófica: el ser¹⁵. Entendido así, el ser es una noción que insinúa una cualidad distintiva y una esencia que diferencia una cosa entre otras. Pero si volvemos al tema de los carnets de identidad y las imágenes que una sociedad crea para las personas, el ser, esa cualidad distintiva de una cosa entre las demás, el "yo" y su conocimiento o su verdad no puede existir realmente, sino sólo en su artificialidad, en su simulación. Aún más, pues, desde la imagen relacionada a la *herida* y el inconsciente, la noción de ser entra en crisis. Dado que la "pulsión de muerte" es la vuelta a un origen, que, por cierto, se considera fundamental, cómo es posible seguir pensando al ser desde ese afán de distinción, unidad y particularidad.

Así pues, la discusión en torno al ser, desde la novela, es central. En *Bajo el oscuro sol*, la única posibilidad de hablar del ser es a través de la *herida* —en su sentido caótico— y no así en su cualidad distintiva. Idea que no es tan descabellada, pues, como también plantea Freud, lo esencial es volver a este "estado antiguo" que nos aleja de toda forma y orden. Habría que insistir, por tanto, que se trata de un ser que apunta menos a la unidad que a la herida, un ser relacionado, paradójicamente, a un no-ser, un estar fuera de la conciencia y el tiempo¹⁶. En la novela, el poema de Loreto, que escribe en su agonía, expresa, por primera vez, esta idea del "ser", que, además, explícitamente se presenta como un "no-ser": «...Antes de aniquilarme ya

¹⁵ Por ahora, dado que la noción del ser es tan amplia, pues implica toda la filosofía occidental, entendernos dicha noción, a lo largo del trabajo, tal y como lo señala José Ferrater Mora, desde la pregunta por el ser: «Uno de los motivos que impelen al hombre a preguntar por el ser de las cosas es, como se ha dicho alguna vez, el hecho de que se sienta perdido entre ellas. Esta pérdida entre las cosas suscita, entre otros sentimientos, el de la admiración. Pero la admiración no es suficiente; es necesario, además, penetrar en el interior de las cosas con el fin de encontrar en ellas la raíz última que le permita al hombre volver a andar con seguridad entre ellas. Esta "raíz última" es designada con frecuencia como la esencia (o verdad) de las cosas. Para alcanzarla el pensador debe desentenderse de muchos de los rasgos que hacen a las cosas varias y atractivas, y atenerse únicamente a lo que es absolutamente necesario» (Ferrater, 1964: 654).

¹⁶ Indica Freud: «La frase kantiana de que tiempo y espacio son dos formas necesarias de nuestro pensamiento, puede ser hoy sometida a consecuencia de ciertos descubrimientos psicoanalíticos. Hemos visto que los procesos anímicos inconscientes se hallan en sí "fuera de tiempo". Esto quiere decir, en primer lugar, que no pueden ser ordenados temporalmente, que el tiempo no cambia nada en ellos y que no se les puede aplicar la idea de tiempo» (Freud, 1952: 247).

tropiezo en la voz / me detengo en el plasma virginal del no-ser / y me pierdo, me pierdo» (Bedregal, 2012: 54).

Este punto de reflexión es muy importante y delicado. Como se podrá inferir, la alusión al ser como un no-ser implica una concepción sobre la vida en la muerte. Aquí lo fundamental: el tema de la maternidad en la novela puede ser leído también desde esta perspectiva. Por un lado, no es posible dejar de pensar lo materno como lo que crea vida; aquel territorio donde se genera el "ser" o donde se origina el "ser". Sin embargo, la poética de Bedregal hace de este espacio también un lugar para la muerte. Y esta muerte es considerada una experiencia vital antes del nacimiento, antes de la salida del vientre, un estado fundamental del no-ser en el cuerpo indiferenciado con la madre. Indica Verónica Loreto: «Necesito retornar, desnacer para encontrarme... / necesito morir para saber...» (Bedregal, 2012: 54). Habrá que pensar, por tanto, el significado de la palabra "nacer" —salir del vientre— en contrapunto con "desnacer", que puede ser interpretado como volver al vientre. De manera fuerte, este "desnacer" es también una forma de muerte. Lo que equivale a decir que lo materno es en la novela un lugar para la vida, pero también un lugar para la muerte. Ahora bien, avanzamos en la novela si además de lo ya planteado leemos esta maternidad en relación a la imagen. Así pues, la maternidad entendida también como imagen es el territorio donde el ser se revela como es: una *herida*, la verdadera existencia en la muerte.

A manera de lectura: si para Freud la noción de "pulsión de muerte" es entendida como ese encuentro de placer fuera del principio del placer, se podría plantear, bajo la misma fórmula, que el ser de la imagen y la maternidad se encuentra, paradójicamente, en el no-ser de la misma.

2.3. La imagen y el territorio poético

Otra forma de encarar el tema de la imagen es desde las reflexiones sobre la experiencia poética o estética. Si bien, en principio, esta categoría parece amplia o difusa, es importante resaltar el hecho de que existe un corpus de textos que reflexiona el suceso poético de forma similar en

cuanto a perspectivas, metáforas e ideas¹⁷. En lo que sigue, indagaremos algunas ideas que den cuenta de por qué la imagen y la *herida* de Verónica Loreto tienen, centralmente, esta cualidad.

Para empezar, es posible decir que entre Bachelard, Blanchot y Paz hay un punto en común: la imagen pone en crisis el sentido figurativo del lenguaje. Por ejemplo, Blanchot reflexiona la noción de imagen bajo la semejanza que tiene ésta con el cadáver. En ambos casos, la imagen o el cadáver no son un espejo, reflejo o imitación del mundo, por el contrario, se trata de una imagen que abisma el mundo, pues tanto en lo que la imagen nos muestra como en el muerto se tiene y no, paradójicamente, al objeto o al ser que conocíamos:

La imagen no tiene nada que ver con la significación, con el sentido, tal como lo implican la existencia del mundo, el esfuerzo de la verdad, la ley y la claridad del día. La *imagen* de un objeto no sólo no es el *sentido* de ese objeto y no ayuda a su comprensión, sino que tiende a sustraerlo, manteniéndolo en la inmovilidad de una semejanza que no tiene a qué parecerse. (Blanchot, 1992: 249)

Se entenderá, por tanto, la especificidad del trasfondo teórico en la imagen de Verónica Loreto. Leer la imagen desde la *herida*, bajo la perspectiva planteada por Blanchot, implica adentrarse a ese territorio donde los sentidos encuentran su límite. Ahí, la escritura ya no se esfuerza por designar las cosas del mundo, porque la palabra pasa a otro régimen de percepción. En este sentido, y para relacionarnos con este tipo de imagen, se hace necesario activar otras formas de entendimiento, como la sensación de las heridas en el cuerpo, el estremecimiento ante lo amado en alejamiento, el fuego que quema y todo lo consume, la dispersión... Y en Verónica, esa sensación es clara: hay una hipérbole del dolor que trasciende el sentido y se manifiesta en la imagen.

Ahora bien, cuando la imagen no se somete al orden de los sentidos, la imagen pone en emergencia al lenguaje, lo desmantela y crea algo nuevo sobre ella. Indica Paz:

¹⁷ Aquí es importante resaltar que los tres autores antes señalados publican sus reflexiones casi en los mismos años. Por ejemplo, *El espacio literario* de Maurice Blanchot es de 1955, *El arco y la lira* de Octavio Paz data de 1956, y *La poética del espacio* de Bachelard fue publicado en 1957. Este dato es importante porque estos autores dirigen sus esfuerzos para explicar lo mismo (la poesía, la imagen) en un tiempo cronológico no muy distante entre sí, pero desde distintos contextos. Lo sorprendente, en este caso, es que entre todas estas ideas no dejan de existir resonancias y similitudes a ser tomadas en cuenta.

En el poema el lenguaje recobra su originalidad primera, mutilada por la reducción que le imponen prosa y habla cotidiana. La reconquista de su naturaleza es total y afecta a los valores sonoros y plásticos tanto como a los significativos. La palabra, al fin en libertad, muestra todas sus entrañas, todos sus sentidos y alusiones, como un fruto maduro o como un cohete en el momento de estallar en el cielo. El poeta pone en libertad su materia. El prosista la aprisiona. (Paz, 1986: 22)

De la misma forma, un poco más lírico, Bachelard dice que la imagen despierta algo nuevo en el lenguaje:

Un gran verso puede tener una gran influencia sobre el alma de una lengua. Despierta imágenes borradas. Y al mismo tiempo sanciona lo imprevisible de la palabra. ¿Hacer imprevisible la palabra no es un aprendizaje de la libertad? ¿Qué hechizo tiene para la imaginación poética el evadirse de las censuras! (Bachelard, 1975: 19)

Aquí la relación más fuerte entre estos autores: para Bachelard, Blanchot y Paz la imagen lleva a la palabra o los objetos del mundo más allá de su rol o posición en la lengua y, por ende, de la significación, los códigos y la comunicación para transformarlos o trascenderlos. Entonces, si pensamos la imagen de Verónica Loreto, desde la perspectiva que venimos trabajando, lo hacemos para leer o abrir la pluralidad de los signos en la novela. Partir desde ese territorio donde el sentido llega a su límite es, por tanto, una forma nueva de leer el texto y repensar la constitución del sentido, incluso sus sentidos más fuertes o evidentes. La *herida*, por tanto, trasciende la mera enunciación de su signo, es decir, la *herida* como palabra, y se convierte en ese lugar cadavérico vital para la comprensión y la pluralidad de la imagen en la novela.

Estas ideas son fundamentales, pues ayudan a repensar la herida de Verónica Loreto y su relación con la imagen en otros términos. Si retomamos conceptualmente a Blanchot, es posible decir que la imagen de Verónica Loreto se "sustrae" de una cantidad de sentidos lógicos al contexto del fragmento: la herida como producto de la violencia social (la bala perdida), la desigualdad entre lo femenino y masculino. Inmediatamente, después de la sustracción de sentidos, la herida ocupa un lugar de productividad donde los sentidos pueden volverse a pensar, para volver a leer el texto. Así, sin previo aviso, la novela cambia de rumbo. Ese "hueco" que atraviesa a Verónica es el lugar que posibilita nuevos espacios de reflexión. Indica Blanchot:

La imagen nos habla, y parece que nos habla íntimamente de nosotros mismos. Pero íntimamente es poco decir; íntimamente designa entonces ese nivel donde la intimidad de la persona se rompe y, en ese movimiento, indica la vecindad amenazante de un afuera vago y vacío que es el fondo sórdido sobre el cual sigue afirmando las cosas en su desaparición. Así, a propósito de cada cosa, nos habla de menos que la cosa, pero de nosotros mismos y a propósito de nosotros, de menos que nosotros, de ese menos que nada que persiste cuando ya no hay nada. (Blanchot, 1992: 243)

Entonces, es necesario plantear el fragmento que alude a la *herida* como eso que nos habla de Verónica donde es "menos" ella y donde aparecemos "nosotros mismos". Aquí lo central: Verónica deja de ser lo que es para dar paso a un tercero: el *lector*. Y es en esa nueva instancia donde la imagen de Verónica Loreto y sus sentidos pueden tener un nuevo comienzo: la resignificación de sus signos. Indica Blanchot: «Lo "real" es aquello con lo que nuestra relación está siempre viva y que nos deja siempre la iniciativa, dirigiéndose en nosotros a ese poder de comenzar, esa libre comunicación con el comienzo que es nosotros mismos» (Blanchot, 1992: 244). Aquí el punto en cuestión: mantener una relación "viva" con el texto, es decir, una relación donde nos sentimos aludidos por esos signos, por esas palabras que son, cada vez, menos palabras, y donde es posible plantear el "reverso" de los mismos y "liberarlos" frente a los sentidos más fuertes del texto¹⁸.

A nivel de teorías de la lectura esta idea es muy importante. Como se mencionó en nuestra crítica a la crítica de los lectores de *Bajo el oscuro sol*, temas como lo masculino en oposición a lo femenino, identidad, la mujer escritora, sí son parte general del texto. Sin embargo, es posible postular que la pluralidad del texto se encuentra en otro lugar. Indica Barthes:

Si no intentamos estructurar cada código ni los cinco códigos entre sí [código hermenéutico, código semántico, código simbólico, código proairético, código cultura], lo hacemos de manera deliberada para asumir la multivalencia del texto, su parcial reversibilidad. En efecto, no se trata de manifestar una estructura, sino, en la medida de lo posible, de producir una estructuración. Los blancos y los puntos borrosos del análisis serán

¹⁸ Es interesante notar cómo Paz y Barthes hablan de un "reverso" o una "reversibilidad" del mundo desde la imagen. Por ejemplo, desde la figura del suicida. Indica Paz: «Un hombre que se distrae, niega al mundo moderno. Al hacerlo, se juega el todo por el todo. Intelectualmente, su decisión no es diversa a la del suicida por sed de saber qué hay del otro lado de la vida. El distraído se pregunta ¿qué hay del otro lado de la vigilia y la razón? La distracción quiere decir: atracción por el reverso de este mundo» (Paz, 1986: 38). Esta noción es importante si recordamos, por ejemplo, el posible suicidio de Felix Camargo (amigo de Gabriño) quien, entre otras cosas, tiene diversas similitudes con Verónica Loreto, especialmente por el sentido que dan a la vida y la muerte. Ambos, en este caso, insinúan el reverso del mundo bajo la idea de suicidio.

como las huellas que señalan la fuga del texto, pues si el texto está sometido a una forma, esta forma no es unitaria, estructurada, acabada: es el fragmento, el trozo, la red cortada o borrada, son todos los movimientos, todas las inflexiones de un inmenso *fadig* que asegura a la vez la imbricación y la pérdida de los mensajes. (Barthes, 1987: 15)

Y resulta interesante resaltar las metáforas que utiliza Barthes en esta cita. Por un lado, la tela como una metáfora del texto que está cortado en alguna de sus partes, es decir: un "trozo" o un "hueco" de texto en medio de un tejido como centro de toda lectura. Se diseña, por tanto, una nueva lectura posible, más allá de los cinco códigos del discurso narrativo, partiendo de esos pedazos de texto. Entonces, se puede decir, la imagen es similar a la idea de texto de Barthes en tanto ésta presenta una *herida*. La lectura es, entonces, una "estructuración" producto de nuestra relación con eso que en principio fue un punto "borroso" de análisis.

Hasta aquí: la *herida* en la imagen es un elemento central de la novela porque "sustraer" los sentidos tradicionales de la imagen de Verónica Loreto y posibilita una nueva lectura, la resignificación de sus signos y la reconsideración de la novela en general.

Ahora bien, el debate en torno al ser es una constante en la reflexión sobre la imagen. De ahí que no podamos eludirlo en nuestra reflexión, aun más si dicha encrucijada está explícitamente planteada en el signo de la *herida* y los autores antes mencionados.

En la propuesta de Bachelard sobre la imagen está muy presente la idea de revelación del ser. Por un lado, ésta se da tanto en el lector de poesía como en la palabra que despierta tal revelación. Se trata, en suma, de un movimiento de ida y vuelta, entre el lector y la palabra. Para explicar este hecho, Bachelard plantea la noción de un "devenir" del ser¹⁹. Sin embargo, a modo de lectura, es necesario plantear que esta revelación del "ser" pone en crisis la unidad del "yo" de forma

¹⁹ Indica Bachelard: «Esta imagen que la lectura del poema nos ofrece, se hace verdaderamente nuestra. Echa raíces en nosotros mismos. La hemos recibido, pero tenemos la impresión de que hubiéramos podido crearla, que hubiéramos debido crearla. Se convierte en un ser nuevo en nuestra lengua, nos expresa convirtiéndonos en lo que expresa, o dicho de otro modo, es a la vez un devenir de expresión y un devenir de nuestro ser. Aquí la expresión crea ser» (Bachelard, 1975: 15). En el mismo sentido, indica Paz: «El poema es una posibilidad abierta a todos los hombres, cualquiera que sea su temperamento, su ánimo o su disposición. Ahora bien, el poema no es sino eso: posibilidad, algo que sólo se anima al contacto de un lector o de un oyente. Hay una nota común a todos los poemas, sin la cual no serían nunca poesía: la participación. Cada vez que el lector revive de veras el poema, accede a un estado que podemos llamar poético. La experiencia puede adoptar esta o aquella forma, pero es siempre un ir más allá de sí, un romper los muros temporales, para ser otro» (Paz, 1986: 25).

compleja, debido a que este "yo" lector está en un devenir entre su esencia y la imagen expresada. Es decir, la trascendencia en lo "otro", en la imagen o en el poema no es necesariamente un acto apacible como, finalmente, describe Bachelard, sino un hecho crítico para la constitución del "ser" en su mundo. De ahí que, a modo de ejemplo, Paz haya relacionado el suceso poético con lo "horroroso" y lo divino:

Lo Otro es algo que no es como nosotros, un ser que es también no ser. Y lo primero que despierta su presencia es la estupefacción. Pues bien, la estupefacción ante lo sobrenatural no se manifiesta como terror o temor, como alegría o amor, sino como horror. En el horror está incluido el terror —el echarse hacia atrás— y la fascinación que nos lleva a fundimos con la presencia. El honor nos paraliza. Y no porque la Presencia sea en sí misma amenazante, sino porque su visión es insoportable y fascinante al mismo tiempo. Y esa presencia es horrible porque en ella todo se ha exteriorizado. Es un rostro al que confluyen todas las profundidades, una presencia que muestra el verso y el anverso del ser. (Paz, 1986: 130)

Bajo este entendido, si retomamos la propuesta de García Pabón, quien reconoce en el tema del incesto un gesto trágico, que causa "honor en el lector" (García Pabón, 2007: 216), resulta importante repensar este hecho también desde una problemática del "ser" en el sentido que se vino planteando: el "honor" del incesto/aborto/herida es generado por el vacío o dispersión que el "ser" encuentra en ella en tanto conforma una experiencia poética. Ahora bien, el tema se potencia si a lo dicho añadimos que este "honor", en Bedregal, siempre encuentra su reposicionamiento como experiencia vital. Es decir, ante ese "honor" por el tema de la muerte, el incesto o el aborto, la novela parece insinuar siempre la necesidad de volver a ella, de reencontrada, buscarla amorosamente, para poder volver a vivir en el mundo. Ahí el matiz. Se podría decir que la poética de la imagen en *Bajo el oscuro sol* gira alrededor de estas dos ideas: relación y actitud, reconocimiento y ética, sensación y re-posición sobre lo sentido. Entonces, es necesario plantear, el "honor" deja de ser tan "amenazante" y entra a un nuevo orden de significación: una relación más abierta, plena y cariñosamente aceptada con lo que en principio es repulsivo para el "ser".

Se trata, en suma, de un "riesgo". Indica Blanchot respecto a la figura del suicidio y el suicida en relación al escritor y la escritura de la obra:

La obra quisiera instalarse y permanecer en esa *negligencia*. De allí la llaman. Allí la atrae, a pesar de ella, lo que la somete a una prueba absoluta, un *riesgo* donde todo es arriesgado, riesgo esencial donde se juega el ser, donde la nada se sustrae, donde se juega el derecho, el poder morir. (Blanchot, 1992: 98)

Ahí el punto en cuestión sobre la relación de los lectores o el escritor respecto a la imagen: ésta puede ser, por un lado, repulsiva o incluso insoportable porque implica un "riesgo", pero al mismo tiempo, aquí Blanchot es sorprendente, esa experiencia es vista como esencial, necesaria, "un derecho" para existir, un derecho de libertad y un derecho para poder escribir. Entonces, se podrá decir que Verónica Loreto no sólo muere a causa de una bala perdida producto de la violencia social, sino, al mismo tiempo, ella se entrega a la muerte escribiendo, y en esa escritura, conjuradora de su muerte y su suicidio, Verónica revela su secreto.

A continuación, retómese algunos de los versos que Verónica escribe antes de morir: «... cada imperceptible vello de mi cuerpo / crujió en su caída... / ...me goteará la sangre hasta dejarme transparente... / Mi lengua, látigo cansado / mis oídos... / resonando un sollozo impar, sin eco, seco... / ... Necesito retornar para encontrarme» (Bedregal, 2012: 53). Estos versos señalan, justamente, la doble encrucijada de la experiencia del ser. Por un lado, es importante resaltar el gesto de caída y dispersión (crujir, gotear, resonar) como un estado "crítico" o caótico. Sin embargo, por otro lado, también se muestra la otra postura que plantea una ética fundamental: es necesario retornar a la muerte para reencontrarse. Entonces se relacionan ambos elementos, es decir, reencontrarse en la muerte, a pesar del "riesgo" que conlleva, es un hecho vital para entender la muerte y el manejo de la muerte en Verónica. Aquí surge a colación, nuevamente, el tema de la maternidad en *Bajo el oscuro sol*. Si la muerte es central en la experiencia del personaje, esto implica una relación directa de Verónica con decisiones respecto a la vida y la muerte. Dicho más concretamente, el tema del aborto en Verónica puede intentar explicarse desde esta óptica.

Nuestra hipótesis de lectura es ésta. Creemos que, más allá de los instintos de conservación, el aborto del hijo de Verónica, visto en perspectiva, es también la muerte de ella misma, dado que en ese suceso no sólo aborta al hijo sino también al hermano y, desde ese aborto, a la madre que es Verónica —en una absoluta negación de la maternidad y del sí mismo—, debido a la cadena de

incestos. Ahora bien, esta triple encarnación del yo de Verónica, desde el aborto, puede entenderse como un suicidio o, inversamente proporcional, el suicidio de Verónica puede ser entendido como un aborto, el de ella misma, entendiendo el suicidio como el único lugar donde esa triple encarnación del yo es posible: la dispersión en lo indistinto. Como sabemos, el incesto no es viable en lo social, porque, por ejemplo, está negado por Bernardo Arenas (padre y amante de Verónica) que, entre otras cosas, demanda a Verónica la ejecución del aborto. Es necesario distinguir, por tanto, dos instancias del aborto en la novela: el que Bernardo exige y el que Verónica decide libremente asumir.

Por este motivo, también es posible leer, casi al final de la novela, a una Verónica que, más allá de la demanda de Bernardo, encarna una figura femenina terrible que decide abortar —morirse a sí misma y al hijo— porque la muerte, a pesar de su dolor, es la instancia que revela la otra cara del *ser*, es decir, la muerte como un reencuentro con lo verdadero, lo "real" en esa indiferenciación de sangres entre el hermano, la madre y el hijo. A través de las palabras de Job, en los últimos capítulos de *Bajo el oscuro sol*, indica Verónica: «¿Por qué me sacaste del vientre de mi madre? Ojalá hubiera perecido antes de que ojo mortal me viera (Bedregal, 2012: 222). Tal suceso tiene, por lo menos, dos consideraciones a tomar en cuenta. Primero, se notará cómo la posible demanda de muerte —no salir del vientre—, puede ser el equivalente encuentro de Verónica consigo misma, "desnaciendo", en la muerte. Aquí, la muerte es un lugar de plenitud y el aborto puede entenderse también desde esa perspectiva. Segundo, este trance, sin dejar de ser "crítico" o violento, es visto por Verónica como una necesidad y un hecho fundamental para no extender su sufrimiento, como hija de un incesto, o de su futuro hijo, producto de otro incesto. Desde esta perspectiva, la acción de dar muerte —abortar— se viabiliza a costa del dolor o la *herida* en Verónica, pero al mismo tiempo se produce algo nuevo: la madre mata al hijo en un gesto de amor indescriptible.

En síntesis: la disolución del ser es un estado crítico que se puede pensar bajo una nueva relación más plena o incluso amorosa con eso que en principio es horroroso.

Por último, cabe pensar la imagen desde la idea de simulación. Sin duda, este otro tipo de imagen también está presente en la novela. Nos interesa, por sobre todo, resaltar que en *Bajo el oscuro*

sol se pone en juego de manera muy fuerte "dos" tipos de imágenes. Reflexionar sus relaciones es la intención de este punto de lectura.

Se puede decir, de forma general, en lo que respecta a la discusión teórica de la imagen se encuentran dos vetas de investigación. La primera línea está conformada por una tradición iconoclasta de la imagen, que se define amplia y sofisticadamente en la noción de simulacro; es decir, aquella postura que sospecha de la imagen, pues tras ella no hay nada "real". Citemos, por tanto, a Baudrillard, quien inicia sus reflexiones desde un cuento de Borges —sobre el ya antiguo conflicto entre la representación y el objeto representado—, para definir "simulacro" en los siguientes términos:

Hoy en día, la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio «*procesión de los simulacros*— y el que lo engendre, y si fuera preciso retomar la fábula, hoy serían los girones del territorio los que se pudrirían lentamente sobre la superficie del mapa». (Baudrillard, 1978:5)

La segunda línea que se armó, alrededor de Bachelard, Blanchot y Paz, presenta una imagen que, por el contrario, aterriza en una dimensión "real" y se aleja del orden de los sentidos: la *herida* y el cuerpo, la disolución del ser, la muerte, el horror o la poesía. Ahora bien, nos interesa resaltar cómo la novela juega con ambos tipos de imágenes. Es decir, *Bajo el oscuro sol* presenta, desde la ficción, ambas perspectivas para entramar una relación productiva entre ellas.

En el tercer capítulo de nuestro trabajo se estudiará extensamente el punto referido a los discursos, sus imágenes, y cómo éstos, lejos de representar la realidad, pueden leerse como un espectáculo o un simulacro. Por ahora, para entender inmediatamente esta relación, citemos las siguientes cavilaciones de Loreto: «Ubicua, la palabra REVOLUCIÓN colábase por grietas y rendijas, después de haberse arrastrado en las suelas y difundirse en el aire durante todo el largo día [...]. Cambiaba siempre de sentido; cada cual la interpretaba a su manera...» (Bedregal, 2012: 48). Interesa, por tanto, resaltar cómo los sentidos de la "Revolución" o ese imaginario revolucionario son vistos, por Loreto, como una imagen que "colándose" en lo social y su cotidianidad, van, si se quiere, perdiendo sentido, tomando distancia respecto al "territorio" y

"engendrando" su propia realidad, dado que cada quien lo interpreta a su manera; en suma, un discurso y una imagen de la "REVOLUCIÓN" convertida en puro simulacro.

Interesa, por tanto, repensar la imagen poética de Verónica, esa imagen con su parte de "real" en la *herida* desde esta imagen "simulacro". Hay, es necesario decirlo, un lugar donde la *herida* se revela: la simulación. Aquí la novela se complejiza, por lo menos a nivel teórico, porque la *herida* tiene que volver a lo social necesariamente como imagen —el fantasma que presentimos en la novela—, es decir, la *herida* "vuelve" —de lo pleno e incesante— para habitar una imagen o una serie de imágenes, "procesión de simulacros", que suceden en la novela. Un tipo de imagen que frecuenta otra, por tanto. La novela puede leerse, grosso modo, a partir de esta insistencia y cualidad. Aquí, la palabra *habitare* tiene una significación especial para nosotros, porque está relacionada al verbo *habere*, que significa "tener", "tener de manera reiterada", "poseer" y "ocupar". Visto de este modo, la novela no sólo es la historia de una *herida* —territorio de la muerte, lo Otro, o lo "real"— que viene a poner en jaque la institución social. Interesa reflexionar, en todo caso, la insistencia de este "volver" a habitar lo social y cómo "ocupa" nuestro imaginario. Como ya se dijo, aquí lo central, esta vuelta sólo es posible sólo si Verónica puede "volverse" a hacer imagen. Ella vuelve a "ser", ahí el asunto. Es decir, esta vuelta a lo social se concibe a partir de un "esfuerzo", una voluntad o intención de retomar al mundo de los vivos. "Esfuerzo" que habrá que entender como importante, pero también como un acto conmovedor, casi autosacrificial, pues ¿por qué volver de la muerte a la vida —de lo pleno al sinsentido— y, por tanto, como Cristo, entender ese gesto más cerca al don amoroso desde lo sagrado?

Es importante volver a marcar, entonces, el matiz respecto a lo ya trabajado por la crítica sobre la relación de Verónica con el territorio de lo social en su sentido "crítico" o de "intervención": la imagen de Verónica se relaciona con la imagen social —vuelve a habitar la imagen social— no para plantear su verdad —lucha de imágenes— sino para "homologarse" con lo social en tanto imagen y hacer nacer, desde adentro del simulacro, esa parte de la imagen de Verónica que es una *herida*. Éste es el gesto amoroso por excelencia de la novela. Retomando lo ya mencionado sobre Kristeva y la "homologación" en Cristo, Verónica se hace igual a nosotros, en tanto somos imagen-simulacro, para que nosotros nos homologuemos en ella en tanto imagen-herida. Tal entramado de homologaciones es, bajo nuestra consideración, el más importante de *Bajo el*

oscuro sol. Como se mencionó desde el comienzo de esta tesis, la novela es esa revelación de la *herida*, pero en nosotros mismos y siempre como otros, desde ese más allá —tan doloroso y terrible que puede ser la muerte, el deseo o el aborto—, siempre desde allá, pero en un más acá para volver a habitar el mundo o, en todo caso, plantear una nueva forma ética de llevar la existencia.

Ahora, como es lógico de entender, la imagen que pensamos como poética, desde Bedregal, está, por tanto, estrechamente relacionada con la otra imagen en relación a lo social. Y es así no porque conceptualmente sean iguales. Por el contrario, desde la ficción, ambas nociones se conjuran mutuamente, entran en diálogo, entablan relaciones, para que cada una de ellas, si se quiere, se entienda desde lo que la otra imagen no tiene. Al mismo tiempo, en términos de experiencia, cada imagen posee sus propias formas de entender y hacer la realidad. *Bajo el oscuro sol* es en todo caso un intento por pensar la sociedad desde la *herida*, hacerla más cercana a esa experiencia, pero no mostrándola como la experiencia a seguir o la verdadera experiencia, sino como aquella imagen que, en una entrega más allá de sí, vuelve a "ser" simulacro y/o lenguaje para los seres humanos, para hacer nacer dentro de estas imágenes esa parte que es *herida*.

En suma: la imagen poética puede entenderse como aquella imagen que se homologa a la imagen simulacro para, desde ahí, recordarnos la experiencia de la *herida*.

2.4. Nudos preliminares, proyecciones y limitaciones

La mejor forma de retomar las ideas de esta primera parte es volviendo a la pregunta de investigación inicial: ¿qué es lo que la novela nos permite conocer sobre la *herida* en relación a la imagen? En este sentido, se establecieron tres campos de reflexión a modo de lectura comparada (las relaciones y diferencias entre *Bajo el oscuro sol* y el cuento "Buenas noches Ágata" con la imagen de Orfeo, la pulsión de muerte y el "inconsciente" psicoanalítico y la imagen poética con la imagen simulacro), para analizar y encontrar los sentidos que se ponen en juego —a modo de apuesta— en la relación imagen y *herida* desde el texto.

Dicho y aclarado el objetivo del primer capítulo, nuestra propuesta es la siguiente: *la idea que la novela nos permite conocer sobre la herida en relación a la imagen es una forma particular del deseo relacionado al displacer o la pulsión de muerte, pero desde una relación más conciliadora, cariñosa, como si se tratase de sentir esa revelación de amor, en forma de don, que nos entrega la imagen desde su pasión.*

Respecto a esta idea se puede decir lo siguiente:

a) A modo de hacer nudos y entrecruzar todos los hilos que llevan a la idea central, recapitulemos, rápidamente, las tres grandes partes de este capítulo.

Por un lado, se tendió un puente, a modo de diálogo, entre la novela y el mito de Orfeo. Para *Bajo el oscuro sol* esta relación es importante porque da cuenta de una perspectiva novedosa sobre el deseo y el duelo. Desde este nuevo enfoque, la *herida* no intenta resolverse en la satisfacción del deseo, por el contrario, la novela siempre intenta sostener el duelo en una memoria. Hay, entonces, una insistencia en el dolor y un reconocimiento del deseo, como si se tratase de una pulsión psicoanalítica, pero desde otra perspectiva, una más entrañable: ahí, el duelo es una forma de reconocer lo sentido y, desde ese espacio, una forma de relacionarse con el ser amado sin intentar capturarlo. Es por este motivo que planteamos el duelo como un acto productivo, porque éste "crea" la literatura, es decir, genera un espacio de convivencia a través del lenguaje, un estado, un ambiente, es decir, la herida hace, la herida produce, es origen de nuevas experiencias, es detonadora del territorio poético por excelencia. Se entenderá, consecuentemente, que esta forma de encarar el duelo propone nuevas formas de acercamiento con el ser amado. Planteamos, en este sentido, que la relación con la imagen de la persona amada alude a la apertura de otros sentidos, como el sentido del tacto o el sentido auditivo, en oposición a la mirada. Esto es posible porque una de las particularidades de la imagen en Bedregal es que ésta, más allá de sus límites o aristas, se relaciona con el todo. De ahí que es preciso sentir el todo que ocupa la imagen, en un más acá del cuerpo, y no a través de la mirada. Finalmente, el duelo posibilita una relación con el ser amado lejos del tiempo, donde el "yo" se diluye y se acerca a la muerte. Es interesante pensar, entonces, cómo esta experiencia de disolución del "ser" es tratada como fundamental en la relación con la imagen. Para finalizar, dado que hay otra postura entre la persona y el duelo,

nuestro trabajo plantea la idea de un "otro Orfeo", en la medida que la *herida* amorosa y su relación con la imagen tienen otras características como rasgo distintivo.

Por otro lado, se entramó un segundo puente de reflexión, entre la novela y las ideas del psicoanálisis. Esta relación es muy importante, además de útil, porque ayuda a repensar el fenómeno de la *herida* y la imagen más allá de la ética psicoanalítica. En este caso, la herida equiparada al deseo "inconsciente" o "la pulsión de muerte", desde la novela, es menos una enfermedad a ser curada que un acto de convivencia reconocido cariñoso o amorosamente. Bajo esta misma idea, por ejemplo, ya se dijo que el duelo por el deseo amoroso, a diferencia de Orfeo, es lugar de una memoria que no intenta resolverse en la consumación del deseo, porque ahí, en esa memoria, el cuerpo revive ese deseo, pero de una forma particular. Por otro lado, el psicoanálisis también ayudó a pensar la herida y su relación con la imagen en un más acá del cuerpo, como ese "órgano de sensaciones" freudiano, donde el cuerpo y la imagen entran en contacto con el todo. No hay, por tanto, la idea de unidad de la imagen o la unidad del cuerpo, sino el permanente contacto de éste con el mundo de afuera y lo indistinto: la muerte. De ahí que todas estas ideas reincidan en un alejamiento del "yo" o una caída del "ser" para dar paso a la imagen *herida* u otra forma del ser entendido como no-ser. Por este motivo, lo propuesto y leído viene fuertemente relacionado al psicoanálisis, porque, como campo de conocimiento, sólo el psicoanálisis, especialmente desde el ensayo "Más allá del principio del placer", dio con el punto de la cuestión: es posible ver el reverso del placer como un displacer o como una pulsión de muerte. Sin duda, se trata de una perspectiva novedosa para pensar la existencia y la vida. En Bedregal, estas nociones nos ayudaron a reflexionar los temas más delicados del texto, como la maternidad y el aborto de Verónica Loreto. Ahí el punto de la cuestión, las similitudes y diferencias al interior del texto narrativo y la teoría.

Finalmente, se construyó un último puente entre Bedregal y los autores que reflexionan la imagen como fenómeno poético. Desde esta perspectiva, es importante resaltar que la imagen configura un territorio donde el lenguaje y la significación llegan a su límite y donde la experiencia poética se sitúa como en otro lugar, fuera de las coordenadas de tiempo y espacio o la historia. Esto es importante porque, finalmente, lo que está en juego en la novela es la muerte y la *herida* de Verónica Loreto. Si retomamos a Freud en relación a Bedregal, tal vez es posible plantear esa

pulsión más acá de una pulsión poética. Por un lado, no se trata de una experiencia estrictamente placentera o una experiencia plena del ser (como sugiere Bachelard), sino, por el contrario y al mismo tiempo, de una experiencia caótica, del dolor y la muerte, del cuerpo y la *herida*. Sólo en ese lugar, el ser en el no-ser se entiende como una experiencia vital. Esto nos ayudó a plantear, centralmente una interpretación del aborto en la novela. Dada la cadena de incestos, tal suceso puede ser visto como un suicidio libre y amorosamente buscado, porque en ese hecho, en esa hipérbole de la *herida*, el verdadero ser en el no-ser se revela. Para finalizar, se vio la relación imagen poética e imagen simulacro. Vimos la necesidad de plantear cómo la imagen poética tiene que volverse imagen simulacro para volver a habitar el mundo con el fin de revelar su *herida* en ese simulacro. Se trata, apoyándonos en la idea de Kristeva sobre el amor erístico, de la homologación de una imagen en otra, para que la *herida* se nos manifieste.

b) Como no puede ser de otra forma, las proyecciones de nuestra idea principal están dirigidas al texto. Entender que la poética de la imagen es *una forma particular del deseo relacionado al displacer o la pulsión de muerte, pero desde una relación más conciliadora...* nos permite explorar este "displacer" y esta "conciliación" en distintos lugares de la novela. Habrá que analizar, por tanto, diversos espacios (imágenes) que remiten a esta idea. El tercer capítulo de esta tesis no es sino una lectura extensa de todos estos lugares donde la novela se enriquece notablemente. Por ahora, es posible adelantar que este sentido particular de la *herida* y la imagen están interrelacionados, por ejemplo, a la pasión crítica, el cuerpo femenino relacionado a la maternidad y, por último, a la escritura de la misma novela. Así pues, nuestra herramienta de lectura permite, por un lado, leer y analizar nuevos elementos de lectura (es el caso de la pasión erística) y, por otro, de volver a visitar elementos ya conocidos pero desde un nuevo enfoque (por ejemplo la maternidad y la escritura).

c) Es posible señalar que son dos las principales limitaciones de nuestro concepto sobre la imagen y su *herida*. Por un lado, no permite explicar o leer su carácter ficcional, imaginario o fantasmal. Dado que la imagen de la novela, a la par que es portadora de sentidos graves ("lo real"), no deja de ser también, a nivel narrativo, una apariencia, una aparición, un espectro. La imagen de Verónica tiene, en este caso, un componente literario que es necesario pensar al interior del texto y afuera del mismo como literatura. Por otro lado, a pesar de que la imagen *herida* se "homologa"

a la imagen simulacro para manifestarse en las personas o el colectivo, nuestro concepto no permite explicar por completo el trasfondo social de la imagen. Si recapitulamos lo trabajado, el presente capítulo desglosó en la lectura, de forma muy intensa, un adentrarse a la intimidad de la imagen o un "arriesgarse" a los sentidos del horror y la *herida*. Sin embargo, como ya adelantamos anteriormente, la imagen siempre nos plantea una doble relación: ella contiene una *herida* que vuelve a lo social en forma de don. Interesa ahondar todavía más sobre esta dimensión social de la imagen. La noción de fantasma es, por este motivo, la segunda parte de nuestra reflexión en la novela.

TERCER CAPÍTULO: EL ANVERSO DEL FANTASMA

Cuando llegó finalmente el informe forense (probable muerte por herida de arma blanca) ya nadie se acordaba de la desconocida, ni siquiera los medios de comunicación, y el cuerpo fue arrojado sin más dilaciones a la fosa común.

Roberto Bolaño

3. HURGANDO LA HERIDA: *LECTURAS EN TORNO A LA MEMORIA DEL FANTASMA*

Por ahora, la noción de imagen hizo posible una reflexión que da cuenta de sus características y sentidos siempre bajo la densidad de su intimidad. Ahí el límite. Muy similar al gesto de Verónica Loreto poco antes de encontrar la muerte, nuestra lectura fue sintiendo eso que está tan cerca o tan más acá, como si se tratase de un abismarse, del vacío que sustenta —fundamenta— la existencia. Sin embargo, la *herida* se proyecta en múltiples dimensiones, es decir, la *herida* se manifiesta en la imagen de forma que trasciende este adentro de la imagen.

No se trata, por tanto, de una imagen ensimismada y sin más sentido que la puesta al límite del sentido. Por el contrario, la imagen trasciende su propio no-ser y apunta siempre hacia un afuera: la sociedad. Por ejemplo, si retornamos a Prada, es necesario pensar la forma de cómo la herida de lo femenino y la maternidad "vuelve" a lo social. También Velásquez señaló la importancia de lo materno en dos sentidos: la preocupación de la voz poética por el adentro y el afuera del vientre. Queda por explicar, por tanto, cuál es la relación entre imagen y sociedad al interior de la poética de la autora. Nuestra apuesta es la siguiente: es la noción de fantasma, en tanto dispositivo de memoria o nexos entre herida y sociedad, lo que la novela permite conocer sobre la herida en relación a la imagen.

Ahí la otra cara —lado, rostro o cualidad— de esta imagen en la novela. Entonces, estamos en condiciones de plantear que *Bajo el oscuro sol* es también una novela de fantasmas. Por ejemplo, en la portada de la última edición de la novela se invita sugerentemente y, al mismo tiempo, de forma urgente, a la lectura de este elemento como parte central de la narrativa. En ella aparece una imagen donde es posible distinguir el cadáver de una mujer y su fantasma —cerca del cadáver, como saliéndose de él—, en un cuarto que, se presume, ocupó —ocupa— la muerta. Ahí el asunto: el fantasma como ser ficcional, imaginario, inventado por la narración. Bajo esta idea, en lo que sigue, se establecerán tres diálogos.

En el primero, nuevamente, a modo de lectura comparada, nos atrevemos a sentir "un poco" de miedo, pues, tratándose de literatura, cómo no sentir algo de escalofrío frente a esas apariciones que nos presenta la ficción. Al mismo tiempo, se trata también de una lectura que opta por el susto —no olvidemos que, como indica Freud, en éste actúa un factor sorpresa—. Entonces, lo que cuenta en esta lectura es seguir sorprendiéndose con el fantasma de Verónica Loreto y leer desde ese territorio, pero leer como niño, muy cerca de los sobresaltos que produce la mansión en la literatura gótica. Entregados a este afán, se realiza una lectura dialogada del fantasma de Verónica y los fantasmas de *Otra vuelta de tuerca* de Henry James y el cuento "Ligeia" de Poe. Una novela y un cuento para relacionarnos con la experiencia del fantasma²¹.

Hay, sin embargo, otra posibilidad de encarar el tema: leerlo en tanto una proyección de deseos. Es posible usar, entonces, las categorías del psicoanálisis. Básicamente, se trabaja la noción de "fantasma" y "fantasía histérica" de Freud. Se lee dicha fantasía desde el personaje Gabriño; ello implica adentrarnos en sus deseos. Sin embargo, ahí el límite. Los deseos de Gabriño son tan predecibles que su fantasía se escapa, se desprende del personaje; también se podría plantear que el fantasma cobra autonomía y empieza a invadir los deseos de Gabriño. Ahí el contrapunto de la novela frente a la propuesta psicoanalítica, pues no es posible leer sólo un fantasma sino, por lo

²⁰ Bedregal, Yolanda. *Bajo el oscuro sol*. Ed. Ana Rebeca Prada. La Paz: Plural, 2012.

²¹ Como se podrá entender, damos por hecho que la narrativa de James y de Poe pertenece a la tradición gótica del mundo anglosajón. Literatura que pasó de la tradición oral de los cuentos de terror a la tradición escrita de este mismo terror y que tuvo su inicio a finales del S. XVIII y encontró su gran desarrollo en el siglo XIX. El desglose de esta literatura implica, sin duda, una historia larga y compleja. No obstante, sin mayor pretensión, retomamos a estos dos autores porque son dos casos emblemáticos en la elaboración de un rasgo muy importante en la narrativa gótica: el fantasma.

menos, dos. Las categorías psicoanalíticas servirán, por tanto, para desentrañar estas diferencias al interior del texto.

Para finalizar, el diálogo más importante está conformado por el fantasma de la novela y el fantasma propuesto por Derrida, dado que las ideas del filósofo vienen a situar la noción en cuestión desde una nueva y muy importante perspectiva: la sociedad. Así, en marco a este diálogo y discusión teóricos, nuestra forma de encarar el tema de la imagen se amplía neurálgicamente: en *Bajo el oscuro sol*, la relación fantasma y sociedad es fundamental. Aun más, es posible decir que en Bedregal, esta sociedad tiene su especificidad: el teatro. Ahí los matices y diferencias respecto a la teoría: el fantasma y la escena, el fantasma y el espectáculo ligado a la sociedad. Se trata, por tanto, de una sociedad particular al interior del texto.

Lo que sigue a continuación es un desarrollo de todas estas ideas. Sin embargo, es importante aclarar el sentido de este segundo capítulo: por un lado, se añade a nuestra reflexión dos cuentos pertinentes al fantasma, se trata de los relatos "Clara" y "El reducto"; por otro, el fantasma está siempre ligado a la *herida*, entonces es importante no olvidar lo ya trabajado sobre la imagen y marcar las reincidencias de esta imagen y su sentido en la noción de fantasma; finalmente, se trata de ampliar, enriquecer o extender lo trabajado en el primer capítulo, añadiendo a la reflexión el aspecto social de la imagen y su relación con la memoria de la herida. Creemos que, no por nada, la novela cuenta la historia de una mujer que, en términos sociales, ha sido relegada. Si retomamos el epígrafe de este capítulo, acaso el fantasma no está para evitar eso que Bolaño trabaja en todas sus ficciones: el olvido.

3.1. El fantasma y la narrativa gótica

A primera vista, el susto que producen las narraciones de fantasmas está inducido por el ambiente que los contiene. Se trata, sin duda, de un código de funcionamiento del género gótico. Ahí el punto: la noción de fantasma nos obliga a pensar la configuración espacial de las narraciones. Si bien *Bajo el oscuro sol* no quiere ser una novela gótica a secas, vale la pena reflexionar las similitudes y diferencias en el tratamiento del espacio al interior de la novela en cuestión. Surge,

en este sentido, una forma particular de la memoria activada por el fantasma: la *herida* relacionada —transmutada, implicada— en el espacio.

Entonces, vale la pena, a modo de ejercicio inicial, hacerse la siguiente pregunta: ¿de qué forma es posible pensar las imágenes de castillos enormes, columnas, jardines, grandes escaleras o salones o comedores amplios en la narrativa de Bedregal? A decir del género gótico, estos espacios son, centralmente, los lugares preferidos para la aparición de fantasmas: el espacio configura sus características. Por ejemplo, *Otra vuelta de tuerca* es una novela que cuenta, básicamente, las relaciones entre una institutriz y dos niños a quienes debe "cuidar", los fantasmas que se aparecen ante los niños y la mansión que contiene todo el juego de acciones. Por un lado, es importante resaltar la estrecha relación del personaje principal y el espacio del fantasma, pues el territorio de la mansión gótica parece comerse al personaje. Indica la institutriz: «¿Era todo aquello un sueño, un palacio de verdad? No, era un caserón viejo, aunque muy cómodo, construido como los de antes, medio abandonado y vuelto a construir, y me pareció que en él estábamos tan solos como los naufragos de un barco que hace agua» (James, 2000: 19). Por otro lado, se encuentra la idea de "soledad" que experimenta la institutriz, como una puesta en tensión de su "ser" con la nada. Aquí la imagen de James es hermosa: el ser bajo la metáfora de un barco en naufragio. Ahí, el hombre, su mundo y sus sentidos se difuminan en otro mundo distinto, ajeno, profundo y grave: el territorio del fantasma.

Ahora bien, un gesto similar sucede en la narrativa de Bedregal: algunos espacios contienen una fuerza o energía latente como el lugar donde el "ser" se pone en crisis. Por ejemplo, el caso más importante está en el cuento "El reducto", donde se relata la historia de Ana María, quien intenta encontrar su origen averiguando lo sucedido con la historia de sus padres. Ya en el campo, después de migrar de la ciudad al campo, la nodriza Polonia explica a Ana María que su madre es el espacio habitado: «O, como has nacido aquí, diré que la finca es tu madre...» (Bedregal, 2009: 493). Se trata, en suma, de una relación compleja, pues al final de relato, Ana María se dirige y adentra en la casita donde nació:

De lo que fuera casa de hacienda quedaba apenas un estrecho girón descascarado, sofocado entre enredaderas que cubrían el techo. El tiempo incontrolado hundía las tejas a su antojo. La niña siempre había tomado ese macizo como un accidente más del paisaje u otro promontorio natural que llamaban El Reducto. Esta vez, guiada por una fuerza oscura, se dirigió a él. (Bedregal, 2009: 496)

Interesa, por un lado, retomar la descripción de El Reducto como ese lugar desgastado por el tiempo, "sofocado", perdido en una memoria familiar. Y, por otro lado, ese mismo espacio ligado a la tierra, pues ya se parecía a "un accidente más del paisaje natural". Al mismo tiempo, ambos elementos se relacionan a esa "fuerza oscura", esa energía envolvente del espacio que atrae a Ana María. Ahora bien, al igual que la narrativa gótica, este espacio pone en crisis la constitución del ser, porque lo que sucede en El Reducto no es otra cosa que el encuentro de Ana María con esa fuerza extraña que emana sangre, como un vientre femenino, y la transformación o paso de Ana María de su ser niña a su ser mujer²².

A este punto de la reflexión, las relaciones se encajan perfectamente: existe una correlación secreta entre las semánticas de la tierra, la casa y vientre femenino. Si recapitulamos la idea de Velásquez sobre lo materno como "refugio" y nuestra idea de desplazar, en *Bajo el oscuro sol*, el espacio de refugio al espacio de la ciudad como la casa grande que la novela insinúa, la relación no deja de ser importante: la ciudad puede ser leída como un gran y enorme vientre. De esta fauna, aquí lo importante, es posible plantear el fenómeno espacial de la ciudad igual a esa "fuerza oscura" del vientre materno, donde el o los personajes encuentran un origen, una memoria y la crisis de su "ser". Por este motivo, en *Bajo el oscuro sol* no deja de sorprender, por un lado, esa "fuerza" particular que encarna la ciudad. Después de una fuerte lluvia, cuenta el narrador: «Una vez reventó furiosa una represa y acometió casuchas acorraladas en el cerro, arrastrando cumbre abajo ollas, gallinas, canastas, fogones, herramientas. Cuando cesó el desborde, la ciudad era una página dibujada por un demente» (Bedregal, 2012: 30). Por un lado, se podría decir, al igual que en "El Reducto", la ciudad es el lugar de esta energía, pero también

²² Realizamos una referencia más al cuento, pues de este espacio emanan fluidos de sangre de las paredes al mismo tiempo que este hecho coincide con la primera menstruación de Ana María: «El espanto le crispó las manos sobre la cabeza; los dedos volvieron a tocar las telarañas que había roto al entrar. ¿La envolverían íntegra? Levantó los ojos y divisó algo peor. ¡¿Qué eran esas manchas en las paredes...?! Ahora vio claramente que resbalaban. ¡Sí! Eran gotas de sangre, espesas, grandes, brotaban de las rajaduras; caían, seguían deslizándose. ¡No podía ser! ¡No! ¿Sangran los muros? ¿Lloran las paredes? En ese instante mismo sangró también su cuerpo por la primera vez...» (Bedregal, 2009: 497)

el espacio donde sus habitantes entran en crisis, dado que estas fuerzas (clima y topografía) ponen en tensión el orden simbólico. Por otro, la imagen general de la ciudad se presenta bajo la semántica de lo inmenso, produciendo esa sensación de la mansión gótica. Retómese, por ejemplo, la decisión del narrador en *Bajo el oscuro sol* de focalizar el espacio de la ciudad en un movimiento de arriba hacia abajo²³.

Queda sugerido lo siguiente: la ciudad de La Paz es el territorio que configura los sentidos del fantasma de Verónica Loreto, en tanto es el lugar de una fuerza ligada a la tierra y, especialmente, a una fuerza o energía relacionada al vientre materno.

Otra forma de entender esta "fuerza oscura" del fantasma y su relación con el espacio o el vientre materno es a través de lo que intenta racionalizarlo. El personaje más importante en este sentido es el doctor Gabriño, que ocupa el lugar de la ciencia, el poder y el saber. Aquí una relación muy interesante a nivel de los géneros literarios: la investigación del misterio del fantasma, presente en la narrativa gótica, puede homologarse a la investigación del misterio en el policial clásico. Recordemos que la narradora de *Otra vuelta de tuerca* viene insinuando también un proyecto detectivesco sobre los fantasmas en Bly: «Fue una investigación austera, pues en aquellas circunstancias me era imposible indagar amablemente y, a pesar de todo, al alba ya había conseguido toda la información que necesitaba» (James, 2000: 60). De la misma forma, en *Bajo el oscuro sol*, el fantasma de Verónica es perseguido por Gabriño, en un acto de lectura de los papeles que deja la muerta. Gabriño, en un momento de desesperación o locura frente a los escritos de Verónica, indica: «Bueno, ¡y qué! ¿Qué importa si alguien ya bajo tierra hubiera o no viajado? ¡Qué me importaban las andanzas de fantasmas!» (Bedregal, 2012: 123).

Ahora bien, es necesario matizar la relación con el género policial. Si bien ambos detectives (Gabriño y la narradora de James) offician de investigadores motivados por la razón (ambos, por

²³ Indica Gabriño, al describir su paso por la ciudad, hasta llegar a Obrajes e incluso hasta el monumento a Humboldt: «Ya se viene encima la torre de San Francisco. [...] De un tirón, estamos al comienzo del prado [...]; el monoblock de la universidad [...]; la avenida Arce; parquecitos y graderío uniendo los desniveles a calles paralelas [...]. La Católica Reina, de espaldas al Illimani [...]; el cuartel de San Jorge» (Bedregal, 2012: 198). Es importante apuntar dos elementos. Por un lado, no se trata de la única descripción de La Paz con estas características; por ejemplo, la primera descripción en este mismo sentido es presentada por el primer narrador en el capítulo VI "La vida sigue". Por otro lado, esta descripción alude a un movimiento del personaje, en forma descendente, que comienza en la parte elevada de la ciudad, terminando en la parte más extrema, muy hacia abajo de la ciudad.

ejemplo, enseñan, dan clases, investigan y quieren llegar al conocimiento del misterio), su objeto de investigación es, justamente, uno que escapa a la razón; ahí la diferencia con el género del "policial clásico", pues en esa tradición literaria el detective está homologado al crimen y a su objeto de investigación, porque ambas instancias son formas en que la racionalidad se manifiesta²⁴. Muy distinto es el caso de *Bedregal* (también en *James*), ya que el fantasma llega a ser lo que escapa a la racionalización del detective. Habiendo llegado a este punto de la reflexión, se podría decir: la "fuerza oscura" del fantasma es lo que se opone a todo intento de resolución, orden o sistematización. Después de revelado el enigma del incesto, al final de la novela, tal vez la idea más interesante sea, justamente, la imposibilidad de dominio u orden sobre los papeles legados por la muerte, porque éstos están destinados expandirse y confundirse en el todo:

Los papeles que el río no leyó yacen a merced del aire: dispersos por el suelo, sueltos o atrapados en las patas de las sillas, en las esquinas de los muebles, en los rincones del cuarto. Algunos, a punto de caer al borde del escritorio, pálidos, desmayados. Otros ligados entre sí por leve filamento, se obstinan en su continuidad como los minutos al tiempo o los pasos a la vida. (*Bedregal*, 2012: 223)

Desde esta cita, los papeles de Verónica, al igual que el fantasma, tienden a dos destinos: por un lado, esa discontinuidad, desorden o dispersión de los papeles; por otro, esa unidad delicada, siempre en emergencia, unido por un "leve filamento", forma caótica y tenue que es, finalmente, la novela que estamos leyendo. Así, en estos términos, el fantasma hecho también escritura se hace presente ante los lectores.

Plantéese: el fantasma de Verónica es, desde estas reflexiones, una "fuerza" que pone a prueba toda investigación o todo intento de lectura racional, pues se trata de un objeto que no puede ser, como los papeles de Verónica, sujeto a unidad, sentido u orden, por el contrario, es necesario reconocer su sentido irresuelto.

Ahora bien, no es de extrañar que el fantasma pueda ser sujeto de una sofisticación más. Si el fantasma escapa al mundo del control, orden o sistematización es porque, al mismo tiempo, está

²⁴ Indica Piglia: «La policial inglesa separa el crimen de su motivación social. El delito es tratado como un problema matemático y el crimen es siempre el otro de la razón» (Piglia, 1992: 56). Así pues, el crimen está sujeto a una sofisticación que es homologable sólo a la investigación que debe ser, centralmente, igual de sofisticada: el objeto de investigación es racional, como la investigación es racional. Ambas son instancias mediadas por la razón.

estableciendo su propia forma o lógica de ser entendido. Aquí es importante realizar otro matiz, pues, por sobre todas las cosas, el fantasma intenta establecer un proceso de reconocimiento más allá de la razón y más acá de las sensaciones. Entonces, es importante leer las formas en que el fantasma se deja ver, las elecciones que realiza, bajo qué situaciones y cuáles son sus características más importantes.

Por un lado, en *Otra vuelta de tuerca* es clara la oposición que forma la institutriz frente a los niños y la especie de alianza de éstos con los fantasmas²⁵. Se trata, centralmente, de dos blancos distintos: el fantasma busca a los niños, no a la institutriz. Entonces, el aparecido revela su intención, su búsqueda y su deseo. En *Bajo el oscuro sol* sucede de la misma forma, pero en un contexto totalmente distinto. El fantasma se hace presente no para apoderarse de alguien o algo, sino para, centralmente, ser reconocido. Hay, en total, tres apariciones del fantasma de Verónica Loreto: el primero es el ya citado caso de Rosa que presiente al fantasma en el cuarto de Verónica Loreto; el segundo, también ya citado, es el caso de Hortensia, quien no sólo presiente sino describe su visión; finalmente, queda el caso de un niño quien también tiene una aproximación con el fantasma. Indica Hortensia: «No les digo nada. ¡Si es de no creer! Imagínese, el otro día, el niño que acompañaba a una interesada empezó a chillar: ¡no aquí!, ¡no con ésa!, señalando el lugar donde usted y yo encontramos el cadáver» (Bedregal, 2012: 84). Se podría decir que esta afirmación de su presencia plantea dos cosas importantes. En primer lugar, el sentido de mostrarse o ser reconocido ante el otro en una relación específica: la *herida* aparece ante otra mujer y ante los niños. Así pues, el territorio de lo femenino y el territorio de los niños ligados al fantasma son, en parte, lo que se opone al mundo de la razón y, por consecuente, el territorio que está más cerca o tiene mayor contacto con el fenómeno de la *herida* y la disolución o unidad del "ser" en el mundo. En segundo lugar, existe la triple aparición del fantasma y esta *herida* en el

²⁵ En efecto, una de las primeras impresiones de la novela es separar, naturalmente, el lugar que ocupa la institutriz — como el espacio del adulto, de la enseñanza y el cuidado— en oposición a los niños y los fantasmas de dos criados muertos de la mansión de Bly —espacio del horror, misterio e incognoscible—. En este sentido, a pesar de que existen lecturas alternas sobre los fantasmas de la novela que consideran que estos fantasmas son una proyección imaginaria de la propia institutriz, nos apegamos a la lectura de Gleen A. Reed que discute, justamente, esta perspectiva: «A partir de estos pasajes, parece claro que la idea central concebida por James se basa en la relación entre los sirvientes corruptos y los niños. No existe ninguna clase de indicación aquí, ni en ningún otro de los comentarios críticos sobre la historia, que sugiera que James tuviese la intención de hacer de la institutriz un tercer factor de carácter dominante en la historia. A la luz del plan manifestado por James, en el que los fantasmas tienen la responsabilidad de crear una atmósfera de horror y de propiciar los peores actos posibles a los niños, se produciría un deterioro de su modelo de intriga, si los males y los fantasmas se tornan simples alucinaciones de la institutriz» (Reed, 2000: 147).

cuarto de Verónica, lo que reafirma la estrecha relación entre el fantasma y su espacio. Es decir, en ese "ocupar" se encierra, centralmente, la primera acción del fantasma.

Finalmente, en relación al anterior punto, queda un último elemento que resaltar: la forma de contacto del fantasma y los personajes. Para explicar esta idea, retomamos uno de los ejemplos más hermosos presentes en el relato "Ligeia" de Poe. Nótese, en este caso, cómo la relación entre el enamorado y su amada pasa por los ojos:

Para los ojos no tenemos modelos en la remota antigüedad. Quizá fuera, también, que en los de mi amada yacía el secreto al cual alude lord Verulam. Eran, creo, más grandes que los ojos comunes de nuestra raza, más que los de las gacelas de la tribu del valle de Nourjahad. Pero sólo por instantes —en los momentos de intensa excitación— se hacía más notable esta peculiaridad de Ligeia. Y en tales ocasiones su belleza —quizá la veía así mi imaginación ferviente— era la de los seres que están por encima o fuera de la tierra, la belleza de la fabulosa hurí de los turcos. Los ojos eran de negro más brillante, velados por oscuras y largas pestañas. Las cejas de diseño levemente irregular, eran del mismo color. Sin embargo, lo «extraño» que encontraba en sus ojos era independiente de su forma, del color, del brillo, y debía atribuirse, al cabo, a la *expresión*. (Poe, 2009: 305)

En este relato encontramos algo central en nuestra lectura comparada con el fantasma de Verónica. Por un lado está esa "*expresión*" que no pasa por el orden de los sentidos, sino por la fascinación y un abismo "más profundo que el pozo de Demócrito" (Poe, 2009: 306). Así, el enamorado (narrador de este relato) no puede escapar al orden de los ojos de Ligeia (la mujer amada, que, desgraciadamente, muere), ni, tampoco, de la posterior reencarnada, a modo de espectro y en otro cuerpo, de la misma Ligeia (recordemos que el espíritu de Ligeia vuelve). Aquí lo central: los ojos son el punto de contacto con la parte muerta de Ligeia. De forma muy similar, aunque distinta en cuanto a consecuencias, los fantasmas de James establecen su punto de contacto a través de la mirada. Cuenta la institutriz de *Otra vuelta de tuerca*:

Era como si todo alrededor mío hubiese muerto. La tarde cayó —aún me parece oírlo— en el silencio más absoluto. Las cornejas dejaron de graznar en el dorado azul del cielo, y el atardecer dejaron de graznar en el dorado azul del cielo, y el atardecer se quedó mudo. Pero por lo demás todo seguía igual en torno a mí, a no ser que hubiese cambios que yo no sentía con una extraña fuerza. El cielo seguía dorado, el aire era aún transparente y veía al hombre que me miraba desde la torre con tanta nitidez como si estuviese pintando. Y así pude pensar, a una velocidad extraordinaria, en todas las personas que podían haberse hallado allí, pero no era ninguna de ellas. Estuvimos mirándonos el tiempo

suficiente para que yo pudiese pensar quién sería aquel hombre, y, como no tenía la más remota idea, empecé a preocuparme cada vez más. (James, 2000: 30)

En este caso, los ojos, además de ser el punto neurálgico de contacto, crean una idea de poder. Aquí el fantasma mira y sólo se deja mirar en un juego jerárquico, pues, centralmente, el fantasma observa y crea una relación del poder desde su mirada²⁶. Ahora bien, se podría decir, respecto a Poe y James: los ojos son el elemento —nexo, pliegue, bisagra— que posibilita el contacto, pero además, el juego de relaciones o la forma de relación entre un elemento y otro elemento, entre vivos y muertos, entre el fantasma y los seres vivos.

Bajo este antecedente, queda palpable la diferencia respecto a *Bajo el oscuro sol*, porque dicha relación entre vivos y muertos no se da a través de los ojos sino por medio de la herida que está en el pecho del fantasma. Al igual que el sentido de la vista —poseedoras de su propia lógica, siempre en una relación del poder a favor del fantasma—, la naturaleza de la herida establece sus propias formas de relación con el mundo de los vivos —vínculo menos ligado al poder de la mirada, que con la sensación de esa *herida* en todo el espacio—. Ya en el anterior capítulo referido a la imagen se mencionó cómo, en las narraciones de Bedregal, el signo de la mirada queda desplazado. En este nuevo contexto, se podría decir que la herida es la que mira. Sin embargo, ya no se trata de una mirada per se, pues está más cerca de esa "*expresión*" señalada por Poe. La herida es el equivalente al ojo, pero distinta: la herida se nos hace presente, es el nuevo punto de contacto y nos invita —seduce— a formar parte de ella. Volvamos a la descripción de doña Hortensia: «no la veía entera, lo impedía el almohadón, pero sí le vi las manos pálidas, la cara agachada, tapada con un velo o sus cabellos, no estoy segura. En el pecho le faltaba un pedazo del tamaño de un puño; a través de ese agujero se podía ver el empapelado» (Bedregal, 2012: 87). Nótese, en este caso, cómo el fantasma puede ser "visto" y hasta descrito en varios sentidos —la ropa, el cuerpo, el espacio—. Hasta aquí nada distinto. Sin embargo, la herida es, justamente, una "falta" —un agujero, un vacío— que es centro de toda mirada y punto de quiebre a la comprensión, porque ahí la descripción encuentra su límite. En ese lugar la mirada es seducida por esa "falta" y

²⁶ Esta idea también fue señalada por Derrida a través de las nociones de "inyunción" y "*efecto visera*", que explican claramente esta actitud del fantasma en la obra de Shakespeare: «el sentirnos vistos por una mirada con la que será siempre imposible cruzar la nuestra. Como no vemos a quien nos ve, y dicta una ley, y promulga la inyunción [...], como no vemos a quien ordena: "jura" (*swear*), no podemos identificarlo con certeza, estamos entregados a su voz» (Derrida, 1995: 21).

la herida es lo que queda como pura sensación de la nada. A pesar de estar implicado, no es el ojo lo que importa, sino el estremecimiento del cuerpo, ya sea desagradable o incómodo, de ese vacío o de esa *herida*.

A modo de anudar las ideas: el fantasma es una fuerza que se caracteriza, principalmente, por intentar establecer una relación con el mundo de los vivos desde y por la herida, entendida ésta como el nuevo punto de contacto que posibilita un nuevo entramado de relaciones entre vivos y muertos.

3.2. El fantasma y la fantasía

La relación más importante, desde la noción psicoanalítica de "fantasma" o "fantasía", se da entre Gabriño y Verónica. Casi como si fuese un caso clínico, Gabriño va creando, a lo largo de la novela, los fantasmas de Verónica Loreto. Sin embargo, a pesar de que aquí, cabalmente, se cumple la propuesta psicoanalítica, se hace necesario pensar y contrastar el grado de densidad que tiene el fantasma de Verónica frente a los fantasmas en que Gabriño va convirtiéndose. Pues resulta que, desde estas lecturas psicoanalíticas, no es uno el fantasma, sino, por lo menos, dos.

En este sentido, habrá que empezar señalando que Gabriño se enamora de Loreto desde un recuerdo. Y es en ese recuerdo donde surge el amor como una posibilidad: «Yo, tratando de serenarme, comencé a mirar la punta del pino oscuro; parecía naciendo de los hombros de ella... De pronto, me dije (no lo dije: formulé mentalmente): "Yo podría amar a esa mujer"» (Bedregal, 2012: 71). Se tiene, a decir de Freud sobre las mujeres histéricas, al personaje Gabriño identificándose en una imagen posible, por tanto, creando un fantasma y, al mismo tiempo, haciéndose él mismo, en cada recuerdo, una imagen fantaseada²⁷. Se pueden leer, por tanto, los

²⁷ Indica Freud: «La histérica se identifica ante todo —aunque no exclusivamente— en sus síntomas con aquellas personas con las que ha mantenido comercio sexual o con aquellas otras que lo mantienen con las mismas personas que ella. Tanto en la fantasía histérica como en el sueño basta para la identificación que el sujeto piense en relaciones sexuales, sin necesidad de que las mismas sean reales» (Freud, 1988: 439). Así pues, de alguna forma, Gabriño, al crear el fantasma de Verónica, él también se convierte en una imagen fantaseada. En este sentido, resulta útil presentar la noción de fantasma o fantasía: «Guión imaginario en el que se halla presente el sujeto y que representa, en forma más o menos deformada por los procesos defensivos, la realización de un deseo y, en último término, de un deseo inconsciente. La fantasía se presenta bajo distintas modalidades: fantasías conscientes o sueños diurnos,

dos puntos más importantes para la configuración de la fantasía y su fantasma psicoanalítico: primero, el yo de Gabriño se proyecta en otro yo que está en posibilidad de "amar a esa mujer", supliendo así la imposibilidad de placer real; segundo, el personaje que realiza dicha identificación se convierte a su vez en imagen. Entonces, es necesario diferenciar, apoyándonos en las ideas psicoanalíticas, dos fantasmas: el de Verónica con su herida y el que Gabriño va convirtiéndose.

Una vez dicho esto, resalta con mayor evidencia el gesto activado por Gabriño, Orfeo y el amor de Narciso. Como ya se vio, bajo la ansiedad de Orfeo —esa mirada prohibida y adelantada— Eurídice se trasmuta en imagen. De lo que se puede inferir, de Eurídice sólo queda la imagen y no esa parte más "real" de ella, ahí, esa parte que es más cuerpo y más muerte. Con Narciso sucede de la misma forma. Al igual que Orfeo, en ambos casos, los mitos ovidianos hacen que sus personajes se enfrenten a la experiencia vacía —sin su "real"— de la imagen. En un estudio sobre la imagen en Narciso y Plotino, indica Kristeva:

Estamos aquí ante lo que habría que llamar el vértigo de un amor sin otro objeto que un espejismo. Ovidio se maravilla, fascinado y espantado, ante un doble aspecto del engaño que continuará alimentando la vida psicológica de Occidente durante siglos: por una parte, la exaltación ante un no-objeto, simple producto de un error de los ojos; por otra, el poder de la imagen. (Kristeva, 1987: 94)

Gabriño, personaje enamorado de Verónica, es, desde esta perspectiva, un protagonista infructuoso porque no puede ver esa parte *herida* en la imagen, por el contrario, como si fuese Orfeo o Narciso, hace de Verónica una imagen simulada, una imagen que puede entenderse bajo el concepto de fantasía.

Pero también es necesario ir más allá y plantear que dada las diversas identificaciones que Gabriño realiza a lo largo de la novela, éstas lo convierten en un fantasma múltiple²⁸. Retómese,

fantasías inconscientes que descubre el análisis como estructuras subyacentes a un contenido manifiesto, y fantasías originarias» (Laplanche y Pontalis, 2004: 138).

²⁸ La noción de "identificación" es entendida como: «Proceso psicológico mediante el cual un sujeto asimila un aspecto, una propiedad, un atributo de otro y se transforma, total o parcialmente, sobre el modelo de éste. La personalidad se constituye y se diferencia mediante una serie de identificaciones» (Laplanche y Pontalis, 2004: 184). Por tanto, bajo esta perspectiva, Gabriño también puede ser leído como un personaje imaginario no unívoco, pues su imagen va transformándose en diversas imágenes, en distintas proyecciones o en distintos fantasmas.

por ejemplo, el momento en que Gabriño, al leer las cartas de los antiguos enamorados de Verónica, se identifica con todos los emisores de estos escritos: «Hay muchísimas cartas en la herencia de Loreto; no habrán imaginado estos amantes que un desconocido iba a tocar su intimidad. [...] Yo diría estas palabras a Loreto a través de este amador simple y complicado que ama y odia tanto» (Bedregal, 2012: 177). Ahora bien, aquí el matiz más importante: el fantasma de Gabriño no se compara, en ningún punto, con el fantasma de Verónica. De lo que se puede inferir, el fantasma de Verónica tiene mayor densidad o complejidad, en contraste con el fantasma de Gabriño, que, como se mencionó, termina multiplicándose constantemente hasta perder, digamos, su peso o realidad:

Fracasado en sus intentos, no halló otro remedio que marcharse, desaparecer del absurdo escenario. Es decir, fingió marcharse, haberse casado, ido a vivir con su humana en Chile. Se mintió a sí mismo, a plena conciencia, pero el subconsciente decía la verdad... Sí [...] Tampoco salvado así, atado al destino (¿qué destino?) de una muerta, se personificó en Autor. Buscó cómplice y testigo en un supuesto Lector que, en el fondo, se le antojaba multitudinario. Con circunspecta lógica de argumento, lo atrapó para seguir actuando. (Bedregal, 2012: 205)

Es necesario reconsiderar, por tanto, al personaje Gabriño desde esta pregunta: ¿existe realmente? Tal parece, en la novela, Gabriño va desdoblándose en distintos roles y distintos personajes hasta casi desaparecer; es decir, retomando fuertemente la otra cara de la imagen, nuestro personaje va convirtiéndose, poco a poco, en un simulacro, en una imagen sin "real", un eros narcisista y fantasioso.

Hasta aquí, un primer apunte: gracias a la noción de fantasma se puede plantear la existencia de dos fantasmas (el de Gabriño y el de Verónica), siendo el de Gabriño un fantasma múltiple, porque las diversas identificaciones que realiza producen en él diversas identidades que diluyen su unidad o ser.

Muy distinto es, como ya se mencionó, el fantasma de Verónica Loreto. Su fantasma se origina en el deseo de Gabriño, pero, desde la ficción, la sobrepasa o trasciende. Es como si el fantasma de Verónica estuviese muy al tanto de la proyección de deseos y, por lo mismo, manejara

estratégicamente estas proyecciones²⁹. Aquí su especificidad: el fantasma se caracteriza por dos elementos muy importantes. Por un lado, interviene en el propio fantasma psicoanalítico, porque impide la proyección y a cambio nos muestra la herida. Por otro lado, esta intervención puede leerse también desde una intencionalidad, más allá del desmantelamiento de imágenes, como una forma de revelación en y para esas fantasías.

Estudiemos el primer aspecto. Se podría decir, entonces, que el fantasma de Loreto se caracteriza por un poder de irrupción en las imágenes fantaseadas. Retómese, a modo de ejemplo, el cuento "Clara" donde se presenta la misma situación del enamorado que comienza a soñar con su enamorada ausente: «El recuento del recuerdo que hacía Franz, ¿desvelo o pesadilla?, fue súbitamente interrumpido. En la semioscuridad de la alcoba se insertó un cuadro blanco, sólido, avanzó lentamente y se detuvo» (Bedregal, 2009: 487). En la cita, el recuerdo personal de Franz queda interrumpido por una imagen. Aquí, un rasgo semántico muy fuerte en la narrativa de Bedregal: el fantasma se hace presente en forma de un gran cuadro —imagen— o una página en blanco. En otras palabras, el fantasma es una superficie de imagen o escritura que puede simbolizar todos esos escritos que la muerta, sintomáticamente, tiende a dejar. Estos escritos, estas páginas son los fantasmas que se hacen presentes —se revelan— en el enamorado.

En *Bajo el oscuro sol* sucede lo mismo; indica Gabriño: «Me volví de lado, cerré los ojos, haciendo esfuerzos para dormir. Tenía la sensación de que el depósito de papeles se arrastraba de por sí, que ellos saltaban, se desplegaban, me rozaban la frente, las orejas» (Bedregal, 2012: 124). Se podría plantear, consecuentemente, el fantasma interviene en los sueños del soñador, interviene en sus fantasías y en sus deseos desde la escritura y los escritos de la muerta. No deja de asombrar una dimensión siniestra en esta perspectiva, pues, terriblemente, los objetos fantasmales cobran vida, irrumpen en la realidad, en el deseo de Gabriño, filtrándose, constantemente, en sueños y recuerdos: «Gabriño procuraba desechar la nube perturbadora que, a cualquier estímulo, levantaba el recuerdo de Loreto. La veía en el parque, en el puente, en la estación, donde jamás la viera. Todo parecía susurrar: somos árboles en implacable ritmo de

²⁹ Entendemos proyección desde la reflexión psicoanalítica: «En sentido propiamente psicoanalítico, operación por medio de la cual el sujeto expulsa de sí y localiza en el otro (persona o cosa) cualidades, sentimientos, deseos, incluso "objetos", que no reconoce o que rechaza en sí mismo. Se trata de una defensa de origen muy arcaico que se ve actuar particularmente en la paranoia, pero también en algunas formas de pensamiento "normales", como la superstición» (Laplanche y Pontalis, 2004: 306).

brotar y perecer; hoy que es ayer de mañana, se sucede, se repite, se acumula» (Bedregal, 2012: 85). No es difícil pensar, entonces, que el fantasma se convierta en una molestia, pues éste está más allá del fantasma de mujer creado por Gabriño. Aquí surge un giro muy interesante. El fantasma de Verónica, para producir ese efecto, debe ocupar el territorio de las fantasías y, desde ahí, revelar su *herida*.

Nos interesa, en este punto, volver a algunas ideas de la crítica respecto a Gabriño. Por un lado, Gabriño es el personaje que representa esa dimensión de lo masculino en relación al androcentrismo. Indica Prada: «Porta consigo los prejuicios usuales y los juicios falaces que la masculinidad suele repetir sobre la mujer como en un ritual perverso (y en una inercia cultural latosa)» (Prada, 2012: 14). Por otro lado, es un personaje clave porque, por lo menos en términos de narración, Gabriño sirve de "ayudante" para destapar el misterio de los escritos de Verónica: «Los comentarios de Gabriño, lector masculino, nos incomodan y hasta impacientan, pero es él quien permite acercarnos a Verónica. Su intermediación hará posible el desvelamiento» (Prada, 2009: 17). Y, por último, Gabriño es importante porque nos plantea, centralmente, una relación con la lectura, es decir, una imagen lectora: «No es un lector llano; lo que a momentos se torna en una obsesión (los papeles de Verónica), a momentos es duda, rechazo, luego ansioso retorno a la tarea. Vive la lectura, el manejo de los papeles como un conflicto» (Prada, 2012:15).

Respecto a todas estas ideas nos interesa retomar la última y matizar las otras. Gabriño, en tanto lector, vive su experiencia como un "conflicto" e, incluso más allá, en términos generales, vive la lectura como Edipo y su tragedia. Se entenderá, por tanto, que Gabriño, si bien es cierto es portador de los "prejuicios" usuales sobre lo femenino, tiene una importancia central en la revelación de la *herida*, porque es gracias a Gabriño que el sentido trágico de la *herida* se completa. Y este sentido tiene que ver con la revelación del secreto, visto a lo largo y ancho de la novela como un "conflicto", pero bajo un aspecto dramático como en la antigua Grecia: la revelación de la *herida* implica y termina en una catarsis y posterior purificación de Gabriño y, a través de él, en los espectadores o el lector de la novela. Entonces, surge la importancia de entender en una doble dimensión este adentrarse del fantasma de Verónica en las fantasías. Por un lado, se trata de esa irrupción, pero al mismo tiempo, esta intervención tiene también todas las características de una revelación que transforma al personaje.

Consecuentemente, es importante añadir sobre lo ya trabajado por la crítica que Gabriño es el primer lector/espectador del "horror" del incesto y el aborto: «Sonámbulo —¿quién sabe— o abstraído, curvado sobre el escritorio, la cabeza en los aferrados dedos, Gabriño tenía un fascículo que al azar había desplegado» (Bedregal, 2012: 206). En este sentido, su importancia también recae en términos de "revelación". Él es la instancia que posibilita la "catarsis", porque, en él actúa primero la "revelación" de la *herida*, y a través de él, nosotros, los lectores. Aquí un punto crucial para entender la novela. Surge la necesidad de plantear la necesaria espectralización de Gabriño, porque con él, paralelamente, nosotros, los lectores, también nos sumergimos en ese territorio de la fantasía, para que, desde ese juego de "identificaciones", la *herida* surja tanto en Gabriño como en los lectores. Gabriño posibilita el efecto dramático. Es más, retomando la acción de la imagen respecto a los simulacros, se trata de una triple "homologación": el fantasma habita o "mora" el territorio de las fantasías de Gabriño, ahí donde él se espectraliza y difumina, para que, simultáneamente, el lector se pennee y adentre en esa dimensión fantasiosa, y, sólo a partir de esa hipérbole de imágenes o "procesión de simulacros", la novela nos quite de esa nube fantasiosa para aterrizar en el territorio de la *herida*.

Por consiguiente: el fantasma de Verónica y su relación con el territorio de las fantasías pasa por habitar los fantasmas de Gabriño y el fantasma en el que se ha convertido, para hacer nacer, desde adentro de la fantasía, la *herida*, en tanto ésta es entendida como una revelación o catarsis para el sujeto.

Ahora bien, es importante cerrar estas reflexiones psicoanalíticas de la novela preguntándonos qué significa que el fantasma de Verónica se exteriorice o haga presente a través de los papeles y la escritura dejada por la muerta. Aquí entran en juego dos elementos muy importantes: la escritura es el núcleo de este fantasma, pero se trata de una escritura relacionada menos a la unidad o el sentido, que al dolor, la *herida* o dispersión. Nuevamente, al igual que nuestra reflexión sobre la imagen, este elemento central de la narrativa tiende a hurgar la *herida*, mostrarla y hacerla presente.

Se trata, en suma, de un fantasma herido. Pues si lo que está en juego es la densidad (y con ello la intervención de los simulacros), el fantasma de Verónica no presenta concesiones: siempre se

trata de un fuego, de una herida o de un dolor. Ésta es la imagen que el fantasma de Verónica presenta y que escapa al fantasma creado por Gabriño. En el cuento "Clara" se explicita claramente la relación fantasma, papeles o escritos y fractura amorosa:

En la semioscuridad de la alcoba se insertó un cuadro blanco, sólido, avanzó lentamente y se detuvo. Franz, en vano intentó, quiso tocarlo. Su mano atravesaba el vacío sin quebrar el rectángulo. Vencido cayó en una pesadilla. Al despertar, la forma, reducida, estaba entre sus manos: un papel que, en la letra rítmica, decía:

"Amor, amor. ¿Qué pasó esta mañana? Cogiste mis valijas y a mí ni un abrazo... Te apartaste, yo te perseguía, me echaba a tu cuello, te sujetaba. Tú te deshacías de mí tenazmente. A tu lado fui por vagones y oficinas, llamándote en voz baja y a gritos. Escuchabas a todos menos a mí. ¿Por qué me rechazaste? Se me acabó la voz repitiendo tu nombre. Te escribo. Y me voy.

Aquel instante de plenitud sobre las ruinas en tempestad vale por todo lo que la vida puede quitarnos. Nos hallamos, nos detuvimos para siempre. ¡No me busques! Se acabó la angustia para mí. Lo entregado entonces fue definitivo. Amor, amor...". (Bedregal, 2009: 487)

Desde la cita, se podría decir que el fantasma siempre deja restos, siempre recuerda el dolor de la separación y del cuerpo, siempre hurga la herida y nos conduce a ella. Sin embargo, es necesario reconocer su paradoja: el fantasma no deja de ser ese "vacío" atravesado por el enamorado al mismo tiempo que una cristalización en algo físico como los papeles. Esta idea nos remite a la reflexión del primer capítulo en relación a la imagen simulacro y la imagen poética. Ahí la especificidad del fantasma de Verónica: la *herida* del fantasma sólo puede volver en términos de imagen para hacerse "revelación" en forma de escritura en el mundo de los vivos.

He aquí el nudo neurálgico en la imagen de *Bajo el oscuro sol*. A modo de ejemplo, recuérdese una de las últimas imágenes de la novela, presente en uno de los sueños de Hortensia y contada por ella a Gabriño: «¿Creyera? Otra pesadilla con la señorita Loreto. La vi colgada, sujeta por los cabellos, sobre el fuego, toda hecha de humo. El mismo hueco en el pecho que la vez que se presentó en mi cuarto. Usted apareció entonces; pasó la mano encima de las llamas, y ella se convirtió en piedra. [...]» (Bedregal, 2012: 158). La imagen presenta, nuevamente, el hueco como herida. Nada se dice del rostro y los ojos. Por el contrario, se enfatiza la idea de dolor y rigidez con la añadidura de la semántica del fuego y la piedra. Por un lado, Verónica se presenta bajo la semántica de esa fuerza que lo consume todo; es más, el conjunto del fantasma se reviste bajo el signo de esa fuerza: Verónica es una herida, un dolor o un fuego. Se podría sugerir,

consecuentemente, que hay una pasión de la imagen. Así, esta pasión es homologable a la herida en tanto ambas recuerdan el dolor, la hacen presente y producen esa sensación. Por otro lado, la semántica de la piedra termina de dar peso y gravedad a este fantasma. Verónica no tiene sosiego, se consume y se solidifica como requisito para ser sentida. Ahí la densidad del fantasma.

Planteamos la siguiente idea: la densidad del fantasma es aquella que recae en la *sensación* de la herida.

3.3. El fantasma y la sociedad

Existen, por lo menos, desde la propuesta en los *Espectros de Marx* (1995) de Derrida, tres ideas centrales en torno a la noción de fantasma. A saber: la forma paradójica del fantasma, la inyunción, la fantología y el *out of joint* —lo dislocado—. Esta aproximación derridiana a la noción de fantasma, por ser de estrecha relación con la novela, se leerá punto por punto, tratando de buscar, justamente, el diálogo con *Bajo el oscuro sol*. Antes bien, es muy importante, en nuestra lectura crítica, resaltar el trasfondo social de la propuesta de Derrida. Social en el sentido que *Espectros de Marx*, desde su "Exordio", plantea la encrucijada del hombre y sus formas de subsistir en sociedad, desde la política, la justicia y el fantasma, en el presente, pero, sobre todo, pensando en una proyección hacia el futuro. Ahí la importancia de la reflexión derridiana: existe, en su planteamiento, una perspectiva ética sobre el fantasma que apunta a otra o a una mejor sociedad. Como se podrá entender, esta preocupación por lo social es el punto más cercano a las preocupaciones de Bedregal, porque tanto el filósofo como la narradora sitúan al fantasma, más allá del ensimismamiento, en un espacio, esencialmente, colectivo.

Empecemos por la primera aproximación al fantasma derridiano. El filósofo inicia sus reflexiones partiendo de la diferencia, elemental, entre espíritu y espectro: «Desde que se deja de distinguir el espíritu del espectro, el espíritu toma cuerpo, se encarna, como espíritu, en el espectro. O más bien, el mismo Marx lo precisa —llegaremos a ello—, el espectro es una incorporación paradójica, el devenir-cuerpo, cierta forma fenomenológica y camal del espíritu» (Derrida, 1995: 20). Esta idea surge a raíz del fantasma del padre de Hamlet, en la clásica obra de Shakespeare, que Derrida lee extensamente, donde es evidente que, desde la paradoja, la noción de fantasma adquiere un sentido claramente reconocible: «El espectro se convierte más bien en cierta "cosa"

difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo, y una y otro. Pues son la carne y la fenomenalidad las que dan al espíritu su aparición espectral, aunque desaparecen inmediatamente en la aparición, en la venida misma del (re)aparecido o en el retorno del espectro» (Derrida, 1995: 20). Así, la "cosa", el espectro, presenta dos características: por un lado, marca un conflicto con el lenguaje, pues es difícil nombrarlo —el fantasma escapa del sentido—; por otro lado, tenemos al espectro que deviene en una forma paradójica —es alma y es cuerpo—, que lo complejiza por encima del simple espíritu.

Cabalmente, estas ideas se presentan en la novela y nos brindan una luz al respecto. Si retomamos el juego de oposiciones que vinimos planteando a lo largo de estos capítulos (imagen herida/simulacro, fantasma herido/fantasmía), Derrida da en el clavo de la cuestión al tratar de definir el fantasma desde la paradoja, porque, precisamente, ésta es su cualidad principal: el fantasma tiene las cualidades de la imagen *herida* y el simulacro, del fantasma con un *herida* y la fantasmía. Por un lado, entonces, el fantasma se caracteriza por esa *herida*, ese cuerpo que en la novela es una experiencia muy fuerte. Por otro lado y al mismo tiempo, el fantasma de Verónica aparece y desaparece ante los personajes. Ahora bien, en honor al texto, lo que va sucediendo es un crecimiento de esta forma paradójica del fantasma. Por ejemplo, Verónica se caracteriza porque también "ocupa" el espacio de los sueños en los personajes (Gabriño y Hortensia) —aquí un nuevo desplazamiento—. De alguna forma, ahí donde Derrida plantea un estado paradójico de espíritu a espectro —cuerpo y fenomenalidad—, el fantasma de Verónica se caracteriza, desde la ficción, por una cantidad mayor de devenires del cuerpo en la ficción: el espíritu deviene en espectro que, a su vez, deviene en imagen onírica o fantasmías, que, al mismo tiempo, deviene en restos materiales muy distintos al cuerpo del espectro (como papeles, cartas, escrituras). Hay, por tanto, una dimensión paradójica y múltiple del fantasma: en *Bajo el oscuro sol*, el espectro es, sobre todo, expansivo, porque va permeando toda la ficción tanto en la forma como en el contenido.

Ahora bien, tal vez la noción de "fantología" sea la idea que mejor se ajusta al espectro de Verónica. Derrida la plantea en los siguientes términos:

Repetición y primera vez, es quizá ésa la cuestión del acontecimiento como cuestión del fantasma: ¿qué *es* un fantasma?, ¿qué es la *efectividad* o la *presencia* de un espectro, es decir, de lo que parece permanecer tan inefectivo, virtual, inconsciente como un simulacro? [...] Repetición y primera vez, pero también repetición y última vez, pues la singularidad de toda *primera vez* hace de ella también una *última vez*. Cada vez es el acontecimiento mismo una primera vez y una última vez. Completamente distinta. (Derrida, 1995: 24)

Se trata, entonces, de un movimiento del fantasma, de sus idas y venidas. Repetición siempre tan efectiva como distinta. El fantasma, indica Derrida, asedia. Si retomamos los ejemplos de la literatura gótica, los fantasmas de *Otra vuelta de tuerca* o "Ligeia" sí parecen conformar este sentido de acoso o encierro. Aquí, el fantasma se relaciona con el mundo de los hombres bajo el gesto de angustia, de conflicto o tensión que produce su "repetición". Y si a esta idea sumamos la noción de "inyunción" y "efecto visera", donde «no vemos a quien nos ve, y dicta una ley, y promulga la inyunción» (Derrida, 1995: 21), el fantasma se define, claramente, como lo otro opuesto a los personajes. De forma general, esta idea sí se relaciona con el fantasma de Verónica, sin embargo, es necesario matizar su aspecto angustiante.

A modo de ampliar esta imagen, podemos pensar este "retorno" del fantasma en relación a otro fantasma en la literatura. Imaginemos. Es media noche, el fantasma del padre de Hamlet aparece por tercera vez, y ese retorno es un esfuerzo conmovedor, pero también es un trabajo violento, inconcebible, importante. Indica Hamlet:

¡Yo te invoco, Hamlet, rey, padre, soberano de Dinamarca!... ¡Oh!... ¡Respondedme!
¡No me atormentes con la daga!... Antes, di: ¿por qué tus huesos benditos, sepultados en muerte, han rasgado su mortaja? ¿Por qué tu sepulcro, en el que te vimos quietamente depositado, ha abierto sus pesadas mandíbulas marmóreas para arrojarte otra vez? ¿Qué puede significar el que tú, cuerpo difunto, nuevamente revestido de acero vuelvas a visitar los pálidos fulgores de la luna, llenando la noche de pavor? (Hamlet, 2003: 116)

Entonces es necesario plantear, desde Verónica y Hamlet, que los muertos vuelven. Y retornan contra natura, porque lo incesante —la muerte— vuelve para habitar el mundo de los vivos, bajo un gesto violento, rasgando su mortaja; los muertos retornan, y el cuerpo del más allá vuelve a habitar las prendas, ese sweater verde o esa armadura de acero, alegorías del lenguaje, la vida cotidiana o la cultura.

En la historia del padre de Hamlet, el motivo o causa de la "fantología" es muy claro: la venganza. Pero en Verónica Loreto, su fantasma —dado que apunta a la sensación de su herida— presenta, más bien, una idea de viaje, espera y memoria. El espectro está ahí y seguirá estando para recordarnos que existen las sensaciones de la herida. De ahí que el fantasma, en Bedregal, esté más cerca al signo del tránsito y del viaje que de la "fantología" a secas. Casi al final del relato "Clara", se señala lo siguiente sobre su destino: «La niña de marras, [...] cree haber reconocido a la mujer del tren en diferentes puertos, vestida con una especie de sari blanco, la cabeza cubierta por un extremo de la misma túnica, pero las tres veces en idénticas circunstancias, cuando despegaba el avión» (Bedregal, 2009: 488). Se trata de una idea que remite, por el contrario, a un matiz del asedio, pues el fantasma se plantea en términos de recorrido y espera³⁰. Entonces podríamos preguntarnos qué es lo que espera. Como en el caso de Clara, el fantasma quiere ser reconocido, encontrado y visitado: intenta crear un momento de convivencia. De ahí que es posible interpretar el fantasma de Verónica como uno que vuelve para recordarnos, centralmente, su *herida*³¹.

Se podría decir: ahí, en esa soledad del lenguaje y la sociedad, el fantasma de Verónica viene, viaja, y espera el reconocimiento de su secreto.

Para finalizar, si bien hay varios matices respecto al fantasma derridiano, es necesario recordar, como se mencionó en la introducción de este punto, que la apuesta general de su fantasma apunta hacia la sociedad y la ética. Fantasma y sociedad, aquí el nudo neurálgico del espectro para Derrida³². Otra sociedad, por tanto, donde "aprender a vivir" ahora y en el futuro es la base de su

³⁰ Si bien se dijo que, desde la idea de fantasma en relación a Gabriño, el fantasma asedia, casi como una experiencia siniestra, en esta oportunidad es necesario matizar tal idea desde la relación fantasma y sociedad. Este rasgo del fantasma es muy importante en Bedregal, pues habla de un fantasma que transita y viaja por el mundo de los vivos, para recordarnos, centralmente, su existencia.

No por nada el epígrafe de este capítulo, porque Bolaño nos recuerda siempre esa lucha contra el olvido. Y si recapitulamos a Verónica (en tanto herida, muerte, incesto, dolor), bajo el contexto de la memoria, en ella pesa una historia personal a punto de perderse y acercarse al olvido: «El nombre de Loreto no aparecía en los registros universitarios. Los informes de condiscipulos, bibliotecarias, ascensoristas, mostraban solamente su deseo o habilidad de pasar inadvertida, la elegancia discreta, el porte silencioso de Loreto... Era todo...» (Bedregal, 2012: 83).

³² Indica Derrida: «El tiempo del "aprender a vivir", un tiempo sin presente rector, vendrá a ser esto, y el exordio nos arrastra a ello: aprender a vivir *con* los fantasmas, en la entrevista, la compañía o el aprendizaje, en el comercio sin comercio con y de los fantasmas. A vivir de otra manera. Y mejor. No mejor: más justamente. Pero *con* ellos. No hay *ser-con* el otro, no hay *socius* sin este *con-ahí* que hace el *ser-con* en general más enigmático que nunca. Y ese ser-

preocupación: el fantasma posibilita un *socius*. Pero si ese *socius* es un posible, una posibilidad, y no una realidad, es porque la sociedad, para Derrida, está dislocada por definición:

Mantener unido lo que no se mantiene unido, y la disparidad misma, la misma disparidad [...] es algo que sólo puede ser pensado en un tiempo de presente dislocado, en la juntura de un tiempo radicalmente dis-yunto, sin conjunción asegurada. No un tiempo de junturas negadas, quebradas, maltratadas, en disfunción, desajustadas, según un *dys* de oposición negativa y de disyunción dialéctica, sino un tiempo sin juntura *asegurada* ni conjunción *determinable*. Lo que aquí se dice del tiempo vale también, por consiguiente o por lo mismo, para la historia, incluso aunque ésta pueda consistir en reparar, en los efectos de la coyuntura, y el mundo es eso, la disyunción temporal: "*The time is out of joint*", el tiempo está *desarticulado*, descoyuntado y trastornado, *desquiciado*, a la vez desarreglado y loco. El tiempo está fuera de quicio, el tiempo está deportado, fuera de sí, desajustado. (Derrida, 1995: 31)

Como se podrá entender, se trata del tiempo histórico de cualquier sociedad, pero en crisis: no hay *socius* en el presente. Ahí la urgencia del fantasma, porque su venida demanda un *socius* mejor y más justo, porque "ahora" la sociedad está dislocada, *out of joint*.

Ahora bien, nos parece pertinente relacionar esta situación de la sociedad, para Derrida, en el contexto social de *Bajo el oscuro sol*. Recordemos que, grosso modo, la novela nos cuenta la historia de una sociedad inmersa en su "REVOLUCIÓN", es decir, aquella sociedad que plantea una institución simbólica en tensión, en peligro o puesta en entre dicho. La muerte de Verónica Loreto, las apariciones del fantasma y las pesquisas del doctor Gabriño se inician desde esta situación social: «Disparos aislados trizan la noche. Silencio, tenso de expectativa y miedo. Veloz rodar de jeeps y motocicletas. Las radios, mudas. Se entreabre algún visillo cauteloso» (Bedregal, 2012: 29). Este contexto es muy importante por dos motivos. Por un lado, el aspecto social e histórico de esa La Paz en la novela se ajusta al *out of joint* derridiano:

En «*the time is out of joint*», *time* tan pronto es el *tiempo* mismo, la temporalidad del tiempo, tan pronto lo que la temporalidad hace posible (el tiempo como la *historia*, los tiempos que corren, el tiempo en que vivimos, los días de hoy en día, la época), tan pronto, por consiguiente, el *mundo* tal como va, nuestro mundo de hoy día, nuestro hoy, la actualidad misma: allí donde nos va bien (*whither*), y allí donde no nos va bien, allí donde esto se pudre (*wither*), donde todo marcha bien o no marcha bien, donde todo «va» sin ir

con los espectros sería también, no solamente pero sí también, una *política* de la memoria, de la herencia y de las generaciones» (Derrida, 1995: 13).

como debería en los tiempos que corren. *Time* es el tiempo, pero es también la historia, y el mundo. (Derrida, 1935: 32)

Por otro lado, como en Bedregal, sucede algo similar en Shakespeare. La aparición de su fantasma y el juego de las acciones se desarrollan en un tiempo disyunto por excelencia. Indica el Rey de Dinamarca, anunciando una posible situación de guerra:

Pasando ahora a otra cuestión, ya sabéis que Fortinbrás el Joven, formándose una idea mezquina de nuestro poder, o presumiendo que por la reciente muerte de nuestro querido hermano, nuestra nación se halla desquiciada y desunida, apoyado en el sueño de una ocasión ventajosa, no ha cesado de importunarnos con mensajes, pidiéndonos la entrega de aquellos territorios perdidos por su padre y adquiridos por vuestro valeroso hermano con todas las formalidades de la ley. (Shakespeare, 2003: 110).

Y por último, ya sea en Shakespeare o en Bedregal, esta situación social complicada —disyunta— es la que cobija todo el entramado de conflictos entre los personajes y, principalmente, la llegada del fantasma. Es como si la posibilidad del fantasma sólo fuera posible —y necesaria— en una determinada coyuntura histórica al interior de la ficción. Es más, esta coyuntura histórica no sólo genera esos fantasmas, sino, también, nos sugiere su necesidad.

Respecto a este tema, *Bajo el oscuro sol* presenta un dato central a tomar en cuenta. Su sociedad no sólo está "disyunta" debido a un problema histórico y político, sino también porque vive y se constituye como un espectáculo, como un teatro o como un simulacro. Indica el primer narrador: «Bajo sol que brilla o se empaña; bajo lluvia que se desgaja o se escampa, la ciudad es escenario para actores sin espectadores. ¿Se improvisa una función? ¿Están en repaso o en ensayo de una revolución?» (Bedregal, 2012: 58). Ahora bien, no por nada, el fantasma de Verónica se caracteriza por la memoria de su *herida* en una sociedad que se distingue por el entretenimiento y la indiferencia³³. Se podría decir que esta sociedad de la "revolución" es un simulacro en tanto ha olvidado el signo de la *herida*. Entonces, dicha sociedad no existe plenamente, porque, aquí lo fundamental, esta sociedad desconoce y es indolente con el fantasma y sus sentidos —los oculta, los olvida y los mistifica—, porque dicha sociedad está desarticulada, *out of joint*, del territorio de la *herida*. Así pues, la imagen de Verónica Loreto en tanto fantasma —*imagen fantasma*— es la propuesta central de la novela, porque *Bajo el oscuro sol* no puede pensar un *socius* o una

³³ La sociedad como teatro es extensamente tratado en nuestro tercer capítulo.

institución social más justa si no es bajo una torna de conciencia del cuerpo, la muerte y el duelo: la memoria del fantasma nos viene a recordar, justamente, eso.

3.4. Nudos preliminares, relaciones y proyecciones

En suma, este segundo capítulo examinó las relaciones entre el fantasma desde la teoría, la literatura y el fantasma que propone Bedregal. Aquí, nuevamente, es importante recapitular nuestra segunda pregunta de investigación: ¿qué es lo que la novela nos permite conocer sobre la herida y el espacio social en relación a la imagen? Para intentar responder esta idea, central en la poética de la novela, se estableció tres campos de diálogo: el fantasma de la narrativa del género gótico, las nociones provenientes del psicoanálisis y la propuesta de Derrida. Creemos que esta reflexión es novedosa para la novela y, como es de esperarse, abre una nueva lectura sobre la misma.

A grosso modo, respondiendo nuestra pregunta de investigación, proponemos lo siguiente: *la idea que la novela nos permite conocer sobre la herida y el espacio social en relación a la imagen es la noción de fantasma, entendida como nexo, puente, bisagra o una memoria entre la herida y la sociedad disyunta, entre una pulsión de muerte y el campo de los simulacros o entre la imagen herida y la sociedad teatral.*

Es necesario, por tanto, realizar los siguientes comentarios:

a) A modo de hacer nudos y entrecruzar todos los hilos que llevan a la idea central, recapitulemos, rápidamente, las tres grandes partes de este capítulo.

Por un lado, la relación entre *Bajo el oscuro sol* y algunos textos de la narrativa gótica revelan la importancia de la configuración espacial al interior de la novela de Bedregal. Se trata de un gesto capital a la hora de entender el fantasma al interior del texto, porque la forma, el tratamiento y los sentidos del territorio están en estrecha relación con su fantasma: el espacio contiene al fantasma y, viceversa, el fantasma contiene al espacio. Ahora bien, aquí lo más interesante a nivel de sentidos: la configuración del territorio en la novela es portadora de una "fuerza" relacionada a

las energías encontradas de la ciudad de La Paz y al vientre femenino. Se podría decir, por tanto, la ciudad y el vientre son los elementos que contienen esa "fuerza" o energía que definen, específicamente, la configuración de su fantasma. En este mismo sentido, también se vio que esta "fuerza" del espacio no sólo está permeada y concentrada en el fantasma, sino también y simultáneamente en todas las escrituras que deja la muerta y, centralmente, en su *herida*. Se podría decir, por tanto, que espacio, escritura y herida son los elementos que el fantasma posee y que en sus apariciones nos los hace presentes a los lectores. Sin embargo, es necesario ir más allá y plantear que el fantasma recuerda constantemente la existencia de esa "fuerza" ante una sociedad. Hay, por este motivo, un trabajo muy importante de memoria hecho presente en el otro, activado desde el fantasma.

En el segundo diálogo se contrastó y diferenció la existencia de dos fantasmas a lo largo de la novela. Esta clasificación primaria de los fantasmas al interior del texto resulta útil, pues ayuda a pensar la especificidad del fantasma de Verónica Loreto. Se planteó, en este sentido, la idea de un fantasma múltiple en la figura del doctor Gabriño, debido a las diversas identificaciones y fantasías que va creando a lo largo de la trama. Este hecho hace que el personaje se diluya en términos ficcionales, porque sus fantasías sobre Verónica hacen de él uno y varios fantasmas a la vez. En este sentido, muy distinto es el fantasma de Verónica, que, de forma central, se encarga de dos cosas: por un lado, intervenir o poner en tensión el fantasma psicoanalítico, es decir, la proyección de deseos, fantasías y sueños; por otro, el fantasma de Verónica, al decidir "habitar" el territorio de las fantasías, hace nacer desde adentro de éstas el fenómeno de la *herida* como una "revelación", como una catarsis que transforma tanto a Gabriño como a los lectores. De ahí que el fantasma de Verónica se considere portador de su propio peso y valor, porque están en juego muchos elementos que lo complejizan notablemente. Uno de esos elementos es, por ejemplo, los papeles que deja la muerta o la escritura de la novela en sí misma, cuyo *ethos* es siempre esa "fuerza", esa *herida*.

Finalmente, se estableció el puente más importante, por lo menos a nivel teórico, entre fantasma y sociedad. Aquí es posible hacer nuevamente algunas preguntas orientadoras: ¿cómo viene el fantasma y para qué viene? Primero, Derrida ayuda a pensar al fantasma desde la paradoja de su constitución (es alma y cuerpo al mismo tiempo), sin embargo, surge la necesidad de añadir que

el fantasma de Verónica se caracteriza por una cantidad mayor de devenires paradójicos: el fantasma es alma y cuerpo, simulacro e imagen poética, es fantasía y herida, es sueño y escritura. De ahí que, dándole un giro a la idea de Derrida, planteamos que *Bajo el oscuro sol* presenta un fantasma siempre expansivo, múltiple a nivel de contenido y a nivel de forma. Segundo, otra idea para pensar "cómo" viene el fantasma es el sentido del "asedio" en el fantasma de Derrida. Si bien éste parece ser el caso en la relación fantasma de Verónica y Gabriño, también es posible matizar el gesto y plantear que el fantasma viene en forma de viaje, recorrido, espera y memoria. De ahí que se plantee un fantasma más conciliador con la intención de ser reconocido en un solo sentido: la *herida*. Tercero, se entenderá, por tanto, el motivo que induce al fantasma volver a lo social. Por un lado, dado que no intenta imponer una verdad, ni a dislocar una institución, el fantasma vuelve para recordarnos la dimensión de la *herida* en una sociedad que está dislocada, que atraviesa una dificultad en su constitución, que no puede generar una sociedad más justa. Por otro lado, el fantasma activa esta idea porque dicha sociedad está estrechamente relacionada al espectáculo y los simulacros.

b) Si es posible anudar aquí todo el entramado de las ideas del primer y segundo capítulos, se podría plantear la siguiente imagen: la cara del fantasma es la parte anterior del reverso de la imagen. Anverso y reverso, entonces. Se podría entender, por tanto, que la noción que estamos formulando a modo de herramienta teórica para leer la novela es un tipo de imagen que, como una moneda, posee dos caras: por "reverso de la imagen" se entiende esa parte de la *imagen fantasma* que nos empuja a escudriñar y sentir la dimensión de la *herida* per se; por "anverso del fantasma" se entiende esa parte de *la imagen fantasma* que se plantea en términos de puente o memoria entre esa herida y la sociedad. Si bien a lo largo de los dos primeros capítulos estos dos conceptos se fueron explicando y desarrollando por separado, es necesario plantear que no es posible disociarlos en la práctica o al interior del texto: se trata de un todo interconectado, finalmente, la noción de *imagen fantasma* en sí misma. Por este motivo y a continuación, se establecerán las relaciones y diferencias más importantes al interior de este concepto para finalizar en la formulación del concepto principal.

Primero: a modo de similitudes, la noción de imagen y la noción de fantasma comparten, por lo menos, tres inquietudes básicas:

1. Denominaremos al primer elemento *situación del objeto de estudio*. En este caso, ambos tipos de imágenes plantean un lugar o territorio que está fuera del orden de los sentidos y mantienen un acercamiento al territorio de la muerte. Ya sea esa *herida* por el duelo amoroso, ya sea ese inconsciente freudiano, el territorio de lo poético o esa "fuerza" del espacio y su fantasma, todos estos elementos hacen que en la noción de imagen como en la noción de fantasma se distinga claramente ese lugar particular donde la literatura o la obra se crean.

2. Denominaremos al segundo elemento *efecto del objeto de estudio*. Otra relación posible alrededor de ambas nociones implica pensar que la revelación de la *herida* siempre significa una transformación de quien la ha experimentado. A lo largo de los dos capítulos se manejó fuertemente la idea de una "catarsis" para el otro o un "hacerse presente" ante el otro. Se trata de un gesto que matiza esta "vuelta" de la *herida* a la sociedad.

3. Al tercer elemento lo denominaremos *forma de relación con el objeto de estudio*. Dado que la imagen es una "fuerza", que incide en el "ser" de los personajes o las personas, se establece alrededor de este fenómeno una ética de relación. Ya sea la imagen a secas o el fantasma de Verónica, ambas nociones invitan a relacionar el fenómeno de la *herida* con el mundo de los vivos o "el lector" de una forma más entrañable, más acá del reconocimiento de eso que conforma, por definición, lo "horroroso".

Segundo: a modo de diferencias, la noción de imagen y la noción de fantasma tienen sólo un punto distinto: el lugar, valor o la importancia que se da al aspecto social. La imagen siempre está como en son de salida de lo social, por el contrario, el fantasma siempre vuelve. A modo de ejemplo, Octavio Paz indica: «La experiencia puede adoptar esta o aquella forma, pero es siempre un ir más allá de sí, un romper los muros temporales, para ser otro. Como la creación poética, la experiencia del poema se da en la historia, es historia y, al mismo tiempo, niega la historia. El lector [...] niega la sucesión, revierte el tiempo» (Paz, 1986: 25). Bajo esta idea, la poesía o la imagen poética siempre nos conduce, en un solo sentido, a dirigirnos a este "más allá" poético. Sin embargo, el fantasma es justamente la instancia que plantea el camino inverso: él viene desde el "más allá" para estar más aquí, más cerca de la sociedad, según Derrida, dislocada por definición, *out of joint*. Por consiguiente, nuestra lectura teórica sobre estos conceptos

considera importante apuntar esta diferencia sustancial al interior de ellos, para reconocer y plantear la necesidad de reunirlos en un solo gesto que intente explicar el fenómeno de la *herida* y la imagen en la novela. Es por este motivo que, a modo de conclusión, será importante, para leer la novela, una noción combinada de imagen poética e imagen fantasma, es decir, una que reúna ambas características.

Tercero: ahora bien, lo importante en nuestra lectura sobre Bedregal es, justamente, relacionar, zurrir o componer una noción que incluya los dos conceptos en cuestión, como fruto de y para nuestra lectura de *Bajo el oscuro sol*: se trata de la noción *imagen fantasma*. De forma novedosa y central, esta nueva noción realiza el siguiente movimiento al interior del texto: la *imagen fantasma* es un "ir más allá" poético para volver siempre al "más acá" social. Como se podrá entender, este tema reúne los dos conceptos en cuestión para intentar explicar el funcionamiento de la imagen al interior de la novela.

Entonces, y para finalizar, es necesario recapitular la pregunta inicial de investigación que formula nuestra hipótesis mayor de lectura: ¿cuál es esa poética de la imagen —es decir: esa imagen novedosa, esa concepción de la imagen desde la novela— producida desde el signo de la herida? Producto de nuestras reflexiones sobre la novela, ahora estamos en condiciones de plantear que es la *imagen fantasma* esa poética de la imagen que la novela produce desde el signo de la herida. Dicha imagen puede definirse en los siguientes términos: *se trata de una poética de la imagen que nos permite conocer una forma particular del deseo relacionado al displacer, la pulsión de muerte o el dolor, pero desde una relación más conciliadora, sintiendo esa revelación amorosa en la pasión de la imagen, entregada en forma de don, porque posibilita la relación entre el territorio de la muerte y el espacio social, entre la herida y la sociedad, entre una pulsión de muerte y el campo de los simulacros o entre la imagen herida y la sociedad teatral, en forma de memoria y catarsis.*

c) La principal proyección de esta idea central es una lectura íntegra del texto en cuestión. En dicha lectura se ampliarán y resaltarán todos los elementos antes mencionados.

CUARTO CAPÍTULO: LA *IMAGEN FANTASMA* EN *BAJO EL OSCURO SOL*

Si lo que manda, periódica, la memoria, logra agrietar este espesor, una vez que lo que se ha filtrado va a depositarse, reseco, como escoria, en la hoja, la persistencia espesa del presente se recompone y se vuelve otra vez muda y lisa, como si ninguna imagen venida de otros parajes la hubiese atravesado. Son esos otros parajes, inciertos, fantasmales, no más palpables que el aire que respiro, lo que debería ser mi vida. Y sin embargo, por momentos, las imágenes crecen, adentro, con tanta fuerza, que el espesor se borra y yo me siento como en vaivén, entre dos mundos.

Juan José Saer

Después de realizar una extensa reflexión sobre la poética de la novela, desde el diálogo, los puentes y los nudos con distintos estudios, ahora queda leer esta *imagen fantasma* más cerca del texto en cuestión. Este capítulo plantea, por tanto, una relectura de *Bajo el oscuro sol*, a partir de los sentidos ya trabajados, pero, centralmente, un movimiento de los signos al interior de la novela. El objetivo es el texto. Paralelamente, debe resolverse nuestra última pregunta de investigación planteada al inicio de esta tesis: ¿qué es lo que la novela nos permite conocer sobre la herida dado que también se trata de un aspecto formal o un trabajo con el lenguaje poético en relación a la imagen?

De ahí que la escritura, la palabra o el tratamiento del lenguaje es el eje de este capítulo. Se leerá, por tanto, siempre en una doble dimensión: las posibilidades del texto, su expansión semántica desde el concepto base de *imagen fantasma*, pero al mismo tiempo, una reflexión fuerte sobre la escritura, el lenguaje y especialmente el tratamiento discursivo. Por este motivo, es posible establecer, a priori, la siguiente ecuación: las posibilidades del texto o la apertura de sus sentidos

desde el signo de la herida están relacionados, estrechamente, a un tratamiento y una concepción del discurso que, ya se verá, implica un grado de fragmentación.

Lo que sigue a continuación es, por tanto, el estudio de las imágenes en *Bajo el oscuro sol* —pues son varias las imágenes—, la poética de la escritura en la novela y su articulación con el concepto de *imagen fantasma*. Una rápida clasificación plantea cuatro tipos de imágenes: las que se relacionan a la maternidad, los sueños, el arte y la herida per se. A pesar de que esta clasificación primaria ofrece ya un itinerario de lectura, es necesario aclarar que la riqueza está, por el contrario, en el entrecruce de estas imágenes. Optamos, consecuentemente, por otra forma de leerlas: se desplazará el análisis diacrónico de cada imagen a la lectura comparada de las mismas.

Ahora bien, esta lectura comparada de las imágenes presenta, desde el texto, un punto o núcleo central. Como ya se mencionó, ese nudo es la *herida*. Sin embargo, aún más, dado que es importante ser fiel a la primera intuición de lectura, es tarea elemental relacionar el concepto de esta poética —*imagen fantasma*— con el primer fragmento de lectura —primer momento de reflexión— que se presentó al comienzo de nuestra investigación. Se trata de la primera aparición de Verónica ante doña Hortensia. Citamos nuevamente este hecho contado por Hortensia:

—De repente levanto la vista y aquí [...] veo parada a Loreto. Me incorporo en la cama, asustada. Y la sigo viendo con un sweater verde; no la veía entera, lo impedía el almohadón, pero sí le vi las manos pálidas, la cara agachada, tapada con un velo o sus cabellos, no estoy segura. En el pecho le faltaba un pedazo del tamaño de un puño; a través de ese agujero se podía ver el empapelado. (Bedregal, 2012: 87)

Respecto a este fragmento de lectura, nuestro estudio plantea que la noción *imagen fantasma* está contenida en dicha aparición de Verónica. En lo que sigue, se leerá la misma poética, pero desde el fragmento de lectura. Aclarado nuestro objetivo, apúntese, de entrada, tres elementos de lectura que organizan la poética de *Bajo el oscuro sol*: primero, el gesto de la herida como elemento central en la constitución de la imagen; segundo, el gesto del manto o los cabellos, que cubren el rostro, pero, centralmente, los ojos; tercero, el fantasma, desde los ojos de doña Hortensia, en forma de discurso, pues ella es quien cuenta la aparición de Verónica.

La herida, el telón y el fantasma en forma de discurso, por tanto. Como se puede entender, estableceremos en este capítulo una lectura sobre la poética de *Bajo el oscuro sol*, desde estos tres espacios. Sin embargo, la investigación encontró otra veta muy importante, para encarar nuestro cometido: parte de la poesía de Bedregal se relaciona, estrechamente, con la poética de la novela. Es por este motivo que consideramos enriquecedor el entrecruce de algunos poemas con la novela. Dicha relación ilumina y abre un profundo espacio de reflexión que, por ahora, no fue trabajado en *Bajo el oscuro sol*. Se trata, básicamente, de algunos poemas de *Poemar* (1937), *Almadía* (1942) y *Nadir* (1950).

Es necesario comentar, finalmente, que nuestra forma de trabajar algunos de los poemas es instrumental a la novela, por ser éste nuestro foco de lectura. Con ello se busca, en los límites de esta tesis, tender un primer puente o diálogo entre la obra poética y la narrativa. En lo que respecta a la herida y su relación con la imagen, los poemas elegidos son altamente iluminadores, en tanto, primero, establecen un antecedente de los sentidos y, segundo, porque éstos resaltan y aclaran una misma preocupación.

4. LA HERIDA Y SUS IMÁGENES

Si recapitulamos la cita principal que refiere nuestra imagen de Verónica Loreto, en ella, la imagen sitúa al lector frente a un foco o punto central de atención: la *herida* en el pecho, ese hueco, esa mancha o vacío. De entrada, este elemento de lectura debe reconocerse desde su densidad semántica, pues, finalmente, la novela da para realizar múltiples relaciones. De ahí que estemos frente a una herida plural, pues ésta se relaciona con diversas imágenes al interior de la novela y, por ende, diversos sentidos.

Una de las posibles lecturas establece un diálogo con algo que podemos denominar la pasión. Aquí el guiño intertextual a la pasión erística y el campo religioso de esa palabra. Ésta es una entrada muy rica e importante, dado que, además de estar presente en la narrativa de Bedregal, también se presenta en la poesía de la autora para repensar la idea de pasión. Ahí donde un cuerpo masculino (Cristo) presenta las heridas producidas en su cuerpo, en *Bajo el oscuro sol* la

herida se resemantiza para abrir el texto. Surge, entonces, la primera pregunta de lectura: ¿qué significa el sentido de la pasión desde el signo de la herida y la imagen?

Otra de las posibles lecturas de este "hueco" se relaciona al vientre femenino. Ya se estableció en el estado del arte la importancia de la maternidad en la poética de Bedregal. Ahora bien, es necesario ir más allá y plantear esta entrada de lectura desde su especificidad: la herida, nuevamente, pero aún más, la violencia de esta herida en el cuerpo femenino. La imagen es contundente: constantemente se insiste en un "tajo" o corte en el vientre materno. Plantéese también que dicha relación está presente en la poesía de la autora en cuestión. Valga, por tanto, la siguiente pregunta: ¿qué significa pensar la maternidad desde el signo de la herida y la imagen?

Finalmente, el entramado más contundente se encuentra en la relación herida y escritura. Además de los múltiples papeles y escritos que deja la muerta, es necesario recordar que Verónica Loreto escribe, antes de morir, con la misma sangre que produce la bala perdida en su cuerpo. En la novela, la escena es muy fuerte, pues Verónica, en su agonía y delirio, escribe desde, por y hacia la sangre y la herida. Ese "hueco" es, por tanto, metonimia de una forma de escritura y una fluiría de concebir la escritura. Como se trató en el estado del arte, está claro que la escritura femenina es una de las entradas más fuertes a la novela, mas es necesario preguntarnos por esta otra cara de la escritura y pensar ¿qué significa la escritura desde la herida y la imagen?

A modo de itinerario de lectura, se puede decir, por tanto, que los sentidos directamente afines a la herida pueden clasificarse en tres: la relación herida y pasión, la relación herida y cuerpo femenino y, finalmente, la relación herida y escritura. Se trata de tres campos donde se entrecruzan diversas imágenes a lo largo de la novela. Lo que sigue a continuación es una lectura detallada de cada una de ellas.

4.1. La herida y la pasión

En *Bajo el oscuro sol* alguien sufre, alguien sobrelleva una pasión y pasa por un "holocausto" semejante a la pasión erística. La narración focaliza, por tanto, su mirada al cuerpo. Consideramos importante partir de ahí, pues la pasión de Cristo es, grosso modo, una

exacerbación en el sufrimiento del cuerpo. Ahí el sentido se complejiza, pues tanto en Cristo como en Verónica siempre se trata de un sufrimiento que se manifiesta ante alguien más. Bajo este entendido, intentaremos plantear el dolor del cuerpo como una fauna de don amoroso para el otro que es, esencialmente, social o colectivo.

Entonces, se podría decir que la novela establece los guiños intertextuales en momentos precisos, pues la pasión de Cristo no es un elemento totalmente explícito. Por un lado, la novela crea un tipo de focalización tan sutil —casi imperceptible hasta la segunda o tercera lectura— sobre las manos y la herida de Verónica. En una escena donde Gabriño reconoce el cadáver de Verónica se indica lo siguiente: «¿Esa faz de mártir acusaba o bendecía? ¿Y esa mano mendiga con su moneda de sangre?» (Bedregal, 2012: 60). Queda planteado en esta cita, por un lado, palabras que aluden al campo religioso como "bendecir" y, por otro, esa "moneda de sangre" como metáfora de los orificios en las heridas de Cristo. Hay que decir también que esta misma idea de focalización del cuerpo de Verónica ya se insinúa en la primera descripción que Hortensia hace de Verónica: «no la veía entera, lo impedía el almohadón, pero sí le vi las manos pálidas» (Bedregal, 2012: 87). Nótese cómo nuestra percepción de Verónica se forma no a través del todo ("no la veía entera") sino en base a sus partes. Por tanto, en ambas citas, las narraciones concentran su mirada, insistentemente, en partes asiladas del cuerpo, partes que son susceptibles de recibir dolor, como en el caso de Cristo. Vale la pena preguntarse, en este sentido, por qué la novela dirige su atención a estos elementos.

Sin duda, la imagen más importante, desde esta perspectiva, es la del piano en llamas, producto de una revolución social en la ciudad de La Paz. Este piano, a punto de sucumbir bajo la semántica del fuego que lo consume todo —elemento que se leerá más adelante—, está narrado de distintas maneras. Una de ellas se presenta bajo la idea del Cristo, sus heridas en los costados y el peso de su cuerpo:

Lamieron el barniz hasta dejarlo como una pie] enferma; goterones de sangre rojinegra brotaron por los flancos. Los cascos se hundían en el asfalto caldeado; los pedales metálicos trataban de retener el peso del cuerpo orquestal. Al fin cedieron al suelo reblandecido. Maderas rociadas de gasolina apuraban el fuego. El piano cayó arrodillado. Todavía con el pecho hinchado resistía, resistía. Y ya no pudo más. Se desplomó. (Bedregal, 2012: 30)

Esta imagen es elemental en la novela. Por un lado, muestra cómo el piano está personificado en un cuerpo. Ahí la primera transformación que hace la imagen: hace de los objetos del mundo cuerpos heridos, seres susceptibles de pasar por una pasión semejante a la crística. Reflexiónese, por ejemplo, cómo en dicha imagen se siente el peso de ese cuerpo a punto de desplomarse, pero también se sienten los fluidos, esa "sangre rojinegra" que sale del piano. Por otro lado, esta imagen realiza una apertura semántica central: la herida no es sólo una experiencia exclusiva de Verónica, sino que impregna esta cualidad a los distintos objetos que pueden ser expuestos en la imagen. Nuevamente, al igual que la mano de Verónica Loreto, emanando, metafóricamente, una "moneda de sangre", aquí el piano es un cuerpo que muestra y sufre sus heridas. Se trata, por tanto, de una de las propiedades centrales en la imagen de Bedregal: ésta hace del mundo una experiencia relacionada a la pasión crística.

Ahora bien, es necesario apuntar un dato más respecto a esta pasión. Para introducirnos en su sentido, retomamos el poema "Holocausto" de Bedregal, cuyo título coincide, sorprendentemente, con el "piano en holocausto" (Bedregal, 2012: 31) de la novela:

Oh Cristo, yo quisiera de tu augusta cabeza
desclavar los espinos; endulzar tu martirio;
darte mi adolescencia como incienso en delirio;
alabándote en salmos, restañar tu tristeza.

Te volcaría en mi alma con la dulce certeza
de corporal expolio a cabezal de lirio.
Me inmolaría entera como ala sobre cirio
votivo que, al quemarse, con su llama te besa.

El humo, en holocausto, de mi cuerpo ofrendado
empapara en perfume la esponja de la hiel
y, hundida entre la llaga, mi vida en tu costado,

—la culpa redimida y el mundo sin pecado—
a la última palabra de Dios crucificado,
ungiría con rosa de amor tu humana piel. (Bedregal,
2009: 109)

Además de repetirse los signos del fuego en esa "ala sobre cirio" y la voz al "quemarse", como sucede en la imagen del piano en llamas, aquí es importante resaltar la acción vital que realiza la

voz que habla en el poema. Existe la idea de aliviar la pasión de Cristo, endulzando "tu martirio", pero desde una "inmolación" o pasión de la propia voz poética. Se podría decir, grosso modo, existe una doble ofrenda o don manifestado en el otro. Por un lado, la de Cristo en los hombres, haciéndose carne y expurgándonos para alcanzar lo divino; por otro, aquí lo importante, también la "ofrenda" de la voz poética hacia Cristo. Hay algo denso en esta idea. Imaginar, por tanto, esta doble ofrenda que implica una doble "homologación", la de Cristo en los hombres y la de la voz poética en Cristo, dice algo nuevo sobre la imagen en Bedregal: la imagen es una entrega del cuerpo, más allá de la conservación del sí mismo, para el otro; en otras palabras, un don que, tanto en Cristo y en la voz poética, sólo puede entenderse desde ese gesto desmesurado de amor.

Entonces, la pasión erística está hiperbolizada —sublimada— en Bedregal sólo bajo este sentido: la pasión asegura la inclusión del otro en la configuración de la imagen. No se trata, por tanto, sólo de exhibir heridas o "huecos", sino, sobre todo, hacer de la imagen una experiencia que está dirigida a una segunda instancia eminentemente social. Bajo este entendido, tal vez puede leerse en un nuevo sentido el elemento del fuego, como aquello que lo consume todo, pero también como aquello que invita y seduce a ser partícipe de una experiencia. La siguiente imagen se hace presente en un sueño de Hortensia, donde, además de repetirse algunos signos, se resalta este elemento: «¿Creyera? Otra pesadilla con la señorita Loreto. La vi colgada, sujeta por los cabellos, sobre un fuego, toda hecha de humo. El mismo hueco en el pecho que la vez que se presentó en mi cuarto» (Bedregal, 2012: 158). Aquí, nuevamente, la semántica del fuego produce en Verónica el mismo proceso de transformación en holocausto —como Cristo o como el piano en llamas—, bajo la hipérbole de la pasión. Pero también, por otro lado, se trata de una imagen que nos presenta su luz —o su fuego— como punto de atracción para el espectador.

En este sentido, no por nada, la imagen del piano es "revelación" y luz de fuego ante una segunda instancia fundamental: lo social. Se podría decir que la imagen consumida en llamas pone en "holocausto" al objeto artístico y, convoca, desde su pasión, al otro. Esta idea resulta muy interesante si releemos el segundo gesto del piano:

Entre bramar de cuerdas reventadas se abrió la tapa colosal. Ya no era el toro en reto a la mañana brava. Era pájaro gigante caído de costado (¿desde qué cielos?). El ala impar parecía querer proteger la garganta sagrada. Grifo mitológico derrotado, acezaba con el ala al sesgo. En torno, un coro humano de aquelarre desafinaba impotencia, ira, contento, miedo, curiosidad, inconsciencia. El fuego crepitaba, danzaba, pugnando por entrar a la pulpa de los martilletes. La tapa, erecta todavía, lo impedía. Tras larga lucha, también se abatió sobre la encordadura al rojo. (Bedregal, 2012: 31).

Aquí, es necesario apuntar cómo el piano está presente bajo la semántica de lo aéreo, pues el piano es, metafóricamente, un gran pájaro caído —de ahí la mención al Grifo—. Al mismo tiempo, lo aéreo implica, bajo este fragmento, lo elevado, "sagrado" y divino, como si asumiera la metáfora de Cristo: lo armónicamente perfecto, si se quiere. Ahora bien, lo que la imagen produce —en tanto pasión, suplicio, fuego y herida— es la destrucción de esto armónico o "sagrado" para producir un efecto expurgador ante los hombres que rodean la imagen, es decir, como si se tratase de una "catarsis" manifestada en el otro que presencia la imagen. Si recordamos que alrededor del piano en llamas había un grupo de personas que «desafinaba impotencia, ira, contento, miedo, curiosidad, inconsciencia» (Bedregal, 2012: 31), es necesario repensar, entonces, una imagen que se vuelve también un acontecimiento y, sobre todo, una experiencia colectiva.

Tal parece que en todo esto hay un gesto asimilado y otro resignificado. Primero, se planteó que la imagen pasa por un estado de pasión semejante a la pasión erística; al mismo tiempo, esta hipérbole del cuerpo está dirigida hacia el otro. Se podrá sugerir, por tanto, que la imagen crea una memoria de la pasión en y para la sociedad; es decir, la imagen posibilita una entrega más allá de sí misma en forma de don, para activar una memoria de ese amor en el otro. De ahí que, cuando la imagen o Verónica se entregan al dolor, lo hacen para recapitular ese amor y hacer de esa experiencia un hecho fundamental. Entender la imagen de Bedregal implica, consecuentemente, entender ese desplazamiento respecto al Cristo bíblico: si Cristo muere para salvar al hombre del dolor, la herida y la pasión —el mal—, en *Bajo el oscuro sol*, estos mismos gestos se presentan no para alejarnos de esa experiencia, sino para hacernos recuerdo de que existen y son parte constitutiva del hombre. Se podría decir: Verónica muere en un sentido amoroso, para activar y conmemorar una memoria de la herida a través de la imagen.

4.2. La herida y el vientre femenino

Sin duda se trata de una de las relaciones más intensas al interior de la novela. Si recordamos que el nudo central de *Bajo el oscuro sol* es el incesto de la madre de Verónica y el de la hija, es necesario sospechar que lo femenino en tanto revelación incestuosa —esa *herida*— es el punto neurálgico de lectura. Bajo este entendido, es necesario trazar, por lo menos, dos caminos de lectura: leer, por un lado, cuál es el sentido de la relación madre/hijo para entender la maternidad desde la herida; y leer, por otro lado, cuál es la importancia de tal relación en nuestra reflexión sobre la imagen.

Para intentar responder la primera lectura hay dos posibles respuestas.

En el primer caso, como ya planteó Velásquez, desde la poesía, existen dos gestos sobre lo materno: aquel que está más acá de un refugio y aquel otro que está más cerca de una posición rebelde y radical. Dentro del contexto de la novela, este doble gesto ayuda a entender muchas de las relaciones entre madre e hija. Retómese la siguiente imagen de una mujer que sostiene a su hijo muerto, muy al comienzo de la novela, producto de la convulsión social que se está viviendo:

SIN NOVEDAD HASTA EL MOMENTO. [indica una radio en la escena]

Compasivas plañideras condujeron a la mujer hasta el poyo de adobe. Ella atrajo sobre sus rodillas al herido. La sangre le salpicaba al pecho, a la falda, resbalaba al piso, formaba bolitas con el polvo.

Despiadada piedad. Oscura montaña preñada de esperanzas. En el regazo, palpitante aún, ofrenda inútil en el tambor de las revoluciones. Parto mortal de entrañas ultrajadas. (Bedregal, 2012: 40).

Esta primera alusión a la maternidad se presenta en un conventillo, donde varias personas se refugian de la violencia que se desata en las calles y donde una emisora de radio va informando de los acontecimientos. Interesa marcar, por un lado, esa "oscura montaña" que metafórica a la madre y la convierte en un lugar para la muerte y no sólo de vida. Aquí es importante pensar, entonces, cómo la madre se impregna de la semántica de la tierra para convertirse en el término final de toda vida y no sólo su comienzo, es decir, la madre se convierte en estancia final de muerte. Ahí la paradoja y el matiz respecto a lo materno: la madre —o la imagen— puede ser entendida como un refugio sólo si conforma un lugar para la muerte. Por otro lado, es importante

marcar un tercer elemento al binomio de madre e hijo. Se trata de esa violación o de esas "entrañas ultrajadas". En este caso, la causa de la muerte del hijo se debe a un tercer elemento externo que se presenta como término mediador entre la relación madre e hijo. Ahí el punto, pues para entender la relación madre e hijo es preciso entender este elemento externo.

Es necesario preguntarnos, por consiguiente, cuál es la relación oculta entre esta maternidad ligada a la muerte y este tercer elemento externo que genera la herida o el "ultraje". La respuesta no sólo es posible desde una explicación respecto a lo que está sucediendo en la historia, porque, en efecto, la revolución mata al hijo de esta madre. Otra posible hipótesis relaciona los dos términos de la pregunta en cuestión: el cuerpo femenino es ultrajado porque éste implica, a nuestro juicio, una concepción de la vida que el territorio externo no entiende —la maternidad es un lugar para la muerte—. El poema "Todos, todos, sufrimos..." puede abrir una interesante perspectiva:

Todos, todos sufrimos.
Hambre —sed— soledad.
Todos lloramos en las noches.

Si en mis ojos encuentras
a veces dulce paz,
es sólo porque yo
—doliente como todos—
soy más tierra que tú
por ser mujer,
es decir, soy más muerte
y la muerte es el único
refugio acogedor. (2009: 236)

Las similitudes entre la novela y este poema resultan sorprendentes. Por un lado, se tiene la misma relación simbólica entre la mujer y la tierra, ambas, relacionadas a la muerte como "refugio" y "dulce paz", de lo que se puede inferir, hay una poética de otro tipo de vida de la muerte en la madre. Por otro lado, en este poema la voz poética interpela a un "tú" discursivo que está alejado de esa experiencia de muerte —como en otro lugar o en otra perspectiva— y que puede ser representado, en la novela, por ese discurso de la emisora de radio en letras mayúsculas (véase la penúltima cita). Entonces, si volvemos a la novela en cuestión, es posible insinuar que una de las propiedades de la imagen en tanto vientre/tierra es, justamente, esta cualidad de

refugio en la muerte y que, en lo inmediato, esta propiedad de la imagen es uno de los elementos que el elemento externo de "ultraje" no entiende y, por este motivo, tiende a violentar —hacer desaparecer, ocultar, tapar— este fenómeno. En lo sucesivo, esta propiedad de la imagen es el nudo de relaciones posibles entre madre e hijo.

En este sentido, la segunda idea que da cuenta de esta relación madre/hijo, más cerca del gesto "radical" propuesto por Velásquez, se presenta en una concepción de lo materno ligado no sólo a la muerte sino también como el territorio donde es posible el incesto. La siguiente imagen que permite ahondar en esta idea es la del maletín con los escritos que Verónica dejó después de muerta. Una vez más, en esta imagen también se juega la idea de "ultraje", pero, esta vez, cometido por Gabriño:

Tuve que haber dormido. Sé que, entre sueños, asesté un largo cuchillazo a una mujer; le partí el vientre. No recuerdo las circunstancias.

[...]

Bueno, lo que debía transmitirle a usted es que, ya medio despabilado, fui a ducharme. Ya se lo imaginaba usted: la valija mostraba un profundo tajo al sesgo y desde un apretado envoltorio protegido por una bolsa de polietileno asomaba algo deforme, como un feto de placenta. (2012: 204)

En este caso, la imagen del maletín vuelve, por lo menos, a tres elementos de lectura. En primer lugar, se repite la idea de un objeto cenado, homologado al vientre femenino como lugar para la muerte, pues la imagen del maletín se asemeja «a un ataúd de párvulo» (Bedregal, 2012: 203). En segundo lugar, el "parto mortal", producto del "ultraje", expulsa un feto que simboliza los escritos de Loreto, portadores de revelación del incesto y aborto, y, por otro lado, se reincide en el signo del "tajo" o el "cuchillazo". Se podría decir, bajo este contexto, que Gabriño produce el "ultraje" de la imagen/maletín/vientre en tanto éste es portador de una forma de relación particular entre madre e hijo: se trata de esa relación incestuosa. Cabe preguntarse, nuevamente, por qué este elemento externo (Gabriño) está a razón de *distancia* respecto a este tipo de relación.

Para intentar responder esta segunda encrucijada, vale la pena volver a retomar lo dicho por la crítica. Por un lado, Prada plantea que la importancia de la imagen del maletín se da porque este objeto «se convierte en un objeto que escapa hasta el límite su *desentrañamiento*» (Prada, 2012: 18). Ahí el punto. No se trata de quedarnos en la pura enunciación del incesto, sino ver por qué

éste conforma un "límite", es decir, por qué el incesto es denso o qué hay de denso en este incesto, a tal punto de resistirse y llevar al límite su *"desentrañamiento"*. Es necesario, entonces, ir más allá del "desentrañar" y diferenciarlo de cualquier otro incesto. Por otro lado, respecto la crítica sobre la poesía, Velásquez, en ese gesto "radical" entre madre e hijo, plantea las siguientes ideas en referencia al poema "Rebelde amor":

La muerte con que arremete la voz poética compensa la agresión hacia su madre ("debería morirme para que estés contenta"). Con ello se renuncia a la liberación y la independencia e introduce una de las señas que llama atención en los poemas "rebeldes" de Bedregal: la autocensura por la que varios poemas cuyo sentido apuntaba a "decir algo inapropiado" son cambiados hacia la mitad del texto para "cumplir modelos" sociales. Renunciar a sus sueños y su mundo equivale agresivamente a negar una maternidad que corre el riesgo de reproducir esa incomprensión. Quisiera resaltar ese gesto: la poética de Bedregal necesita y se refuerza para comprender lo externo a sí misma con el costo, la mayoría de las veces, de renunciadas violentas contra sí. (Velásquez, 2009: 54)

Consideramos importante volver a esta idea de Velásquez porque puede orientar mejor la relación madre e hija. En el poema "Rebelde amor", si bien es cierto que se puede leer ese desencuentro entre madre e hija, a costa de la propia voz poética o "esa renuncia violenta contra sí", creo que es importante matizar dos cosas: el lugar de lo externo y ese desencuentro entre madre e hija. Por este motivo, es necesario repensar lo externo no sólo como ese territorio que la voz intenta "comprender" para sí, sino también como eso que está a razón de distancia o desencuentro con la experiencia de la voz poética. Segundo, el "desencuentro" entre madre e hija es también, valga la paradoja del título del poema, una relación de cariño, tal vez de un amor hiperbólico, relacionado al don erístico. Indica la voz poética: «Esta es mi ofrenda, madre, para expiar tus penas. / Es difícil cantar el canto más amado» (Bedregal, 2009: 426). Se trata de un gesto, más bien, parecido al de pasión por amor. Si relacionamos las dos ideas en cuestión, a lo mejor es posible formular otra idea que explica la relación madre e hija: el amor, el sacrificio y la relación entre madre e hija se da a pesar del desencuentro con lo externo.

Otro poema de Bedregal, "Espada de dos filos", en un sentido inverso (ya no es la hija quien habla, sino la madre), puede dar más pistas al respecto:

Quiere ser última gota de mi sangre
y romper la cadena que mi dolor
arrastra.
Quiere morir y no esperar auroras.
No herir de eternidad lo que nos
consume.

Pero esta mi soberbia casi humilde
se abatió en las argollas de [un] abrazo
y una flor que se abre en mi tiniebla
se dobla, desdobla, multiplica
con implacable vegetal sabiduría.
Hincha la ola de sangre hasta que es
dura
como un domo dorado todo el cuerpo.

Fue la fugaz espada de la dicha
que sembró los surcos del dolor.
Si no puede acabarse en mí la vida
eterna
que me perdone mi hijo su existencia.
(Bedregal, 2009: 297)

Vista la relación conflictiva madre/hijo, desde la madre, el asunto toma otro cariz. Por un lado, no se trata sólo de la renuncia violenta de una hija a ser madre (como sucede en "Rebelde amor"), sino, potencialmente y al mismo tiempo, de una madre que muy a su pesar renuncia a su hija. Se puede plantear, consecuentemente, que ambas renunciaciones, en los poemas de Bedregal, se encuentran interrelacionadas, como si se tratase de una constante preocupación en ambos lugares de enunciación. De esta manera, es necesario perfilar que tanto para la madre como para la hija o esta hija que es potencialmente una madre —en una especie de banda de Moebius— eligen, como punto de resolución al conflicto con lo externo, el fin de su vida en forma de don de la una para la otra y viceversa. Creemos que aquí se encierra el sentido profundo de la imagen del maletín: en ella está contenida una forma de relación entre madre e hijo que no sólo muestra el incesto sino también lo revalida, lo hace posible en la muerte.

Habiendo llegado a este punto de reflexión, haciendo hincapié en la imagen, nuestra propuesta a la pregunta por la maternidad ligada al incesto y su distancia respecto al "ultraje" se presenta ahora con mayor claridad. Desde la novela, se podría plantear que el cuerpo femenino o la imagen y su capacidad reproductora de vida opta por la muerte —siempre en forma de amor—,

porque es un espacio de refugio, "paz" o "plenitud" donde se reafirma la relación incestuosa que, metafóricamente, el filo del cuchillo condena. Es necesario matizar, por tanto, estos dos lugares para la muerte: por un lado, la muerte como plenitud, relacionada a la elección deliberada de la madre y la hija, frente a la otra muerte como "ultraje", que produce el signo de lo filoso. Ahora bien, si volvemos a pensar todo esto desde la novela y el tema de la imagen, lo que está en juego es muy enriquecedor: la imagen/ventre/maletín contiene todo este juego de relaciones, es decir, en la imagen está contenida la madre y la hija en una relación sólo posible en la muerte, relación que, es necesario resaltar, no puede construirse en el territorio de lo externo.

Para explicar mejor esta idea, retomemos el siguiente fragmento de lectura. Se trata de los papeles de Verónica Loreto, que son "extraídos" de la imagen del maletín. Indica Verónica:

*¡Dios mío, Dios mío! Ese hijo de incesto soy yo. El mío debe no nacer. ¡Pobre madre mía!
¿Y yo ...?*

Inocentemente ignominiada. Era para enloquecer.

Mentira, ¡mentira!, quería gritar y era sólo un aullido sordo, defendiendo mi vientre-tumba.

Me desplomé. Todo tiniebla. Ni llanto ni palabra. Muda y sola.

Oscuro el sol del día siguiente. ¿Cómo seguir viviendo? El pacto se cumplía

Desde entonces, donde quiera que anduviese, resonaba en mis oídos el Libro de Job acomodando en mis pasos sus versículos

...aquel tan opulento algún día, de repente ha sido reducido a la Nada; asíome de la cerviz el Señor, quebrantándome, y púsome como blanco de sus tiros...

¿Por qué me sacaste del vientre de mi madre? Ojalá hubiera perecido antes de que ojo mortal me viera.

El hombre nacido de mujer está atestado de miserias... Él sale como una flor y luego es cortada y se marchita.

¿Qué es él, miserable, para que pueda ser inmaculado; y cómo, siendo nacido de mujer, ha de aparecer justo?

Él manda al solo, y no nace si así lo manda; y encierra si quiere, las estrellas como bajo sello. (Bedregal, 2012: 222)

Estas palabras de Verónica son escritas después de que ella descubre la relación incestuosa entre sus padres y el doble incesto que ella tiene con su padre. Valga la extensión de la cita para resaltar la importancia de varios elementos en la maternidad de la novela.

Primero, el fragmento en cuestión lanza una de las intertextualidades más importantes de la novela: el libro de "Job" en la Biblia. Es más, Verónica revela su incesto bajo ese nuevo lugar de enunciación. Así pues, Verónica, desde Job, se presenta como el "blanco" de los tiros de Él, es decir, de la voluntad del padre. En otras palabras, la misma figura de un Dios que ocupa el lugar de una ley caprichosa e imponente en la biblia, en la novela se repite bajo la idea de preceptos que deben cumplirse a cabalidad sobre Verónica. Retómese el caso de Bernardo (padre y amante de Verónica) que perfila ese espacio. Cuenta Verónica: «No se mencionó más el asunto. Días después me entregó un sobre; dentro, dinero, una dirección y una ficha de consulta para el médico» (Bedregal, 2012: 214). Aquí, respecto al incesto, la postura de Bernardo es clara: el aborto es un hecho a ser consumado, porque es un mandamiento de su autoridad. Retómese también el caso del doctor que atiende a Verónica, cuyo lenguaje tiene el tono de una ley y orden: «*Jovencita —me dijo—, es orden de su tío a quien usted debe respetar y obedecer...*» (Bedregal, 2012: 218). Entonces, tanto ese doctor que atiende el caso de aborto, como Bernard —y como Dios— poseen el gesto de un lenguaje en forma de orden o enunciado imperativo que, se podría decir, es la cristalización del signo del cuchillo, tajo o corte en el vientre materno.

Así pues, Verónica no sólo se da cuenta y sufre la locura del incesto, sino también el peso de una ley que no entiende y que la condena. Se podría decir, sólo desde esta situación hay un conflicto entre la madre y el hijo, pues la ley hace de esta relación un imposible: debido al mandamiento, Verónica está en relación conflictiva con Sara, su madre, como el insinuado hijo de Verónica lo estará con ella, en fauna de círculo interminable que siempre se repite. Indica Bernardo: «Es como un pacto. Si eres mía nunca saldrás del cerco» (Bedregal, 2012: 213). Bajo la visión de mundo de Bernardo, el incesto tiende a repetirse casi en un sentido "trágico", "horroroso", por tanto, ahí surge la necesidad de hacerlo desaparecer, de ponerle un límite y condenarlo: el incesto es un conflicto entre la madre y el hijo porque esta relación es vista como un problema desde Bernardo. Sin embargo, desde Verónica, la perspectiva sobre el incesto es distinta. En un intento de preservar su vida y su situación, Verónica indica: «*Mentira, ¡mentira!, quería gritar y era sólo un aullido sordo, defendiendo mi vientre-tumba*» (Bedregal, 2012: 222). Entonces, queda sugerida, de forma fuerte, la posibilidad de esa vuelta a la imagen o al "vientre-tumba" como lugar de refugio del incesto, pero sobre todo de "defensa" ante la amenaza exterior.

Para finalizar, aquí la relación con Job no puede ser menos oportuna. En la Biblia, lejos de la mirada de Dios, Job se adentra ante una prueba que, por sobre todo, lo aproxima al territorio de la muerte como un lugar de amparo frente a la existencia que es, sobre todo, un dolor injustificado e ininteligible. Indica Job: «¿Por qué me sacaste del seno materno? / Habría muerto y ningún ojo me habría visto / Sería como si no hubiese existido nunca / y me habrían llevado del vientre materno / al sepulcro» (1972: 656). En primer lugar, en el contexto de la novela, esta cita es central, porque el vientre materno y la imagen conforman lo otro de la ley y de lo sagrado. En segundo lugar, aquí la relación más importante, Job y Verónica se relacionan en tanto son personajes que sienten la herida y el dolor en el cuerpo. Retornando y ampliando la cita que insinúa la novela de la Biblia, Job indica: «Me ha puesto como blanco de sus tiros, / que me cercan completamente; / traspasa mis entrañas sin piedad / y derrama al suelo mi hiel. / Me llena de agujeros / y se lanza contra mí como un guerrero» (1972: 659). Nótese cómo se repiten los signos: la sangre del cuerpo en esa "hiel" o la herida en esos "agujeros", además de enfatizar, de forma general, una experiencia del cuerpo como "ultraje".

Ahora bien, lo importante, en *Bajo el oscuro sol*, es el giro que se da a toda esta relación intertextual. Lejos de la mirada de Dios, el vientre/tumba de la imagen o el aspecto materno es menos un lugar de resignación ante el dolor que, sobre todo, un lugar central, donde se reafirma el valor por la muerte desde ese dolor. Aquí la idea del vientre como lo otro de lo sagrado tiene más sentido, porque el incesto de Verónica, su herida o sus diversas heridas —similares a las heridas de Job—, no se curan y reconcilian con lo sagrado (tal como sucede en la Biblia, pues, recordemos que Dios restituye todos los dones a Job); por el contrario, el dolor, la herida o el incesto terminan de reconciliarse en la madre, bajo una especie de reafirmación por la muerte.

Desde esta perspectiva, surge con especial fuerza e interés la inversión de los términos bíblicos. Ya no es la relación padre/hijo la que importa (recordemos que Dios envía al hijo para morir por nuestros pecados), sino la relación madre/hijo. Esta idea da una nueva perspectiva a la novela, porque Verónica Loreto puede también ser leída como la madre de Cristo, el hijo muerto no por el padre, sino por la madre. Casi al final de la novela, Verónica posibilita este tipo de lectura:

A menudo, me obstinaban alusiones y absurdas metamorfosis. Tendida en un caótico paraje, yo crecía de huevos para afuera, me esponjaba; cada muela, una rueda de molino; las tibias y los fémures, putrefactas raíces; los brazos, sierpes ahogando palomas; medusas mis cabellos; pantanos, las sábanas. De pronto bajaba un niño por el aire; su pi ingrávido en mi vientre-maraña, deshacía el embrujo y, todo blando y dulce, yo soñaba pequeña y apacible. ¡El niño ya no estaba! Despertaba llorando... Y otra vez los versículos de Job... (Bedregal, 2012: 222)

Es interesante, resaltar, desde la cita, cómo el hijo toma una connotación sagrada, como si fuese un ángel o un ser divino. Pero al mismo tiempo, tenemos a Verónica asumiendo el dolor por la muerte del hijo. La madre es, en este sentido, el lugar donde, alegóricamente, Cristo encuentra y termina su vida.

4.3. La herida y la escritura

Sin duda, uno de los desplazamientos más importantes de la *herida* es a una poética de la escritura. Los dos elementos que se trabajaron (la pasión erística y la maternidad) desembocan en este tercer elemento que es, a su vez, una proyección y concepción particular de la escritura, el arte y la literatura. Como es de esperarse, el tema de la escritura es un tema trabajado también en la poesía de Bedregal. Pero aquí el matiz: es necesario pensar la escritura no sólo como parte de la poesía que se repite en la narrativa, sino la relocalización —y el vínculo secreto— de esa escritura de la novela en el espacio poético, es decir, en el espacio de la *herida*. Ahí el punto, pues la novela que el lector tiene entre sus manos es, finalmente, la cristalización de la imagen y su *herida* en una escritura.

El poema "La cruz" puede facilitarnos una introducción a este punto:

Cuatro rosas de sangre
se deshojan
sobre el madero de la cruz.

Las rosas de las manos
escriben Verdad Luz
y están abiertas siempre
hacia todos los vientos.
La sangre de las plantas

marca la huella
hacia el camino.
La rosa del costado
se deshoja en Amor.

Y ya las cuatro rosas
de las heridas
quedarán siempre abiertas
aunque no haya Hombre ni Dios.

Estarán,
estarán siempre abiertas
las heridas,
y sobre las tinieblas del final,
cuatro puntos de luz
repetirán la cruz
de la herida de Dios. (Bedregal, 2009: 112)

Al igual que en *Bajo el oscuro sol*, la figura erística está desplazada de su habitual lugar religioso. Aún más, este poema es paradigmático, pues, además de repetirse nuevamente la pasión, el amor y la *herida*, este Cristo se relaciona con la escritura. Bajo esta perspectiva, la sangre derramada desde la herida se presenta como metáfora de la tinta para escribir. Al mismo tiempo, se marca una persistencia de esta sangre, porque las heridas "están abiertas siempre" y porque, además, marcan una "huella", lo que implica una escritura como lectura y memoria para algún otro. Finalmente, Cristo se presenta en su sentido más material, dado que está ligado al cuerpo y la escritura. Ahí el punto: el acto de escribir está relacionado no a cualquier cuerpo sino a una pasión de este cuerpo, su plétora e hipérbole en el dolor.

En la novela, todos estos gestos se presentan en las imágenes que nos muestran la pasión de Verónica Loreto. Aquí, *Bajo el oscuro sol* nos exhibe dos fragmentos centrales. En el primero, ese dolor está conjurado en las escrituras que contienen la revelación del secreto de incesto en los padres de Verónica: «Me topé con una hoja rasgada en cuatro. Junté los pedazos sobre la tabla del escritorio, las roturas formulaban una cruz premonitoria» (Bedregal, 2012: 219). Como se podrá entender, esta hoja rasgada en cuatro, formando la imagen de la cruz, no habla de una escritura que por sobre todo concentra la pasión y el dolor en forma de revelación. La escritura, por tanto, está cargada de este tipo de sensibilidad. De ahí la importancia de entender la pasión

erística como un elemento que se permea en todos los textos de Verónica y en la revelación que tendrán los personajes a partir de esa escritura.

Respecto al segundo fragmento, es necesario recordar que Verónica muere a causa de una bala perdida, pero esa muerte, ese trance no es sólo la descripción de una escena en la novela, sino, fundamentalmente, la imagen donde se plantea una poética de la escritura para Bedregal:

No dolió el flechazo. Loreto extendió el brazo para enderezar el tintero; no logró, los objetos se esfumaban. El calendario se exfoliaba en números rojo y negro entre la nebulosa. La bata franciscana empapábase en tibia humedad. De la sangre al manar, o la tinta al gotear surgían círculos concéntricos formando discos fonográficos que, al impulso del agujijón que taladró la vena, empezaron a emitir imágenes y sonidos simultáneos y excluyentes. Vuelta a vuelta, conforme se iba la vida, retrocedía el tiempo. (Bedregal, 2012: 51)

Éste es el contexto de su muerte. Ella, como el Cristo poético, muere escribiendo. Y en esa escritura particular —entre las manchas abstractas y la escritura en delirio— se genera, fundamentalmente, nuestra lectura. De esta manera, es posible plantear a partir de este fragmento tres elementos de lectura: primero, la imagen presenta una torsión o trance del cuerpo en el mismo momento de escribir, ergo, la escritura de Verónica adquiere el mismo gesto de esta agitación; segundo, esta escritura produce, centralmente, una imagen en "círculos concéntricos", es más, la escritura en tanto imagen crea otras imágenes; finalmente, ésta y estas imágenes tienen su dinámica particular, plantean el movimiento de una espiral, una "vuelta" y un abismo a la muerte. En lo que sigue, nos detenemos en el desarrollo de cada una de estas ideas.

Respecto al primer elemento, reflexionar la escritura desde la herida nos conduce a retomar la torsión del cuerpo de Verónica y su relación con el tema de la danza en la novela. "Torcer" hace referencia a la acción que, según la tercera acepción del diccionario, es «alterar la posición recta, perpendicular o paralela que algo tiene con respecto a otra cosa» (DRAE). Entonces, bajo la relación cuerpo, danza y escritura, resulta pertinente señalar que esta concepción de los cuerpos en movimiento está ligada a un movimiento y deformación, consecuente, de la escritura. En el delirio que sufre Verónica, escribe lo siguiente:

Fin de fiesta. Orgía funeral. Ballet surrealista. Todo baila. Figuras al sesgo, invertidas, levitándose, hundiéndose. Todo lejos, muy lejos, detenido... allá, millones de años distante... Ahora... nevando menudos ángeles, mariposas, pétalos, plumas...

Me desangro, estoy desviviéndome... retrocedo en busca del origen... El mechón de cabellos en mis ojos, telón sobre el ballet. (Bedregal, 2012: 53)

Desde la cita, nótese cómo la escritura se forma a través de la idea del ballet y el baile, sin embargo, no se trata de cualquier baile, pues los cuerpos están "invertidos", desquiciados y "hundiéndose". Hay, entonces, un uso del lenguaje y sus imágenes acorde a la situación vivida. Se podría decir que esas palabras son importantes porque cristalizan el concepto de la *herida* en un tratamiento del lenguaje. Bajo esta perspectiva, es necesario resaltar en la cita, por ejemplo, cómo los puntos suspensivos y las digresiones, las pausas y sus silencios, están estrechamente ligados a esta escritura relacionada a un cuerpo en crisis. Se podría decir que ese o esos espasmos del cuerpo de Verónica —su baile "surrealista"— se transfiguran en una escritura.

Existe, en *Bajo el oscuro sol*, una referencia más a la danza que, también, apunta a la misma idea. No deja de ser significativo que el tercer personaje femenino más importante, Mercedes, que en su juventud estudió danza, hable de ésta en los siguientes términos:

—En Chile, en el conservatorio. Para la danza había que conocer la estructura corporal, su dinámica, su relación y unidad con el ambiente. Los maestros decían que a cada estado de ánimo corresponde una actitud corporal expresada en gestos y movimientos; éstos había que aprenderlos, olvidarlos después para que, olvidado lo aprendido, resultaran naturales. Así se adquiere real contacto con el universo. (Bedregal, 2012: 91)

Esta cita resulta altamente importante, pues nos abre otra cancha para entender la escritura desde la idea del cuerpo en el espacio. Por un lado, es necesario resaltar la posibilidad de que la novela quiera ser, además de leída, sentida en esa "actitud corporal", en eso que es más una expresión del cuerpo por encima de los sentidos. Aquí surge la referencia más importante en cuanto al tema de la forma y el contenido de la novela en cuestión: *Bajo el oscuro sol* se piensa también, desde esta cita, como una novela que invita a leerse desde un trabajo con el cuerpo, porque, para Bedregal, el libro es más ese estado o conjunto de estados de "expresión" que nos interpelan en sus movimientos, giros y torsiones. Por otro lado, un segundo elemento a tomar en cuenta alude a

la relación fundamental de esta escritura danzante o este cuerpo expresivo en "contacto" con el universo. En otras palabras, la forma de la novela —su imagen nuevamente— no es un todo perfectamente definible o un cuerpo caracterizado por la unidad, por el contrario, desde la idea de danza, la escritura es, grosso modo, un cuerpo que disuelve, insistentemente, la unidad del cuerpo y la forma para conectarse con el todo o el espacio.

Respecto al segundo elemento de análisis del fragmento principal (dijimos que la imagen produce otras imágenes), es importante destacar cómo y qué características tienen éstas. Por ejemplo, cuando Verónica está muriendo a la par que escribiendo, en su delirio plantea una aproximación central a la pintura:

Mi manzana mordida es el mapamundi ahogándose en el mar de tinta... ¡Qué blando flotar en esta bruma algodonosa...! ¡Ay! ¡Un latigazo en mis entrañas...! ¿Se ha roto el arco iris? Oigo colores, veo sonidos... me empujan a un museo incendiado por una orquesta... arden las salas desiertas, se desprenden cuadros... Dalí abre cajones en torsos desollados y deja gotear relojes viscosos... El Greco asciende en llamaradas verdosas... Escapan de su marco las fantasías de el Bosco; Van Gogh espanta cuervos en trigales amarillos rompen los vitrales de Chagall... Picasso despedaza gritos en Guernica; los niños de Breughel huyen en volteretas de fusilamientos de Goya. ¿Por qué me atropellan? Soy inocente; me disponía a escribir una carta... Por fin se apaciguan los pinceles... van quedando manchas inmóviles, abstracciones. Se han callado los colores... (Bedregal, 2012: 53).

Por un lado, dado el contexto del fragmento, es necesario destacar la explosión de la paleta del pintor bajo la imagen, metafórica, del desquiciamiento del "arco iris" roto. Como es de esperarse, esta idea está extrapolada a una concepción de la escritura. Se podría decir que la pintura y la escritura se relacionan aquí en tanto los colores tienden, más que a una definición de la forma, a la sinestesia, a la deformación y la abstracción. Desde esta perspectiva, si pensamos, por ejemplo, la forma del discurso y el tratamiento de la narración en *Bajo el oscuro sol* desde la idea de la pintura y los colores, resulta interesante notar en la novela un manejo de distintos "colores narrativos" a modo de explicar todos esos cambios abruptos de voz enunciativa del discurso (entre narradores, entre narrador y personaje). Aún más, se podría decir que cada voz enunciativa da un color distinto a la novela (Narrador 1, Gabriño, Narrador 2), pero estos colores no se presentan claramente, no son claros en su definición de tono. De ahí que la intención recaiga, por el contrario, en la mezcla, como es el caso de la situación de la pintura en la anterior cita, para tornarlos abstractos o confusos. El lenguaje general de la novela, por tanto, sigue esta pauta.

Finalmente, estas imágenes creadas en el delirio de la escritura adquieren, fundamentalmente, el gesto de la sangre derramada y su movimiento en espiral, dado que desde la tinta de sangre, indica la novela, «surgían círculos concéntricos formando discos fonográficos que [...] empezaron a emitir imágenes y sonidos simultáneos y excluyentes. Vuelta a vuelta, conforme se iba la vida, retrocedía el tiempo» (Bedregal, 2012: 51). Así pues, la escritura es también una vuelta, un retorno al origen de la muerte. Casi inmediatamente a la anterior cita, la novela presenta un poema extenso donde pueden leerse y encerrarse todos los elementos de la escritura trabajados hasta ahora:

Voy a cantarme desanudando la canción...
Voy a desvestirme de todas las texturas...

... cada imperceptible vello de mi cuerpo
crujirá en su caída...
... me goteará la sangre hasta dejarme transparente...
Mi lengua, látigo cansado...
mis oídos...
resonando un sollozo impar, sin eco, seco...
... Necesito un sollozo impar, sin eco, seco...
sin él, sin ella, sin yo...
más allá del orgasmo y la agonía.
... Antes de aniquilarme ya tropiezo en la voz
me detengo en el plasma virginal del no-ser
y me pierdo, me pierdo.

... necesito libranne del rescate del lloro,
Derribar el muro del no sé...
Pude ser un cascajo, un líquen, una almeja
... y estoy aquí de Cristo reventando milagros...
.....
¡Yo quiero regresar!
Cavar hasta topar la aurora...

Descascarme al germen mismo, buscar el dónde y el por
qué...
No puedo cantarme
si no aprehendo la pauta del silencio
... asirme del abismo.
Necesito retornar, desnacer para encontrarme...
Necesito morir para saber...
.....
(¡Y este humilde charango en las costillas
Que desafina tanto!) Y tanto duele...

...No me puedo cantar en esta noche...
Será mañana en polvo... Será cuando sea tarde...
¡No hay regreso! (Bedregal, 2012: 53)

Lo primero que llama la atención de este poema, a diferencia de muchos otros en que Bedregal reafirma este abismarse, son la cantidad de verbos que denotan una práctica. Por un lado, están los que denotan un desvestirse. Claro está, aquí, no sólo se apela a la ropa sino a una alegoría del sentido y los códigos sociales. Es por este motivo que la idea de desvestirse se presenta en forma de una "textura" que se relaciona al signo de la cáscara y, por tanto, a la piel invisible que cubre todo cuerpo: el lenguaje. Para Bedregal, la piel o las pieles son, en este poema, la mejor metáfora de las palabras, de la identidad o las identidades, de los sentidos que, centralmente, cubren la realidad, la herida y el cuerpo.

Sin embargo, hay que puntualizar, lo segundo más importante de este abismarse plantea el acto de "desvestirse" como una experiencia vital con las palabras y la muerte. Así pues, por un lado, la muerte es, lógicamente, un "no-ser", una distancia respecto al lenguaje, la institución simbólica de la sociedad y las palabras. Sin embargo, hay aquí no sólo una entrega a la muerte, sino también una experiencia vital en esa muerte. De ahí que el abismo genere otro campo semántico que, por lo general, resemantiza palabras como "nacer", "saber" o "ser"; se trata de la inversión o el reverso de estas palabras, para intentar explicar una experiencia o esa vida en la muerte.

Finalmente, creemos que este poema es central para leer la novela, porque, como se vino diciendo, explicita un manejo del lenguaje y, por tanto, una poética de la escritura. Por un lado, se presentan los puntos suspensivos cortos que aluden a un lenguaje relacionado al estertor, la falta de aliento y el lenguaje entrecortado. Hay, si se quiere, una sensación de fragmentación o freno de la palabra, además de la expectativa que genera, porque cada verso parece ser el último en el poema. Por otro lado, están los puntos suspensivos más largos que van marcando, principalmente, silencios. Éstos aumentan la tensión, cortan la posibilidad de continuidad del sentido y, principalmente, se muestran como marcas que van deteniendo la experiencia del tiempo en la lectura. Ahí el punto en cuanto a escritura se refiere: ésta nos transporta a la fragmentación y disolución del ser en un territorio poético donde se difumina el tiempo.

5. EL TELÓN O LOS CABELLOS

Llegado a este punto del análisis, la imagen inaugural de Verónica, (Bedregal, 2012:87), demuestra una densidad en cuanto a su carga simbólica, intertextual y narrativa. Se podría decir que el signo de la *herida*, ese hueco en el pecho de Verónica Loreto, se despliega por espacios que nos ayudan a repensar la novela desde distintos lugares. Ahora bien, la complejidad y sofisticación de este suceso se incrementa si reflexionamos los roles que tienen los otros signos en nuestra imagen preliminar. Los cabellos de Verónica en dicha imagen son el nuevo objeto de análisis.

Si recapitulamos la imagen primera, Verónica es descrita con el rostro cubierto por sus propios cabellos. Aquí, los cabellos tienen su propio gesto: éstos, como si se tratase de un telón, cubren o encubren. Entonces, los cabellos tapan los ojos de una muerta y, por definición, la alteridad que se desprende de ese tipo de mirada. Ahí la relación más importante: el telón cubre a Verónica en tanto ésta forma parte de la muerte. Un primer campo de lectura encara, por tanto, los tipos y las formas en que el telón cubre la alteridad del cadáver. Aquí es importante realizar la siguiente pregunta: ¿cuál es la relación entre el telón y herida y por qué este elemento tiende a encubrir la muerte?

Una posible respuesta nos lleva a la consideración alegórica del telón en la novela. Aquí se abre otra veta de lectura. El signo de los cabellos puede relacionarse, homologarse, a los "discursos" que se presentan como parte de la narrativa de la novela. Se podría decir, el discurso está tematizado y cumple, entre otras cosas, una función narrativa. Función que se puede explicar y leer desde la idea de cortina o telón en tanto discurso; en otras palabras, los discursos se presentan como un dispositivo que cubre la alteridad de la muerte. Este segundo campo de reflexión encara, por tanto, los tipos de discurso y las formas en que éstos van presentándose. Nuestra pregunta guía es la siguiente: ¿qué significa el discurso, en tanto telón, como aquello que encubre la muerte?

Finalmente, por metonimia, el signo del telón nos conduce a la idea de "teatro" en la novela. Ésta es una entrada muy importante pues termina por redondear la importancia de la *herida* —lo que se

cubre— y la entrada alegórica de los discursos: el telón, desde el teatro, habla también de una sociedad que está ligada al espectáculo. Estas ideas conforman la especificidad de la novela en cuanto al aspecto social se refiere. Bajo este sentido, nuestra última pregunta indica: ¿Qué significa el tema social, en tanto teatro o espectáculo, como parte de la semántica que cubre la *herida*?

De forma general y como itinerario de lectura, es posible afirmar que los tres campos que se estudiarán a partir del gesto del telón son los siguientes: los detalles ocultos tras los cabellos, la función de los discursos y la sociedad como teatro.

5.1. Los cabellos y los detalles

La mejor forma de comenzar este punto es preguntarse qué miran los ojos que los cabellos están tapando. Ahí el asunto. Estos ojos son la clave para encarar el campo semántico del telón. Se podría decir, en primer lugar, los ojos de Verónica, antes de su muerte, se muestran desde una mirada perdida:

Insomne, de espaldas en el lecho, las manos enlazadas en la nuca, Loreto miraba proyectarse en las paredes y en el cielorraso los reflejos que por instantes hacían visibles las manchas caprichosas que dibuja el tiempo en el estuco. Las recontaba, las interpretaba para desviar ese miedo innato que en hombres y animales infunde el silencio o los ruidos inusitados. (Bedregal, 2012: 70)

Esta imagen es muy interesante. Si retomamos todo lo que se dijo hasta ahora, la anterior descripción de Verónica no deja de ser autorreferente, metatextual —revelándonos así su poética—, porque presenta la relación inherente e íntima entre la personaje y la imagen. Así pues, en vida, Loreto mira e interpreta "manchas", visibles por la luz, en un acto de lectura. Pero se trata de inscripciones en la pared de estuco, para ser más precisos, de marcas que son índices del paso del tiempo y que nos remiten a otro tiempo más antiguo; se diría, de una memoria. Entonces, la mirada perdida que plantea Verónica está ligada a la memoria con y desde la imagen. Aún más, puesto que ahora miramos con los ojos de Loreto, se trata pensar cómo o de qué forma esta imagen es el lugar de una memoria. Existen dos posibilidades al respecto.

Primero, estos ojos que miran y leen para encontrarse en una memoria tienen, dentro la novela, el blanco de la infancia. Sin duda, el ejemplo más importante es la escena donde Gabriño y su hermana Rosa miran unas fotografías, recordando parte de su pasado:

La eliminación era cada vez más estricta. Dolía echar al fuego esas prendas, nexo de una vida que, hasta entonces, parecía conservar su continuidad. Era triste romper cartas, cuadernos escolares, fotografías que estuvieron mirándonos desde sus marcos antiguos, daba pena regalar el bastidor, el telar.

[...]

Los dos hermanos, como hechizados, sobre las acartonadas hojas, empezaron a contemplar las fotografías: ellos chicos cabalgando en las rodillas del abuelo; en el regazo de los padres; con ropón de bautizo en brazos de los padrinos. Ella, con una rígida muñeca de porcelana. Él, endomingado. (Bedregal, 2012: 102)

Es importante señalar, por un lado, la doble mirada que implica esta imagen. La primera se encuentra en los hermanos, detenida en un tiempo particular, pues están como "hechizados". Esta mirada se dirige, fundamentalmente, a una lectura que revive, es más, hace presente una experiencia del pasado. El segundo tipo de mirada se presenta en la mirada activa de las mismas fotografías, desde un tiempo distinto a la formación del "yo" y, al mismo tiempo, a punto de destruirse. Aquí el asunto de esta última mirada: por un lado, son imágenes que miran, es decir, que nos atrapan desde su mirada o nos seducen y nos envuelven; por otro, el sentido de estas imágenes no puede separarse de la desaparición o extinción latentes, bajo el signo del fuego. De esta forma, creemos que la novela cuenta, centralmente, un riesgo y un valor fundamental: las dos miradas implicadas en la imagen (la que miramos y la que nos mira) están relacionadas a una lectura de la memoria que está a punto de desaparecer. De ahí el énfasis de la novela por la imagen: ésta es rescatada como un valor, porque está constantemente en peligro.

En segundo lugar, dado que la imagen es como una ética de lectura en el territorio de la memoria, cabe preguntarse por qué este hecho está relacionado a la *herida*. Es importante notar, en este sentido, que tanto esta imagen ligada a la infancia como la imagen *herida* de Verónica nos hablan de una imagen que se concentra en un pasado distinto a la formación del "yo" o los complejos procesos de identidad en el ser humano. Básicamente, se trata de todos esos elementos inherentes a la *herida*: puede ser lo materno como refugio o muerte, el incesto, la dispersión del cuerpo con todo el universo, con lo indiferenciado, la nada o el abismo en forma de pasado prehistórico que

ya está perdido en la historia. Ahora bien, si pensamos el lugar de enunciación de Verónica —la sociedad en que vive—, este pasado ya no existe, es una ausencia y quedaría en el olvido si no fuese por la ética de la imagen. Nuestra propuesta en torno al telón se relaciona con esta última idea. Es el signo que posibilita el olvido, porque cubre, y, por tanto, viabiliza la destrucción de la imagen que es, centralmente, la memoria de la herida. El telón, en este caso, ayuda a reflexionar sobre lo que se pone en juego alrededor de una imagen que implica una memoria a punto de desaparecer.

Así pues, el telón oculta y hace olvidar esa experiencia vital de la *herida* de Verónica Loreto. A modo de ejemplo, no nos asombra, en este sentido, que Gabriño cierre simbólicamente los ojos de Verónica Loreto: «Una tarde presentose Gabriño. Su mirada amable, su voz persuasiva, de inmediato aliviaron a doña Hortensia Tapia. Un lazo los unía desde que lo vio arrodillado cerrando los ojos de aquella criatura.» (Bedregal, 2012: 67). Aquí el gesto es muy sutil pero contundente. Gabriño no sólo es aquel personaje que, simbólicamente, perpetra un tajo al maletín/vientre/imagen, sino también aquél que va cubriendo, con la mano, las heridas de la difunta, va ocultando su alteridad y su secreto. Su gesto es el de la mano, por tanto, pero aún más, es necesario añadir que es la misma mano que escribe toda la segunda parte de la novela (elemento que estudiaremos más adelante). Se podría decir, a modo de conclusión, que su mano y su escritura activan, bajo este entendido, la idea del "telón sobre el ballet".

Antes de finalizar este punto, es necesario mencionar que la idea del telón nos remite al signo de las telas en toda la novela. Por un lado, estos tejidos se encuentran sobre los cuerpos muertos. Retómese la escena de Verónica en un camión donde se transportan varios cadáveres; indica el narrador: «A empujones y culatazos, resultó en la plataforma de un camión, evitando rozar la hilera de pies oscilantes que apuntaban al cielo, descalzos unos, otros con ojotas, botines de tropa, alpargatas; o con sólo calcetines. Únicamente extremidades; las caras estaban cubiertas por las chaquetas arremangadas» (Bedregal, 2012: 44). Esta chaqueta conforma un gesto y una idea ya conocida: al cuerpo muerto se lo cubre. Sin embargo, dada la especificidad de la novela, se cubre al cuerpo muerto porque es la única forma de concebir una relación entre el hombre y la muerte. Entonces, es necesario plantear que el territorio de lo social en la novela va cubriendo los cuerpos

porque no puede relacionarse directamente con esta experiencia y, por tanto, está a razón de distancia con ese territorio.

Tal vez el caso más interesante sea el de Félix Camargo, amigo de Gabriño. Valga apuntar en este momento la importancia de este personaje aparentemente periférico. Félix es, en muchos sentidos, un personaje elemental por la similitud que tiene respecto a Verónica Loreto. Básicamente, ambos están relacionados por esta inclinación hacia la muerte, el suicidio y el dolor. Así pues, cuando se describe la situación de su cuerpo desde la crónica de un periódico, se evidencia la ya típica forma de relación entre vivos y muertos: «*GUARDIAS Y CURIOSOS EN TORNO DEL DR. CAMARGO*. (La flecha señala el cadáver cubierto con una tela)» (Bedregal, 2012: 96). Aquí, nuevamente, el cuerpo cubierto posibilita la relación con los muertos. En la cita, los curiosos de la escena miran el cadáver, pero tal suceso sólo es posible gracias al cuerpo velado. De lo que se puede inferir, el telón o lo que cubre posibilita una relación con la muerte, pero, centralmente, se trata de una relación diferida con el cadáver. A la larga, esta relación con la muerte se convierte en, por un lado, un olvido de la muerte y, por otro, una mistificación de la muerte.

Por ejemplo, el olvido se expresa en la tremenda despreocupación por los cuerpos muertos y la mistificación se expresa en los discursos que se construyen alrededor de los mismos (tema de lectura que abordaremos, extensamente, en el siguiente punto). El caso de olvido más importante es, claro está, el de Verónica Loreto. Pero, como ya se mencionó, la novela presenta también el caso de Félix Camargo, cuya muerte tampoco se aclara de forma satisfactoria (¿fue un suicidio, un asesinato o un accidente?: la novela no lo esclarece, como también no esclarece nada sobre el paradero final de Verónica). Se podría decir que Loreto y Camargo son personajes cuyas muertes terminan en un paradero desconocido y, consecuentemente, relegados al olvido de la sociedad. Éste es el asunto, porque la novela habla del olvido sobre los muertos, el olvido de su cuerpo, sus pasiones, la herida y la falta de respeto a los cadáveres:

El camión se detuvo en varios puestos. Los muertos podían esperar. Los vivos bromeaban sobre la herencia de sus "clientes". Camino a Miraflores, la sombra del camión se estiraba y doblajeaba. Secas detonaciones crucificaban la ciudad. El vehículo enfiló por la avenida del Ejército. Cuando llegaba al puente, el Choqueyapu lanzó un reproche con su torrente turbio. Varios soldados perdieron el equilibrio y cayeron de rodillas entre los cadáveres. Sólo un recluta palideció; los otros rieron. (Bedregal, 2012: 43-44)

Este pasaje se presenta en un momento donde Verónica es trasladada al hospital de Clínicas junto con varias víctimas de la "REVOLUCIÓN". En este sentido, la cita no deja de ser atractiva, porque también insinúa el vínculo estrecho entre Verónica y los muertos inocentes del conflicto social. Como se recordará, tanto ella como varios de esos cadáveres están destinados al olvido y sujetos a la risa pública. De ahí que Verónica pueda leérsela, también, como un personaje plural en tanto su muerte representa el conjunto de varias muertes y su cadáver, relegado al olvido, representa, medularmente, una pérdida de memoria respecto a todos esos fallecidos.

5.2. El telón y sus discursos

Dado que existen varios discursos que están como tematizados, pensar el gesto del telón, desde los discursos, plantea una rica veta de lectura en la novela. Sin duda, uno de los más importantes está conformado por el discurso del poder. Recordemos que la novela se ambienta en un contexto de "REVOLUCIÓN" que apela, centralmente, a las dictaduras de los años 70' en la ciudad de La Paz. Así pues, en *Bajo el oscuro sol*, el poder aparece representado no desde un personaje ni desde una situación en concreto, sino desde su palabra, de su lenguaje, es decir, desde su discurso:

ATENCIÓN EMISORAS EN CADENA PREVIENEN A LA
POBLACIÓN...

MOVIMIENTO SUBVERSIVO...

GOBIERNO TOMA MEDIDAS ENERGÉTICAS...

IGNÓRASE NÚMERO DE BAJAS...

VIENEN REFUERZOS DE ORURO...

CUARTEL DE SAN JORGE...

DETIENEN REVOLUCIONARIOS EN EL ALTO

[...]

HAY POR EL MOMENTO TRANQUILIDAD EN TODOS LOS SECTORES

Otra desgracia y tiros cercanos.

Del laberinto de corredores, pasillos y de la calle venía más gente a refugiarse. El patio antiguo bullía en desconcierto. La sorpresa se tornaba en cólera. (2012:37)

[. .]

—¡Mi hijo! ¡Mi hijo! ¡Ay! Ayayay...

SIN NOVEDAD HASTA EL MOMENTO. (Bedregal, 2012:40)

De la presente cita es necesario destacar por lo menos dos cosas. Resulta muy interesante notar que el discurso del poder se exhibe en letras mayúsculas, para distinguirse y yuxtaponerse, a modo de contraste, con el discurso del narrador y con el discurso directo de los personajes de la escena. Este procedimiento narrativo produce un efecto particular, pues no deja de ser irónico que la emisora radial relate o represente una realidad que, en los hechos, sucede de forma opuesta. Claramente, se trata de una estrategia discursiva que enfatiza el grado de contraste entre los discursos sobre la realidad que están refiriendo. En este sentido, y en segundo lugar, nótese cómo el discurso del poder tiende a aminorar y, por tanto, camuflar, tapar, como si fuese un telón discursivo, una situación de dolor y una experiencia con la muerte.

El segundo telón más importante en la novela es el discurso patrio y revolucionario. Ahora bien, es necesario aclarar, si la novela plantea una perspectiva negativa respecto al tema social es, centralmente, para recordar a ésta la dimensión de la *herida*. Este punto es muy importante, pues *Bajo el oscuro sol* es una apuesta crítica en contra de los discursos que se sitúan desde el saber, porque éstos intentan olvidar o camuflar esta dimensión del ser humano; además, esta perspectiva se genera aun si estos discursos plantean una idea elevada de revolución, patria o nación. En la novela hay dos momentos claves para entender esta idea; el primero, a partir del sufrimiento por el hijo muerto:

—Mi muchacho servía para algo. ¿Y ahora? ¡Por la patria! ¿Qué chacras siembran los muertos? Solita yo lo he salvado de todos los peligros cuando era chico... Ni padre ha conocido... Mis polleras de felpa, mis faluchos, mis sortijas, mi manta bordada, qué no he vendido para hacerlo gente... (2012: 41).

—Soy el director del hospital. Comparto el dolor de ustedes. Por el momento los heridos reciben atención en la sala de cirugía. Otros ya están en sus casas. Quedan aquí los caídos. Son héroes que honran a la patria y ustedes deben sentirse orgullosos de estos valientes a quienes, un día, deberemos una Bolivia mejor

—¡Mentira, doctor, mentira! ¡Qué héroes ni qué valientes! —interrumpió una voz airada y sollozante.

—Los matan. No sabemos ni por qué gritar "Viva Bolivia" y matar al pueblo... Mi chico estaba llevando agua a los heridos... (Bedregal, 2012: 45)

En este caso, no resulta casual que los dos personajes que lamentan el fallecimiento de su hijo sean madres. Como ya sabemos, la madre está ligada a la muerte y la *herida*. Ahora bien, de la cita se pueden decir, en suma, tres cosas. Primero, las ideas de maternidad, hijo y muerte están en oposición al discurso patrio que intenta absorberlos. Retómese, por ejemplo, cómo el director del hospital considera a los soldados muertos como "héroes" frente al dolor de la madre. Segundo, la maternidad y el hijo muerto están ligados a la intimidad, al detalle de la filiación, a esa "manta bordada" y "polleras", finalmente, una historia subjetiva y única. Tercero, la muerte del hijo se presenta en su total inutilidad, en su destino azaroso y en su innecesaria muerte, frente a los sentidos elevados, patrióticos, casi sublimes de la nación y la patria. Todas estas ideas son, por tanto, formas del lenguaje que van encubriendo el dolor de las personas.

Para finalizar, el último telón más importante es el periodístico. Esta honorable profesión que, normalmente, tiene como función representar la realidad tal como se presenta, en la novela se la muestra desde su otra cara: la indolencia —ahí el encubrimiento del dolor— y la resemantización de la muerte —hacer de ésta un asunto de morbosidad y espectáculo—. Así pues, el discurso periodístico no puede estar ajeno de nuestra lectura alegórica del telón, porque, al igual que los anteriores casos, se encarga de cubrir el dolor y la herida. Los ejemplos más paradigmáticos son, claro está, las notas periodísticas que relatan la muerte de Félix Camargo:

*RESPETABLE PROFESIONAL DE LA LOCALIDAD
SE PRECIPITÓ DE UN DÉCIMO PISO*

El doctor Félix Camargo, distinguido galeno cuyos méritos... perdió el equilibrio y cayó desde la azotea del edificio universitario... Se supone que tomaba fotografías ... El ascensorista lo vio horas antes del accidente con la máquina colgada al hombro... Una vez hallado el cadáver y difundida la primera noticia, se ordenó silenciarla hasta establecer la verdad de los hechos. Un acordeón policial impidió el acceso a curiosos. El levantamiento legal (pasa a la página 9) NOTAS SOCIALES, AVISOS, DEPORTES... no se realizó hasta pasado el horario de clases para evitar un doloroso espectáculo. Hasta aquellos momentos, no se pudo localizar a ningún miembro de la familia del occiso. El luctuoso evento tuvo lugar alrededor de las cinco. La primera noticia, casi inmediatamente acallada, se difundió a las seis. El lamentable deceso enluta a conocidas familias de la localidad. Detalles en la edición de mañana.

Al pie del artículo, un gran aviso en cuadro:

*PARA CAMINAR COMO SOBRE LAS ALAS, USE
LOS CALZADOS "MAJESTAD"
SE HACE RESPONSABLE DE CADA PASO
QUE DA USTED. EN LA VIDA.
MATERIAL DURABLE, ELEGANCIA, AGILIDAD.
CAMINE CONFIADO POR LA VIDA Y CON MAJESTAD*

¿Por qué Gabriño tenía que leer éste y otros anuncios? No le interesaban en absoluto.
(2012: 95-96)

Este fragmento de lectura se presenta en la escena donde Gabriño se entera de la muerte de su amigo Félix, a través de un periódico de la ciudad. Este periódico y este acto de lectura revelan un conjunto de elementos a tomar en cuenta. Por un lado, la información que proporciona el diario pasa de ser un artículo informativo —la noticia— al de una crónica roja, porque, finalmente, se insinúa la continuidad de la información que tiene como objetivo revelar el enigma de la muerte —así como una novela por entregas—. Entonces, el sentido profundo de la muerte de Félix está relegado o encubierto, pues, en este caso, su única importancia se reduce a un valor mercantil o morboso: el discurso periodístico juega con el espectáculo y con la noticia. Segundo, es posible plantear que el lector de este artículo, Gabriño, perfila un lector ideal del periódico. En suma, se trata de un lector que tiende a mezclar la gravedad de la información relacionada a la muerte y la información leve de los anuncios publicitarios. Para este lector, ambas cosas son iguales, no hay diferencia, son meros contenidos informativos, llamativos, descriptivos y entretenidos.

5.3. El telón, el teatro y la sociedad

Una vez más, concentrándonos en los detalles de la novela, esta idea y esta imagen de Verónica con el «mechón de cabellos en mis ojos, telón sobre el ballet» (Bedregal, 2012: 53) puede presentar otro gesto capaz de articular una pregunta vital en relación al telón y la *herida*. Y resulta que, llegado a este punto, el signo telón es metonimia de todo un campo semántico más grande y complejo: la sociedad de La Paz como teatro. Se trata de una perspectiva singular construida, sin duda, por el narrador:

Bajo sol que brilla o se empaña; bajo lluvia que se desgaja o se escampa, la ciudad es escenario para actores sin espectadores. ¿Se improvisa una función? ¿Están en repaso o en ensayo de una revolución? (Los montes que circundan la hoyada van captando, y registran, cuanto sucede en sus dominios).

Un cendal azul orilla los cuatro mil metros altos de la Ceja de El Alto. Desde allí brinca por abruptas veredas el rebaño de casuchas encaladas amenazado por el ulular de aviones y crepitar de camiones.

Abajo, en insólitos desniveles, cada barrio forma un tablado para la actuación. (Bedregal, 2012: 57)

Desde esta cita, a nivel narración, se pueden marcar tres cosas. Por un lado, es altamente importante mencionar el lugar de enunciación de este narrador que contempla la ciudad. Por ejemplo, nótese cómo dicho narrador se sitúa desde abajo de la ciudad, pues su mirada empieza con la orilla del "cendal azul", que está hacia arriba, entre el límite de la ciudad de La Paz y El Alto, para luego orientar la mirada en forma descendente hasta el centro de la ciudad. Ahora bien, aquí lo esencial: desde ese lugar de enunciación, lo que el narrador va mirando a la par que construyendo con esa focalización es el espacio de la ciudad en forma de teatro y escenario, donde, al interior de ella, se presenta una gran y enorme función. Tercero, el narrador es parte de ese teatro, de ahí que esté "abajo", pues nos nana desde adentro y no desde afuera; apúntese, lo único que está afuera es la presencia inmanente de los montes que circulan la hoyada paceña. Por tanto, el narrador es y mantiene una cercanía con lo que pasa adentro de ese teatro.

Valga aclarar estas ideas, pues resultan fundamentales a la hora de encarar una reflexión del teatro en la novela: ésta tiene que ver con la sociedad, sí, pero también con una perspectiva y apuesta ética al respecto. Recordemos que la función que presenta este teatro es, por un lado, el de una "REVOLUCIÓN", una lucha de clases o conflicto social que está abiertamente criticado por el narrador; éste indica: «Hay entreactos de heroísmo y de vileza en este teatro del absurdo y la crueldad, de tragedia y de títeres» (Bedregal, 2012: 58). De lo que se puede inferir que lo importante en esta postura ética es, por un lado, la no inclinación por algún bando en disputa —ni hacia el gobierno ni hacia los revolucionarios—; por otro, tal apuesta recae, como no puede ser de otra forma, en un tercer elemento: la muerte, el dolor y la *herida*. De ahí que se plantee al teatro como un telón más, pues es un espectáculo, entre otros, a distancia de otra realidad ligada a lo íntimo de la familia o la muerte de Verónica. En un momento, el narrador indica: «El acontecer marcaba en los hogares, en distinta forma y medida, un rasguño pasajero o una herida

permanente» (Bedregal, 2012: 58). Sociedad e intimidad, ahí el asunto. Plantear dicha relación, desde la cita, resulta altamente importante, dado que marca, claramente, la preocupación de la novela por trascender lo privado de la *herida* hacia lo social, porque, entre otras cosas, nadie percibe ese territorio y porque, en el contexto revolucionario, está relegado: lo social, en tanto espectáculo, está a razón de distancia de la *herida*.

Desde otro punto de vista, una de las manifestaciones del teatro y la sociedad es también la rutina. Aquí un nuevo desplazamiento: la ciudad como teatro habla de una sociedad o, mejor aún, de una institución social caracterizada por su inmutabilidad y constante repetición. Desde esta perspectiva, dicha sociedad se muestra estancada en sus costumbres, en su cotidianidad, en su diario vivir, en su tradicional y ya acostumbrada forma de ser. Indica el narrador:

Si nada ocurre, mañana seguirá la rutina. Temprano aparapitas, cesta a la espalda, o camiones de hornos modernizados repartirán panecillos y marraquetas a las tiendas. Cholitas de pollera colorida, mantón enflecado, bombín de fieltro, irán al mercado saboreando todavía resabios de su idilio tras el portón. (Bedregal, 2012: 31)

Ahora bien, la pregunta es qué o cuál es el elemento revitalizador, para la narración, en tanto dispositivo que puede cambiar el estado de las cosas. Está claro, como lo vimos antes, no es la "REVOLUCIÓN" social armada; se podría decir con contundencia, se trata de otra revolución que la "REVOLUCIÓN" no imagina, aquella referida a la muerte de Verónica Loreto, su imagen y su herida: una revolución poética. Nuestra apuesta de lectura se concentra en esta idea: la herida de la *imagen fantasma* es, frente a la sociedad del espectáculo y de la rutina, el elemento a leer o a tomar en cuenta para poder pensar en otra sociedad y en otra revolución.

Entonces, ¿qué es la *herida* a nivel de la narración, dado este caso de la rutina y espectáculo en lo social? Por un lado, es ese interés y esa apuesta ética del narrador que ya mencionamos. A su vez, es también un llamamiento para encarar y no encubrir --salvar las distancias-- de lo "Otro" en tanto éste se muestra como *herida*, muerte y dolor, por un lado, pero también como intimidad o como un espacio que está tan cercano y a la vez relegado:

Por todos lados vendedores ambulantes, mujeres sentadas en las aceras con su tendal de golosinas, cigarrillos de contrabando o tejidos, juguetes o artesanías caseras. Delante de los edificios en construcción, echados o acucillados obreros merendando pan con plátanos y papaya Salvietti. Más allá mendigos acurrucados, chiquillos contentos, ricos impávidos. Todos mezclados pasándose por alto mutuamente, ignorando los problemas del vecino, de la misma manera que los gobernantes ignoran las necesidades del pueblo. Si nada ocurre, así seguirá mañana (... O quizá todo cambie...). (Bedregal, 2012: 32)

Con estas palabras, casi desde la resignación ("si nada ocurre, así seguirá mañana"), la narración invita a relacionarse con el vecino, el más cercano y su dolor, en un contexto donde las personas se ignoran y pasan de largo. Es necesario plantear, por tanto, que lo "Otro", en esta sociedad de rutina y silencios, es la fuerza de una intimidad que se quiere como corazón para una sociedad menos indiferente. Se podría decir, consecuentemente, sin el suceso de la *herida* y la intimidad de esta *herida* en una sociedad, una institución social está relegada y condenada al automatismo.

Ahora bien, es necesario plantear que la novela es una lucha contra esa indiferencia, pero también contra la indolencia. Esto sucede porque la muerte es susceptible de burla y olvido a pesar de que se encuentre tan cerca a los personajes. Aquí lo sorprendente y contradictorio: la sociedad en *Bajo el oscuro sol* mantiene una cercanía tan asombrosa con la muerte que empieza a ignorarla y despojarla de su densidad; indica el narrador: «Sonó la sirena, luego el timbre. Llegaba la ambulancia. Entraron dos indiecitos portando la camilla. Testaron la lona y, en rápida maniobra, trasladaron el cadáver; cogieron los extremos de la parihuela y salieron bromeando como si se tratara de cualquier bulto» (2012: 61). Debido a este suceso, es posible plantear que la indiferencia y la indolencia se convierten en el blanco de la novela. De alguna forma, la *imagen fantasma* y su *herida* ponen en evidencia cómo esta dimensión del hombre está relegada al olvido. Por este motivo, dicha imagen viene a recordarnos esa *herida*, en forma de memoria que se hace presente —que se manifiesta— frente al olvido social.

Por ejemplo, al igual que Verónica Loreto, el caso Félix Camargo es también un elemento a considerar para entender este olvido de la muerte. Indica el narrador:

Suicidio: en este caso son accidente y homicidio juntos. Coincidencia en mutuo error. Sea como fuere, ¿qué le importa a la gente? Debería importarle, sí; para volver los ojos a la propia conciencia, para sentirse culpable personal y directo de todo crimen individual o colectivo, como responsable de todo lo viviente. (Bedregal, 2012: 97)

De la cita nos interesa rescatar el sentido imperativo del lenguaje del narrador: se debe volver a la *herida* que va quedando en el olvido, porque su sentido es una forma de "ser responsables de lo viviente". Este verbo —esta acción— es, si no nos engañamos, el suceso necesario que la novela exige para cambiar la rutina de la vida, ya que «si nada ocurre, seguirá la tristeza mansa de todos los días en este país de alturas y bajezas» (Bedregal, 2012: 33). Entonces, desde la *herida* y el telón se marca, por tanto, una apuesta ética por la vida en marco a una relación con la muerte.

6. LA IMAGEN FANTASMA O EL DISCURSO

Una última consideración sobre la imagen tiene que encarar la *herida* de Verónica Loreto en tanto texto o escritura. Como ya se analizó extensamente, la aparición de la muerta ante doña Hortensia genera un fenómeno complejo en tanto activa un tipo particular de imagen que se va permeando a lo largo del texto. Ahora bien, es necesario preguntarse cuáles son los alcances, dentro la novela, de esta *imagen fantasma* en tanto conforma, de manera general, la imagen escritural de *Bajo el oscuro sol*.

Como sucedió en cada capítulo, vale la pena retomar nuestra última pregunta de investigación y plantear una posible hipótesis: ¿qué es lo que la novela nos permite conocer sobre la herida dado que también se trata de un aspecto formal o un trabajo con el lenguaje poético en relación a la imagen? Para intentar responder esta pregunta, nuestra lectura de la novela encuentra una veta muy importante en el tratamiento del discurso del narrador y los distintos discursos. Éste y estos discursos son, claramente, un rasgo peculiar que caracterizan a la novela. Sin embargo, es necesario señalar su particularidad: todo este despliegue de lenguajes parece mostrarse desde su desarticulación. Ahí el punto: el tratamiento del discurso parece plantear un gesto más bien fragmentario y caótico.

Para tratar de analizar esta idea, en primer lugar, se realizará un estudio del discurso del primer narrador que parece predominar en la novela. Dicho estudio revelará cómo y por qué el discurso de éste se ajusta a la noción de *imagen fantasma*. En segunda instancia, se leerá el segundo discurso más preponderante en la novela, a cargo del doctor Gabriño. Igualmente, veremos cómo el discurso de éste se ajusta a la misma noción. En ambos casos, se verá cómo el tratamiento

discursivo nos obliga a repensar su situación y sus características como parte integrante del campo de la imagen y la herida.

6.1. Los desplazamientos de la voz enunciativa

En *Bajo el oscuro sol*, el primer narrador que, por ahora, llamaremos el predominante tiene, además de la función narratológica de contar una historia, un conjunto de características que lo hacen un narrador particular. Se podría decir que es una voz compleja en tanto su función narrativa no sólo se limita a articular una historia que es en sí misma compleja, sino también porque la misma situación del narrador es el resultado de una serie de desplazamientos y procedimientos narrativos que complejizan la instancia o el lugar de enunciación del discurso. Por ejemplo, al inicio de la novela, una de las primeras situaciones del discurso se presenta desde lo que podemos considerar la casa o "intimidad". Al describir el estado de expectativa antes del inicio de la "REVOLUCIÓN", en la ciudad, el narrador indica: «El pulso de la ciudad repercute en las alfombras, en las almohadas, en las cañerías. El agua gotea de otro modo, sigilosa, contenida; las tablas crujen recordando su niñez de árbol. Muebles, papeles callan. Asumen actitudes ridículas, inservibles» (Bedregal, 2012: 30). En suma, esta idea de intimidad sitúa al narrador desde el refugio de la casa y la apertura de los sentidos frente a los estímulos de la casa y la ciudad: el narrador narra desde un espacio de sensibilidad.

Tal idea hace del narrador partícipe de la situación que está contando. De ahí que el discurso esté en presente y en primera persona. Lo que se cuenta adquiere presencia y realidad, porque es lo que el narrador está viviendo en ese momento: «¡Ojalá no corten la electricidad! Tantas veces se almacena velas, kerosene, vituallas, y nada ocurre. Otras, se está desprevenido; y sobreviene lo inesperado» (2012: 29). En este caso, la intimidad está marcada también por el miedo, la susceptibilidad y lo incierto del acontecer. Ello es así, pues, dado el contexto de "REVOLUCIÓN", el discurso se construye desde una expectativa ante el peligro, pero, sobre todo, desde el desamparo ante lo externo. Este hecho genera a nivel de lenguaje dos formas de expresión: el lenguaje conciso o telegráfico y la exclamación. Por un lado, en "¡Ojalá no corten la electricidad!" está contenida la carga subjetiva de quien enuncia; por otro, el lenguaje conciso denota la suspensión, tensión o expectativa de quien enuncia: «Disparos aislados trizan la noche.

Silencio, tenso de expectativa y miedo. Veloz rodar de jeeps y motocicletas. Las radios, mudas. Se entreabre algún visillo cauteloso» (Bedregal, 2012: 29).

Sin embargo, estas características de la voz enunciativa no son únicas y ni siquiera totalmente estables. Así pues, esta situación del discurso no conforma una expresión o una pauta general del narrador en toda la novela. Es tan sólo un momento del discurso; uno entre otros más. El segundo desplazamiento de la voz —que, como se podrá entender, dicha voz no puede definirse con certeza— sitúa su discurso desde el lugar del ensayo, dado que se trata de una voz pensante que va reflexionando sobre lo observado: «Ha comenzado a llover a horcajadas. Las intempestivas lluvias pacañas tienen cóleras y también compasión. Sacuden, golpean, acarician; azotan cerros. Se escurren en ríos ocres» (Bedregal, 2012: 31). Esta nueva situación del discurso genera, consecuentemente, otro lenguaje; uno más descriptivo, enumerativo, que propone un sentido y una posición respecto al mismo. Aquí, por ejemplo, no se intenta contar una historia, pero sí existe el deseo de proponer una idea o propuesta respecto a algún tema: estas lluvias hacen, son o producen tal cosa.

Parte de esta voz ensayística es también una voz abiertamente crítica. Tal vez éste sea uno de los desplazamientos más importantes de la voz enunciativa: el narrador se sitúa desde la crítica para mirar con distancia parte del mundo que se está contando, pero también asume un sentido y una postura ética respecto a lo criticado. Indica el narrador:

(En los ministerios durmiendo expedientes, solicitudes, certificados hasta "el lunes", un lunes impreciso, mientras por ahí rondan las japiñuños, esas deidades folklóricas que sorben sesos de criatura y birlan cuanto encuentran para los innumerables bolsillos de su túnica). Por todos lados vendedores ambulantes, mujeres sentadas en las aceras con su delantal de golosinas, cigarrillos de contrabando o tejidos, juguetes y artesanías caseras. Delante de los edificios en construcción, echados o acucillados obreros merendando pan con plátanos y papaya Salvietti. Más allá mendigos acurrucados, chiquillos contentos, ricos impávidos. Todos mezclados pasándose por alto mutuamente, ignorando los problemas del vecino, de la misma manera que los gobernantes ignoran las necesidades del pueblo. Si nada ocurre, así seguirá mañana. (... O quizá todo cambie...) (Bedregal, 2012: 32).

En este caso, el discurso no oculta su condena a la burocracia, ineptitud y olvido estatal, tampoco lo hace por la cotidianidad y la indiferencia en que se ve envuelta el conjunto de una sociedad. Paralelamente a esta mirada, se filtra la intención discursiva —la apuesta del discurso— en la

posibilidad de cambio, en la necesidad de que algo pase o suceda desde el "si nada ocurre". Ambos elementos, el de la crítica y la propuesta, tienen su propio lenguaje que los caracteriza. Por un lado, el uso de la descripción para escenificar una situación que el narrador mira críticamente; por otro lado, el uso de los verbos en futuro que marcan la apuesta del narrador por una situación distinta y la posibilidad de un suceso que cambie el estado de las cosas: «Si nada ocurre, seguirá la tristeza mansa de todos los días en este país de alturas y bajezas» (Bedregal, 2012: 33).

Todas las situaciones antes mencionadas pertenecen al primer capítulo de la novela "Vísperas". Se trata de un narrador que, en un muy reducido espacio, se presenta con estas características, para inaugurar la novela, lo que da una pauta de la misma: hay una idea de fragmentación que se discutirá más adelante. Aquí nada se dice de Verónica, sólo se muestra al narrador desde esta indefinición en la situación de su discurso. El tercer desplazamiento del narrador, menos personal y más omnisciente, a pesar de que su visión contenga ciertos límites, no es menos conflictivo. Este nuevo desplazamiento de la situación del discurso ocupa casi toda la primera parte de la novela, desde "Revolución" hasta "Queriendo desasirse", que son 12 capítulos. Básicamente, dicho narrador sigue muy de cerca a Verónica Loreto en vida y los hechos inmediatos a su muerte. Sin embargo, la aparente unidad de este lugar de enunciación —por su extensión— puede estar, claramente, puesta en entredicho.

Por un lado, este narrador se encarga de articular diversos discursos. Ya se trabajó cómo el narrador articula el discurso periodístico, el discurso patrio y el discurso del poder. A esta clasificación se puede sumar el discurso directo de los personajes relacionado a la cotidianidad. Por ejemplo:

—¡Milagro de San Antonio! ¡Miren esto, miren! —volteando el ruedo de su capita, la dueña agitaba en alto su vieja cartera—. ¡Mi faltriquera! No son tan malos los carteristas. ¡Ha sido mi vela al santito!

—¡Qué bien! —dijo indiferente la vecina que llenaba su balde en el pilón del patio.

—¿Quién te la trajo? —asomó una flaca tras el percal descolorido en el marco de la puerta.

—Seguro que está vacía. Eres una descuidada; si no fuera por mí que me paso recogiendo tus cachivaches, no tendríamos ni un pobre pocillo.

—Así eres; en vez de alegrarte, me riñes; la perdí por ir a comprar carbón, ¡malagradecida!

—¿Y, acaso es para mí sola? ¿Quién cocina, quién lava? ¡Entra de una vez! ¡Dame tu bolsa!

—No me arrebatas así; vas a romper mis lentes.

—Tus antiparras torcidas, reparadas con alambritos. ¡Puf! ¡Qué pañuelo mugriento, y en eso envuelves el escapulario de la Virgen del Carmen!

—¡Qué te importa, malvada! Si no me devuelves, te arañó, verás.

—¡Tomátela! —por ahí voló el bolsón ya blanquecino, las monedas, el carrete del hilo, el carnet de la caja; el rosario que se enredó en la perilla del catre.

Las dos viejas hermanas se trenzaron en reproches, insultos, sopapos, tirones de cabello (Bedregal, 2012: 36).

Valga la extensión de esta cita para establecer el hecho de lo circunstancial —casi anecdótico— de este diálogo dentro la novela. Su justificación, a nuestro parecer, está en ese entramado de discursos que el narrador intenta articular para mostrar distintas situaciones, lenguajes e intenciones. En este sentido, se podría decir que el narrador cumple con la tradicional función de presentar y organizar un mundo ficcional.

Sin embargo, esta aparente claridad en la organización del relato se ve puesta en tensión con los desplazamientos internos entre la voz del narrador y la voz de Verónica Loreto. Cuando esto sucede, el narrador recurre a dos estrategias que, en su desarrollo, se tornan ambiguas: el discurso directo y el discurso indirecto libre. Veamos a continuación un párrafo representativo de este hecho:

Loreto se puso a hacer orden en la pieza; dobló la toalla, colgó la chaqueta, alisó la cama.

Ubicua, la palabra REVOLUCIÓN colgábase por grietas y rendijas después de haberse arrastrado en las suelas y difundirse en el aire durante todo el largo día; verdad que también en otras ocasiones. Cambiaba siempre de sentido; cada cual la interpretaba a su manera... El loco, poetizándola en el tambo, provocaba hilaridad. Para políticos y politiqueros o era muletilla demagógica o motivo de enconos. El grupo que tomó la revolución como un ideal puro, mermó el momento de las realizaciones, por la poca fe auténtica de unos, por la traición, el arribismo de otros. La envidia no perdona los valores genuinos... La vida estropea el entusiasmo... A pesar de todo, hay que matar la desesperanza. Hay que vivir, hay que despabilar a los indiferentes.

Loreto formulaba interiormente lo que desde hacía años rondaba en su conciencia. Se tendió en el sofá cavilando, contemplando, preguntándose. (Bedregal, 2012: 48. Las cursivas son nuestras)

Este fragmento de lectura puede dividirse en tres partes: la primera, cuando el narrador nos introduce a lo que hace Loreto; la segunda, un párrafo más extenso, cuando abruptamente, sin preparación (uso de comillas o guión largo), se introduce el discurso directo de alguien que se presume es Loreto; la tercera, últimas dos líneas, cuando el narrador articula nuevamente su discurso y donde el lector se percató que lo anterior fue referido por la misma Loreto. Ahora bien, los saltos abruptos de discurso son comunes y de diversos tipos dentro la literatura moderna, sin embargo, en *Bajo el oscuro sol*, aquí el matiz, conforman una estrategia que difumina la voz enunciativa tanto del narrador como de la propia Verónica Loreto. Visto de este modo, la falta de guiones, comillas o cualquier otro signo que indique el cambio de voz es, a nuestro entender, una forma de tornar confusa o ambigua la situación del discurso. Tal suceso se enfatiza de forma más notoria en la novela, porque ambas voces van yuxtaponiéndose en duraciones considerablemente amplias.

Así, después de leer atentamente el capítulo "Hacia el destino" y estos cambios de voz enunciativa, se podría decir que los discursos generan un efecto de lectura particular: causan en el lector la incertidumbre que impide reconocer, finalmente, a la voz que está contando. Una posible solución al problema puede plantearse desde el discurso indirecto libre. Por ejemplo, el siguiente fragmento puede dar una idea al respecto:

Loreto se irguió, con la decisión de vivir intensamente. Anudó el cordón de su bata carmelita. Se puso a la mesa. Escribiría lo que calló estos años. Pero antes una carta. Una carta así nomás, al amigo inexistente, a la noche, a la luz, a su magullado yo, a Dios, (una carta, aunque no se despache, es en sí una respuesta). *¿Y qué decir? ¿Con qué palabra? Debe existir la palabra primigenia, custodia de la doctrina milenaria que todo lo explica, tal vez ya está inscrita en la entraña de la bestia, en el vuelo de los pájaros, en algún vaso ritual o en la gema depositada en la boca de las momias. La Palabra, la inefable, que es semilla, flor, árbol, fragancia, cuna, barco, ataúd, ceniza y humo. ¿Dónde encontrarla? ¿Tiawanacu, Teotihuacán, Menfis, Pekín, Delfos o Babilonia? ¿Permanecerá oculta en caverna, sinagoga, zigurat, catedral o rascacielo? ¿Será sólo eco del Verco que los ruidos anulan...?* (Bedregal, 2012: 49. Las cursivas son nuestras)

Desde la cita, estas dos partes marcadas con negrilla y sin negrilla reúnen el entramado discursivo. Por un lado, al inicio, el lenguaje se presenta descriptivo a modo de construir las acciones del personaje y su situación, tal como si un narrador estuviese presentando un mundo ficcional. Pero inmediatamente, esta voz, aparentemente narrativa, se yuxtapone al lenguaje

reflexivo (a través de preguntas) de Verónica, produciendo así, un efecto interesante: la primera voz, yuxtapuesta a la segunda, da la sensación de contagiarse del lenguaje de su protagonista, tal como sucede en el discurso indirecto libre, tornando ambas instancias de enunciación confusas. Bajo esta perspectiva, se diría que el lugar de enunciación del narrador se desplaza al de Verónica o, inversamente, el lugar de enunciación de Verónica también ocupa las funciones de un narrador.

Planteado de esta manera, no sería el primer y último caso en que el narrador de una novela se confunde con el de su personaje principal. Sin embargo, debemos leer este fenómeno desde un contexto narrativo más amplio: ¿no son muchos los desplazamientos que hasta ahora viene realizando el narrador como para concentrarse en uno solo?, ¿cómo es finalmente este narrador que no permanece en un solo lugar de enunciación? He aquí que el narrador se convierte en una instancia compleja y abstracta de definir. A ello se suma la pronta interrupción de su discurso, pues este narrador sui géneris termina de forma general su labor en la primera parte de la novela. Por consiguiente, es necesario plantear que no se tiene un narrador estable, por el contrario, se trata de uno desarticulado en la situación de su discurso. El contenido o lo referido está ahí, pues es lo que se lee y entiende; sin embargo, dado nuestro tema de investigación, preguntarse quién, cómo y desde dónde se refiere lo dicho diluye la posibilidad de considerar un ente articulador tradicional.

Ahora bien, si recapitulamos, por ejemplo, las características de la escritura de Verónica Loreto desde el signo de la herida, ya no asombra que esta escritura y su lugar de enunciación estén claramente fragmentados, "torcidos" y desarticulados. La escritura de Verónica extrapolada a la escritura general de la novela ayuda, por tanto, a pensar una escritura inclinada, por ejemplo y como se vio anteriormente, a la danza y esta expresión de la forma. Es decir, una escritura y una situación del discurso más ligado a los espasmos del cuerpo, a la desarticulación de la unidad y su relación con el todo. En otras palabras, la escritura de la novela está directamente relacionada a la *herida*.

³⁴ Bajo esta perspectiva, dar por sobreentendido que el narrador de *Bajo el oscuro sol* es un narrador femenino, como si este narrador enunciara desde la certeza y la comunidad de un ente estable, además de genérico, nos parece un abuso de lectura y un grave peligro. Indica García Pabón: «La novela se inicia en un día de revolución, una de las tan frecuentes en el siglo XX boliviano. La narradora omnisciente sigue los pasos de Verónica» (García Pabón, 2016).

6.2. El discurso de **Gabriño**

El segundo personaje más importante en la novela cumple, al mismo tiempo, un rol en la organización de la narración. Se podría decir, es desde este espacio donde recae el matiz de lectura sobre Gabriño, pues es posible leerlo en tanto narrador y contrastarlo con el primero que aparece en la novela. En este afán comparativo, nuestra lectura revela similitudes y diferencias sorprendentes que nos ayudan a comprender mejor a Gabriño. Aquí la primera relación y especificidad: ambos narradores organizan, a su manera, la historia de Verónica, desde la articulación de diversos discursos. Por ejemplo, ambos tienen la cualidad de manejar y tener acceso a fragmentos o retazos de otros textos. Indica el narrador Gabriño:

Anoche he empezado a revisar cajones que pertenecieron a Loreto. Hasta ahora encuentro comprobantes de pago: Imprenta El sol (fecha de hace mucho), en el Perú. "Por revisión de pruebas de galera... la suma de..." (difícil imaginar si grande o pequeña para aquellas fechas). Tres, cuatro papeletas parecidas, de épocas espaciadas.

De años próximos, en otra ciudad, giros de banco; especificación adjunta de pagos por los siguientes artículos entregados semanalmente:

[...]

Se deduce, por el contenido de las papeletas, que la muchacha era periodista; conocía varias lenguas; había empezado como obrera.

En otro lugar hallé cartas, trucas o completas, de ella y a ella; todavía no permiten colegir algo firme. (Bedregal, 2012: 121)

De esta cita es importante resaltar cómo el narrador va ordenando y clasificando los textos que encuentra: los va leyendo temporalmente y por el tipo de texto. Al mismo tiempo, el organizador de estos papeles "deduce" sentidos, es decir, va realizando una labor interpretativa sobre los textos. Si recordamos al primer narrador (la primera parte de la novela), éste también organiza discursos y los interpreta. Es necesario ver, por tanto, las diferencias.

Tal vez la pregunta fundamental es cómo ambos narradores van entretrejiendo su labor interpretativa. Por ejemplo, respecto al primer narrador, también podríamos decir que éste se aproxima a una realidad desde la interpretación de un contexto histórico (la "REVOLUCIÓN") y una sociedad (en este caso, la paceña). Aquí la principal diferencia entre ambos narradores: mientras uno realiza su hez menéutica desde el lugar de la crítica y el ensayo, el otro lo hace desde

el saber, la sobreinterpretación e, incluso, el delirio. Así pues, por un lado, es importante establecer el lugar de enunciación del discurso de Gabriño:

Mañana exámenes en la Facultad. Ojalá, al calificarlos, no intervengan mis preocupaciones personales. Quisiera llegar a la clase ecuánime, transparente; que los alumnos pudieran hallar en mí un verdadero maestro. No esos eruditos que se creen insuperables; sino como don Juan, por ejemplo; ¡Qué inquietante y, a la vez, qué grata era la presencia de ese hombre en el colegio! De la torre de su estatura larga, su voz llamaba a la meditación, al entusiasmo. Cuando se marchaba, flotando como succionado por una brisa, quedaba vibrando sus palabras hasta la hora del recreo. El griterío las borraba como el aguacero sobre el rocío. (Bedregal, 2012: 124)

Este fragmento es importante porque permite resaltar tres cosas. Por un lado, muestra .esa inestabilidad emocional del narrador que atenta contra su vocación docente; lo que indica, fundamentalmente, el grado de fragilidad en esta situación discursiva que se sitúa desde el saber. Se podría decir que la mente del personaje, "sus preocupaciones personales", lo traicionan y hacen de su lugar de poder un elemento más bien inseguro. Por otro lado, es interesante notar cómo Gabriño aspira a ese espacio moral e idóneo del "verdadero maestro", lo que nos lleva a reconsiderar su crítica a los "eruditos"; en realidad, Gabriño parece aspirar más bien a la erudición y a un lugar de poder —que, como se vio, es frágil—, pero con el reconocimiento de la sencillez. Finalmente, tenemos la imagen de ese maestro ideal que Gabriño recuerda, pues, simbólicamente, éste es como una "torre" donde puede leerse la autoridad y control por excelencia.

Entonces, se podría decir que este discurso no ensaya, más al contrario, en su lectura sobre los textos de Verónica, instaura, sobreinterpreta e incluso banaliza los sentidos. Dado que los pensamientos de Gabriño tienen algo de caótico, su gesto se parece más a los fluidos de conciencia o monólogos interiores. Así pues, es común encontrarse con frases de este tipo: «En el capítulo seis de Duarte los párrafos delatan psicología femenina» (Bedregal, 2012: 142) o «Inventa frases triviales, pero que suenan bien. Menta Dostoiewski. ¿Cómo serían las cartas que escribió ella? Ha mandado regalos. ¿O encargos? El amor es siempre un poco pasado de moda» (Bedregal, 2012: 171). Estas ideas muestran sin duda, el gesto del flujo de conciencia y las ideas más bien inestables y dispersas. Sin embargo, al mismo tiempo, dado el lugar de autoridad que

ocupa Gabriño, éste establece una manera de realizar la interpretación de los papeles de Verónica y, al mismo tiempo, un itinerario de lectura:

EPISTOLARIO.

(Puede omitirse sin perjuicio de la comprensión. O postergarlo para aclarar ciertas alusiones).

(Estuve a punto de desechar estas cartas sin secuencia cronológica. Abarcan, al parecer, varios años. Las conservo como documento humano de un tipo criollo con personalidad, culto, romántico, revolucionario).

Hago anotaciones marginales quizá útiles después

(Nota de Gabriño)

(Bedregal, 2012: 167)

En esta cita es necesario marcar el uso de paréntesis como parte de la estrategia discursiva de Gabriño para imbricarse o yuxtaponerse en el discurso de los textos de Verónica; lo que produce esta estrategia es, centralmente, la definición y posición del "yo" enunciativo y la interpretación respecto a los papeles. Por otro lado, como ya se mencionó, Gabriño establece una fauna de realizar la hermenéutica de los textos y, al mismo tiempo, una ética de lectura: nos dice cómo y qué hacer con los textos.

Por último, es importante rescatar a este narrador, pero desde el lugar del enamorado. Aquí surge la idea de cómo una hermenéutica se convierte en delirio, pero delirio amoroso. Retómese el caso más paradigmático:

(Hay muchísimas cartas en la herencia de Loreto; no habrán imaginado estos amantes que un desconocido iba a tocar su intimidad. También hay noticias profesionales relativas al periodismo, cursillos, planes, experiencias. Yo diría estas palabras de Loreto a través de este amor simple y complicado que ama y odia tanto) (Bedregal, 2012: 177).

En esta cita vuelven a aparecer una serie de consideraciones y temas ya tratados en el primer capítulo de la tesis. Por un lado, desde el psicoanálisis, los paréntesis revelan también un deseo inconsciente de Gabriño: el deseo de amar y ser amado por Verónica. Es interesante pensar, entonces, cómo tal deseo aparece furtivamente en estas esporádicas intervenciones y cómo este deseo es la pauta, inconsciente, pero dominante, en toda la hermenéutica de Gabriño. Por otro lado, lo más relevante desde el punto de vista del discurso, la hermenéutica de Gabriño es no sólo ingenua, autoritaria, sino, al mismo tiempo, hiperbólica, loca, llena de toda la plétora del sujeto

amoroso. Finalmente, es necesario resaltar que su lectura es producto de la transgresión a una intimidad —lo que está implicado en el género epistolar—, pues las cartas de Loreto no estaban destinadas para que un tercer agente las lea. Esto convierte a Gabriño en potencial fisgón y transgresor de una intimidad.

Así pues, Gabriño es un narrador en crisis y sumamente paradójico. Sólo en este sentido es igual al primer narrador. Ambos plantean una amplia y variada situación del discurso que va en contra de su propia integridad. Ambos no son capaces de dar unidad a su locus de enunciación, más al contrario, se desplazan, se diluyen y pierden. Entonces, para cerrar esta reflexión sobre el tratamiento discursivo es importante redondear las formas en que el narrador Gabriño se presenta y difumina. Retomemos la segunda parte de la novela, en el capítulo "En pos de una sombra", donde se empieza, aparentemente, instaurando la autoridad de una nueva voz discursiva desde la siguiente idea: «Yo, Antonio Gabriño, de extraña manera resulté envuelto en la historia de Verónica Loreto. En estos meses, dada mi profesión, me enteré de acontecimientos inexplicables. Hay, pues, además del mundo real, otro, que escapa a toda medición» (Bedregal, 2012: 120). De esta manera, Gabriño instituye su discurso a través de una doble afirmación del "yo". Se trata, por un lado, del uso del pronombre "yo" y, por otro lado, el énfasis de ese "yo" junto al nombre completo. Esta doble afirmación de la voz del narrador dota, al principio, de autoridad, estabilidad y unidad a su locus de enunciación para con la segunda parte de la novela.

Pero en el transcurso de *Bajo el oscuro sol*, la unidad de la voz de Gabriño se pierde. Por ejemplo, en el capítulo denominado como "Rescate" entra en escena, aparentemente, un nuevo narrador que se declara "Autor" de la novela, que también interpela al lector y lo declara "co-autor" de la misma y, finalmente, en un gesto de despersonalización, interpela al narrador Gabriño y sus acciones. Sin embargo, en el capítulo "En la resaca" surge una nueva voz discursiva señalando que el aparente nuevo narrador de los capítulos "Rescate" y "Retorno" no es otro que Gabriño: «El que dormía no era otro que Gabriño. Hacía tiempo que venía desdoblándose» (Bedregal, 2012: 205). Así, esta última idea aclara muchas cosas respecto a la situación discursiva de la novela. Por un lado, abre la posibilidad de que tanto "Rescate" y "Retorno" son el producto de un sueño de Gabriño, lo cual explicaría el juego de metalepsis que se produce. Por otro lado, sin embargo, se insinúa y se vuelve a repetir la idea de desplazamientos

y, en este caso, desdoblamientos; idea que no permite resolver lo ambiguo de la situación del discurso. Es inevitable la duda, pues esta última voz enunciativa, que parece aclarar lo sucedido en términos discursivos, lo único que pone en claro es el estado disperso del discurso. La voz narrativa y su lugar de enunciación están, por tanto, fragmentados, en el juego de metalepsis. Así pues, la novela nos cuenta la historia de Verónica Loreto, pero desde esta situación caótica de la enunciación.

6.3. Últimos nudos

A modo de finalizar nuestra lectura de la novela, en este capítulo se propuso dos cosas: leer íntegramente la novela y responder nuestra última pregunta de investigación: ¿qué es lo que la novela nos permite conocer sobre la herida dado que también se trata de un aspecto formal o un trabajo con el lenguaje poético en relación a la imagen? Para ello se recorrió todas las imágenes más importantes de *Bajo el oscuro sol* y también se reflexionó, paralelamente, el tema de la escritura.

Por tanto, a modo de respuesta, se puede enunciar lo siguiente: *la idea que la novela nos permite conocer sobre la herida en relación al trabajo formal o la escritura es una fragmentación del lugar de enunciación del discurso, entendido como los distintos desplazamientos que realizan ambos narradores y que se cristalizan en lenguajes —dispersos o fragmentarios— que son expresión de un contenido principal: la herida.*

Ya trazada la idea principal de este capítulo, además de leído en su integridad nuestro principal fragmento de lectura y, finalmente, ya formulado el concepto base de *imagen fantasma*, es necesario realizar los siguientes comentarios:

a) Es necesario resaltar que nuestra lectura íntegramente textual de la novela parte del concepto base de *imagen fantasma* desarrollado en el primer y segundo capítulo. De ahí la necesidad de comentar las relaciones existentes entre el concepto teórico y nuestra lectura general de la novela.

Primero: en la sección denominada "La herida y sus imágenes" se demostró cómo el signo de la herida se relaciona con diversas imágenes en la novela. Se trata de una relación simbiótica: es decir, un elemento no puede existir sin el otro. Por un lado se exploró la relación herida y pasión erótica, revelando el componente del cuerpo y el dolor como un "don" manifestado en los otros. De ahí que la imagen se piense hacia adentro, pero también hacia un afuera: la preocupación por lo social o colectivo. También se leyó la relación *herida* y maternidad como ese espacio que nos plantea su "refugio", sin embargo, se trata también de un territorio relacionado a la muerte y donde la *herida* o el incesto se revalida: afirmación del incesto y la muerte, por tanto. Finalmente, se planteó la relación directa entre escritura y *herida*; aquí lo central del capítulo, porque revela una poética de la escritura: ésta se quiere más cuerpo, más sangre, más espasmo y fragmentación como expresión general de la novela. Es por este motivo que, en lo inmediato, consideramos importante leer el texto sintiendo esa forma expresiva de la escritura. Ahora bien, todo este capítulo coincide, por lo menos conceptualmente, con nuestra formulación del reverso de la imagen, ya definido en el primer capítulo. Si recordamos lo planteado, parte de nuestra noción de *imagen fantasma* postula que la imagen es *una forma particular del deseo relacionado al displacer o la pulsión de muerte, pero desde una relación más conciliadora, cariñosa, como si se tratase de sentir esa revelación de amor, en forma de don, que nos entrega la imagen desde su pasión*. Entonces, las imágenes de la herida crística, la del vientre femenino con su maternidad paradójica y la escritura no dejan de susurrarnos la inclinación por este "displacer" o esta pulsión, pero al mismo tiempo, no deja de relocalizarlo: esa pulsión es el encuentro de la madre y la hija, por ejemplo; o es también el dolor que experimenta el "yo" para que el otro lo sienta y se manifieste en él; finalmente, es también un trabajo con escritura que revela una concepción del oficio de escribir.

Segundo: en la parte denominada "El telón o los cabellos" se demostró cómo el signo de la herida sugiere una articulación con el aspecto social en la novela. Se trata, en todo caso, de una apuesta ética: la herida se hace presente porque la sociedad de *Bajo el oscuro sol* es una sociedad ligada al teatro o al espectáculo que, por lo general, tiende a encubrir la *herida*, pero, sobre todo, a olvidarla en ese gesto. Por un lado, se leyó los elementos más pequeños de este telón a través de los "cabellos" de Verónica, pero también en la "mano" de Gabriño que cierra los ojos de la misma. También se extrapoló, alegóricamente, el gesto del telón en los distintos tipos de

discursos que se presentan a lo largo de la novela (por ejemplo, el discurso periodístico o el discurso del poder). Todos éstos, al igual que la "mano" o los "cabellos" tienden o intentan tapar/olvidar la herida. Finalmente, se vio que el telón encuentra su sentido más directo al plantear que la sociedad de la novela está construida como un espectáculo teatral. Entendida así la sociedad de la novela, lo que se plantea, centralmente, es una distancia respecto al fenómeno de la *herida* y la muerte. De ahí que la Verónica no venga a desarticular nada, sino, en un gesto de sacrificio, ella vuelve en forma de *herida* para hacérsela recuerdo. De manera fuerte, todas estas ideas coinciden con la segunda parte de nuestra noción de *imagen fantasma*. A modo de recapitular nuestra idea, se dijo que *la noción de fantasma puede ser entendida como nexo, puente, bisagra o una memoria entre la herida y la sociedad, entre una pulsión de muerte y el campo de los simulacros o entre la imagen herida y la sociedad teatral*. Como se podrá entender, la importancia de leer el aspecto social bajo el gesto del teatro o del espectáculo resulta importante, porque sólo así es posible encontrar la justificación del fantasma: Verónica se hace presente para realizar una memoria de la *herida* porque la sociedad teatral en la que se encuentra encubre y olvida esa dimensión vital en el ser humano.

b) Ya como último apunte al interior del texto, estas ideas separadas (*herida* y sociedad, imagen y fantasma) se complementan en una sola poética, *imagen fantasma*, que consiste en una imagen de la escritura o en una concepción de la escritura, que expresa en su forma lo que dice en su contenido. Ahí la importancia de este último capítulo, porque, como ya se mencionó, lo que la novela nos permite conocer es centralmente su escritura.

Es necesario realizar, por tanto, un último ajuste a nuestra noción principal de *imagen fantasma* y definirla, a modo de conclusión, en los siguientes términos: *se trata de una poética que nos permite conocer una forma particular del deseo relacionado al displacer o la pulsión de muerte, pero desde una relación más conciliadora, sintiendo esa revelación amorosa de la imagen, entregada en forma de don, porque posibilita la relación entre el espacio social y la muerte, desde la memoria, a través de un trabajo formal o una escritura que es, en suma, una fragmentación del lenguaje y el lugar de enunciación del discurso, como expresión de un contenido principal: la herida*.

OTRAS CONCLUSIONES Y ALGUNOS DEVANEOS

*I'm in this favorite sun dress
Watching me get undressed
Take that body downtown
I say you're the best
Lean in for a big kiss
Put your favorite perfume on
Go play a videogame*

Lana del Rey

Desde estas lecturas, yo deseo pensar —imaginar— otro ahora u otro presente. Uno donde el dolor es leído —sentido— no como un fenómeno ajeno, sino como parte sustantiva del hombre y, por eso mismo, menos ingenuo y menos indolente, más cariñoso y honesto. Aprender a vivir desde la *herida*.

Visto de esta forma, nuestra lectura de *Bajo el oscuro sol*, a lo largo de su recorrido, nos revela. No por nada, se trata, sin lugar a dudas, de un aprendizaje desde la novela. Uno que concentra preocupaciones sobre la literatura acumuladas a lo largo de estos años de estudio. Pero también, una enseñanza cuyo término —esa luz al final del túnel— admite la posibilidad del riesgo. Riesgo que implica sentir o por lo menos presentir que no hay verdad en la palabra, sino tan sólo una presencia, siempre artificial y eficaz, en lo que tiene de grave y leve, construyendo nuestra existencia sin la experiencia del vacío: la imagen simulada del mundo.

Esta última idea, aparentemente inconexa de una realidad social, tiene, por el contrario, una justificación eminentemente contextual. Y lo es así, porque nuestra investigación se genera en un contexto social que no está preparado ni interesado por encarar el fenómeno de la *herida*. Por el contrario, el actual campo social, cultural y político se encuentra al inicio de un proceso

ideológico que, sobre todas las cosas, se caracteriza por la construcción apresurada de imágenes nuevas o un conjunto de representaciones. Se pensará, por tanto, lo interesante que puede resultar una investigación que sienta el vacío como una experiencia vital para habitar el mundo en medio de imágenes ambulantes.

Consideramos importante, por estos motivos y a modo de cerrar esta reflexión sobre la novela, tender un puente entre nuestra tesis y su contexto inmediato. Es decir, pensar o por lo menos tomar en cuenta la revolución que nuestro Estado encaró en los últimos años, en diálogo con la *imagen fantasma*. Si recordamos, por ejemplo, cómo la novela de Bedregal habla de las revoluciones, los imaginarios sociales y la forma de cómo se relacionan con el dolor y la *herida*, creo que es posible extrapolar nuestra investigación hacia el territorio social, para repensar nuestro presente.

Paralelamente, existe, sin embargo, otra forma de articular esta tesis hacia afuera del texto. Nos interesa reflexionar el lugar que ocupa la novela en nuestra historia literaria. Por este motivo, surge la necesidad de preguntarnos por el espacio de conocimiento de la novela en relación al canon de textos literarios de la literatura boliviana. Como es de esperarse, en lo posible, este trabajo comparado es incompleto. Revela, en todo caso, una intencionalidad, una posible proyección que trascienda esta lectura para seguir pensando nuestra literatura, volver a leerla. La noción de *imagen fantasma* intentará visitar, por tanto, algunas casas imaginarias para seguir dialogando.

En suma, se trata de dos espacios estratégicos para cerrar nuestra investigación. Veamos.

a) En el campo literario, existen por lo menos cuatro autores con los que *Bajo el oscuro sol* puede seguir entramando relaciones. Se trata de Adela Zamudio, Jaime Saenz, Jesús Urzagasti y Blanca Wiethüchter. Desde esta pequeña conclusión no se realizará un análisis extenso de cada texto, pero, en lo posible, tendemos hilos que den cuenta de un devenir, porque de lo que se trata, finalmente, es intentar que esta lectura se proyecte en nuevos trabajos de investigación.

Sobre el primer caso, *Íntimas* (1913) es un texto clave para leerse junto a *Bajo el oscuro sol*, porque tanto la obra de Yolanda Bedregal como la de Adela Zamudio son objeto de estudio de una misma mirada académica: lo femenino construye su identidad, desde la escritura (cartas, textos, fragmentos), en forma crítica frente a lo masculino. Personalmente me sorprende cómo, desde la crítica, ambas novelas son iguales. Es decir, por lo menos a nivel de contenido, ambas novelas hacen lo mismo, ambas siguen la misma pauta, ambas valen por lo mismo. Indica García Pabón sobre *Íntimas*: «sea directa o indirectamente, su condición de "mujer" y su conciencia de tener características distintas a las de los hombres alimenta su permanente actitud crítica frente a la sociedad boliviana y, sobre todo, frente a sus rasgos patriarcales» (García Pabón, 1998: 96).

Entonces tenemos, nuevamente, el asunto de los géneros en los textos literarios, olvidando, creo, algo central: estos textos, antes de construirse desde la certeza de una escritura "femenina", presentan una escritura o un lenguaje problematizado en sí mismo. En este sentido, la propuesta de Paz Soldán sobre la escritura de *Íntimas* me parece la más acertada y la que habrá que estudiar en un futuro estudio comparado: «No hay ninguna ingenuidad al respecto, el tema es el planteamiento de la conciencia como ese lugar de la intimidad, de la persona confrontada consigo misma, y es ahí donde radica el problema o el espacio conflictivo que pretende indagar esta escritura» (Paz Soldán, 2010: 147). Desde esta crítica, se plantea una relación fundamental: la persona o el personaje en conflicto consigo mismo transmutado en un manejo del lenguaje que también está problematizado. Por ejemplo, habrá que pensar, por tanto y más allá de la oposición de géneros, qué significa que esta narrativa de mujeres posibilite constantemente un replanteamiento del lenguaje, la forma y la escritura.

Hay, en este sentido, un fuerte rasgo de lo femenino como lugar privilegiado para problematizar el lenguaje. Aquí no puede ser más pertinente la perspectiva crítica iniciada por Blanca Wiethüchter en *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia* (2003) y los autores que forman parte del capítulo "El arco de la modernidad":

En ellos la forma las asume y se convierte en intencionada productora de sentidos, precisamente al servicio de un vaciamiento de contenidos ya dados. Son obras que están profundamente marcadas por un pensamiento libertario, es decir, por un deseo de liberación: construyen una radical puesta en cuestión de las representaciones inmediatas. (Wiethüchter, 2002: 65)

Los autores tomados en cuenta bajo este gesto son *El loco* (1966) de Arturo Borda, *Pirotecnia* (1936) de Hilda Mundy, *Aguafuertes* (1928) de Roberto Leitón y la obra de Jaime Saenz, especialmente *El escarpelo* (1955). Dado que uno de los pilares centrales de nuestra tesis perfila la escritura de la novela de Bedregal como ese lugar también complejo en sus relaciones, muy ligado a este "vaciamiento de contenidos", en lo futuro habrá que pensar y afinar, por un lado, el gesto iniciado por Wiethüchter y, por otro, ver la pertinencia o no de la relación entre *Bajo el oscuro sol* y los autores antes mencionados.

Por ahora, veo necesario matizar la idea de "marginalidad" en estos escritores modernos. Indica Wiethüchter:

Entendemos por obras modernas aquellas que al dar el salto a la renovación construyen el margen o, si se quiere, la marginalidad, pues se oponen a una gran cantidad de obras absorbidas por el modernismo. El gesto de lo moderno se define en la visión irónica; en un sistemático aislamiento de las representaciones ya instaladas de la realidad; en una crítica audaz de la incongruencia del mundo, que en su obrar crítico incorpora una nueva forma como parte específica de la puesta en discusión de lo dado como realidad inamovible» (Wiethüchter, 2002: 65)

Por ejemplo, esta idea "marginalidad" se caracteriza por esa visión irónica sobre las "representaciones" de la realidad. En Bedregal sucede casi de la misma forma. Recuérdese, por ejemplo, el tema de la sociedad ligado al teatro, el espectáculo y los simulacros. Sin embargo, queda por repensar esa "crítica audaz" de los textos. Visto desde esta mirada, la "crítica" del texto a la sociedad y sus representaciones tienen todo el cariz de una lucha. Sin embargo, justamente, la novela de Bedregal nos habla también de una memoria en lo social, memoria que lo social ha perdido y que, desde las apariciones del fantasma de Verónica, la novela intenta recordar. Me interesa apuntar, en este sentido, que la *herida* es también no sólo lo que pone en tensión el mundo, sino lo que "vuelve", es "revelación" o "experiencia" dentro del mundo.

Sobre el segundo caso, Saenz, resulta imposible no mencionarlo en esta posible lista de relaciones. Aquí un efecto de lectura que tal vez sirva al futuro lector de estos autores. En orden de aparición, tuve la oportunidad de leer primero *Bajo el oscuro sol* (1971) y luego *Felipe Delgado* (1979). Este dato, en apariencia anecdótico, marcó mi perspectiva de lectura sobre Saenz. Después de leer el *Felipe Delgado*, por un lado, no dejó de parecerme asombroso el grado

de similitud que tienen ambas obras. Se podría decir que ambos textos tienen el mismo blanco, meta, fin o, incluso, obsesión: este dirigirse a la muerte visto como un bien para el ser. Sin embargo, por otro lado, se podría decir que la diferencia principal consiste en las formas —o las poéticas— que ambos textos plantean cuando se dirigen a este mismo blanco.

Por ejemplo, mientras que en *Bajo el oscuro sol* encontré el fantasma de Verónica Loreto como articulador de una memoria sobre la *herida* en lo social, por tanto, más cerca de un gesto reconciliador y amoroso, en *Felipe Delgado* la muerte se encuentra desde un gesto solitario y, hay que decirlo, sobre todo egoísta. Ahí el punto en cuestión: muerte y sociedad. Se podría decir que en esa relación surge la importancia de pensar el dolor y la pulsión de muerte, pero desde una apuesta ética, porque en Bedregal —y Verónica Loreto— es claro cómo ese acto es una entrega de sí más allá de la constitución del sí mismo, en cambio en Saenz —y Felipe Delgado—, todo, pero absolutamente todo gira sobre sí mismo y su yo trascendido. Llegado a este punto de reflexión, interesa resaltar un tema relacionado a esta discusión que estamos planteando: el amor. Indica el narrador saenziano:

Delgado y Ramona por igual, se daban perfecta cuenta de ello, pero ninguno de los dos hacía un verdadero esfuerzo para remediar el mal. Lejos de conciliar grandes o pequeños problemas en definitiva, cada cual acumulaba rencorosamente sus resentimientos, y así daban curso a la violencia y el desamor. (Saenz, 2008: 238)

Personalmente, considero una de los mayores hechos infructuosos el amor entre Felipe y Ramona. A lo mejor se trata del amor más pueril en nuestra literatura. Y creo que se debe, entre otras cosas, a esa insistencia del "yo" en los personajes, es decir, un "yo" que es, sobre todo, obstinado en sus creencias y búsquedas. No existe, por este motivo, un "yo" para el otro, por el contrario, siempre está ese "yo" para la imagen de sí mismo, casi en un sentido narcisista. Bajo este entendido, a lo mejor Felipe y Ramona configuran, en realidad, una figura trágica. A pesar de estar tan cerca el uno del otro, a pesar de haberse encontrado para así habitar y sobrellevar el mundo, su tragedia, en *Felipe Delgado*, es la imposibilidad de no poder amarse. El amor conforma, así, una tensión en el recorrido de Felipe hacia la muerte, porque también devuelve, centralmente, al mundo y la vida. El mundo saenziano y su poética en *Felipe Delgado* está imposibilitado de conocer el amor.

Sobre el tercer caso, la relación con Jesús Urzagasti, específicamente *Tirinea*, resulta importante a la hora de pensar el mismo tema: herida y sociedad. Primero, creo que es necesario matizar este "canto a la vida" planteado por Antezana: «*Tirinea* no se enfrenta sino indirectamente con los problemas que preocupan a la literatura ("el 'oficio de escribir' es prenda que no le viene a mi amigo"); esta obra, más bien, se preocupa por la "vida". *Tirinea* es un "canto a la vida"» (Antezana: 2011: 95). Visto de esta forma, *Tirinea* se convierte en un texto cargado de sentidos positivos sobre los valores de la vida. Si bien es muy importante reconocer esta vuelta a lo social como un gesto central, en *Tirinea* es importante recordar desde dónde se reafirma la vida. Ahí su principal similitud con la obra de Bedregal: la vuelta a lo social o su "canto a la vida" se da necesariamente desde un replanteamiento de la muerte en lo social.

Me interesa resaltar, en este sentido, el gesto nostálgico y existencialista de la novela. Indica Bowles: «La aflicción del narrador es de carácter existencialista, es decir, hay una búsqueda del sentido de la vida y de la muerte. La preocupación por la muerte, se relaciona con la nostalgia por los constantes abandonos que se realizan, de los lugares de asentamiento» (Bowles, 1992: 20). La novela, desde esta perspectiva, no sólo es la reafirmación por la vida, sino, sobre todo, de la melancolía por la vuelta a un origen, puede ser inmediato, como el lugar de nacimiento, o también prehistórico, es decir, una pulsión de muerte antigua y vital. Melancolía por esa muerte original, entonces, sin olvidarnos del aspecto social.

Respecto al último caso, sin duda la relación más explícita es la *herida*, el hueco o ese lugar donde el orden simbólico se pone en tensión tanto en *Bajo el oscuro sol* como en *El jardín de Nora*. Me interesa rescatar dos gestos muy importantes. El primero, la idea de "hueco" que produce un efecto de "horror" al contacto con lo "Otro". Indica Lucía Reinaga:

La conjunción de los huecos en el jardín y sus implicaciones, y la desestabilización del mundo narrado, producen en el lector algo que en el trabajo de investigación del que se desprende este texto se denomina "efecto hueco", y da lugar al horror; situación en la que el universo conocido de quien experimenta dicho sentimiento sufre una rajadura, y el lugar y momento presentes se convierten en el borde de la fisura que se abre en el universo conocido y, a través del lenguaje, pone al lector en contacto con lo Otro; vale decir, con aquello que excede las posibilidades de su comprensión y por ello se mantiene desconocido aun si es experimentado. (Reinaga, 2005: 134)

En el caso de Bedregal, este "Otro" se revela desde la herida de Verónica. Cabe apuntar, sin embargo, que la diferencia recae en el efecto de este "horror". Como ya se planteó, en Bedregal esta idea está más relacionada a la "catarsis" y su preocupación social; en cambio en *El jardín de Nora*, si tomamos en cuenta lo trabajado por Reinaga, este "horror" tiene todas las características de la desestabilización de un territorio en otro territorio. Habrá que pensar, por tanto, en los mecanismos y posibilidades que generan estos espacios, estos huecos o estas heridas entre ambos textos.

Aquí surge otra idea importante. Hay toda una literatura que como en *Bajo el oscuro sol* o *El jardín de Nora* nos enfrenta a relacionarnos con el "horror", lo real, el hueco o la herida. Como es de esperarse y desearse, cada texto nos ofrece su poética al respecto. En lo que a esta tesis concierne, desde esta perspectiva, se estudió las relaciones y posibles lecturas en torno a este gesto. Aquí un último apunte: este "horror" está íntimamente ligado al cuerpo femenino y lo materno entendido como lo otro de Dios o la ley. Indica Villena:

En efecto, pues si en *El jardín de Nora* el hueco, el Mal, ese otro del Edén, se había ido insinuando con el rumor y la leche agria que hinchaba los pechos de Nora, es decir con esa potencia generadora, materna, la novela también deja ver que no se trata de una maternidad o una generación integrada a la reproducción y la Ley (recuérdese, es leche agria, marchita), sino más bien de ese humor que es potencia del cuerpo, salvaje, violento, caótico, excesivo, anacrónico, explosivo, indescifrable, irreductible ante cualquier cifra. En otros términos, eso que irrumpe en el hueco no sugiere tanto el Mal de los maniqueos (un imperio opuesto al imperio del Bien, pero igual de jerárquico, sistemático y ordenado, un Mal igual a Dios en imperial y normativa sustancia, diría Agustín) sino ése que falta y al mismo tiempo excede todo orden, ese resto que nunca cuadra y hace estallar las cuentas, esa potencia que sin embargo, y al igual que el Mal de Manes (diría Agustín), revela a Dios y a todo Orden como vulnerable y corruptible. (Villena, 2007: 130)

Desde esta cita, hay por lo menos dos cosas a trabajar. Primero la idea de lo materno (tanto en Verónica como en Nora) como eso que no se integra al orden o la Ley. De ahí que, como ya se dijo, lo materno es lo otro de lo sagrado o Dios. Y ahí la segunda idea, pues no por nada Villena nos adentra al terreno del cuerpo, la mujer y lo materno en relación a *La Biblia*. Este guiño intertextual plantea, si se quiere, un contrapunto sobre lo materno. Habrá que leer, entonces, qué

relación tienen estos personajes femeninos de nuestra literatura con las mujeres de la ya tan antigua tradición judía.

b) El segundo elemento que deseo tocar antes de dar por concluido los alcances preliminares de esta tesis es el aspecto político e ideológico en el que nos encontramos.

Hace ya bastante tiempo, más exactamente un septiembre de 2011, recuerdo haber visto por televisión la represión a la XVIII marcha en defensa del Territorio Indígena Parque Nacional Isiboro Sécure. Como todos los que vimos esas imágenes, esa represión se filtró en el tuétano de nuestra sensibilidad. Lo primero que recuerdo de ese hecho, inmediatamente después de verlo, es el llanto de mi hermana. Y no por nada, presenciar tales eventos a través de la televisión, me produjo un acontecimiento tan imprevisto, tan cerca de ese "real" psicoanalítico, tan cerca de esa *herida* hecha imagen, que me reveló el simulacro del contexto social y político en el que vivimos. Se trata, por tanto, como al comienzo de esta tesis, de dos imágenes.

Para entender esta idea me interesa resaltar aquí una cita sobre el "saber" que puede generarse en todo acto investigativo. Indica Antezana:

Una manera rápida de aislar la problemática del saber en Foucault ('¿Qué se puede saber?') es a través de su libro quizá más célebre, *Las palabras y las cosas* (1966). En ese libro, Foucault propone una serie de momentos históricos (las "epistemes") que condicionan la aparición de las ciencias y, por lo tanto, de los saberes. Esas condiciones exteriores, distintas de acuerdo a las épocas, determinan lo que en su momento se puede saber y conocer: estas epistemes son como estructuras objetivas del pensamiento científico bajo las cuales surgen los diversos objetos de conocimiento; cuando esas 'luces' o sus condiciones de enunciación cambian, también cambian los objetos de conocimiento científico o surgen nuevos. (Antezana, 119).

Desde estas ideas, creo encontrar un hilo invisible entre la represión a la marcha indígena y las posibilidades de saber o producir conocimiento en nuestro contexto. Sin duda, este nuevo momento histórico en el que vivimos está actuando sobre los distintos saberes que las instituciones pueden ofrecer y generar. Se trata de una cantidad enorme de libros y textos que están saliendo a la luz en marco a este nuevo proceso ideológico. Ahora bien, me interesa plantear este hecho por doble vía. Por un lado, cuál es la pertinencia de esta tesis —lo que pudimos conocer desde Bedregal— en relación al contexto que nos encontramos y, por otro lado, cómo

podemos pensar el contexto, desde el texto literario, más allá de las "epistemes" que condicionan la aparición del conocimiento.

Desde una lectura de los hechos contextuales, mi respuesta a la primera vía es la siguiente. Si bien la consagración de un Estado Plurinacional implicó, tal vez con mucha esperanza, la incorporación del "Otro" en la configuración del Estado, creo que, en el fondo, esta imagen plural se muestra como un simulacro. La represión a la marcha indígena revela —como el gesto de los mantos bíblicos— esta doble propiedad de la imagen: por un lado, la incorporación del que fue relegado en nuestra historia en un nuevo imaginario; por otro lado, la levedad de esta incorporación al volver a mostrar el dolor del cuerpo de quien fue históricamente excluido: la *herida* en la imagen, nuevamente, el manto caído. Creo que esta doble actitud de nuestro Estado es la mayor justificación social e histórica de la presente tesis.

En este sentido, es importante repensar la represión de la XVIII marcha también, más allá de la política, desde su fenómeno cultural. Por un lado, no por nada, la represión —esa violencia o ultraje en el cuerpo— tuvo la cualidad de mostrarse en forma de imagen televisiva. Y es por este medio que nosotros, "espectadores", tenemos referencia de lo ocurrido. Ahí el punto de la cuestión. A más de dos años de la represión (25 de septiembre de 2011) la imagen vista —con su real, con su *herida*— tiende a convertirse en un mero simulacro sin la realidad a la que, por sobre todas las cosas, hace referencia. Está perdida en la memoria. De ahí que la novela de Bedregal viene a recordarnos lo contrario. En un contexto de indolencia frente al cuerpo y la *herida*, se podría decir que nuestro Estado está jugando peligrosamente a los simulacros, manipula las imágenes y, desde esa artificialidad, manipula el orden simbólico, es decir, juega, como si fuese un videojuego, con la cultura. Y es en esa "procesión de simulacros" que la idea de un fantasma como el de Verónica Loreto no sólo es importante: es sobre todo urgente.

Ahí el valor y la importancia —también lo peligroso— de la literatura. Los textos no son sólo la representación —cómo si se tratase de una simple imitación— del contexto social y cultural. Indica Sanjines :

Alejándonos del reduccionismo y del inmanentismo, nos parece más acertada y próxima a un cuestionamiento culturalista una crítica que parte de los rasgos formales de una obra proponiéndolos como representación imaginaria de acciones humanas concretamente situadas en el espacio, en el tiempo; de motivaciones personales y colectivas, del uso y creación instrumental de valores, ideas, conceptos e instituciones por hombres que luchan para transformar y habitar el espacio y la sociedad en que viven. Esa representación imaginaria es una reelaboración ideológica de la realidad social preexistente, de acuerdo con los recursos técnicos históricamente acumulados y las exigencias de los diferentes géneros. (Sanjinés, 1985: 9)

Si bien no es posible negar esta propuesta teórica (por ejemplo, como demostró Antezana, esta idea sirve para leer nuestra literatura indigenista), creo que lo peligroso es transformarla en una regla y en una ética hermenéutica extensiva a todos los textos. A nuestra consideración, es necesario realizar por lo menos un matiz o una transformación de los términos: los textos literarios no son sólo representaciones históricas claramente determinadas, sino, a la inversa, es posible plantear que las realidades históricas pueden ser, metafóricamente, representaciones de los textos, para volver a pensarlas e imaginarlas.

Ahí la importancia de leer y "saber" más allá de las determinaciones históricas y postular nuevas poéticas para construir nuestro mundo. Por todo esto, creo que la novela de Bedregal es una forma de reflexionar la construcción del sentido y una manera de ser responsables con nuestro presente histórico y nuestra realidad. Es más, como toda buena literatura, la *imagen fantasma* nos invita a imaginar al ser, siempre tan delicado y efímero, en el universo.

BIBLIOGRAFÍA

ANTEZANA, Luis

- 1991 "Rasgos de la narrativa boliviana actual: modelo". En: *El libro, espejo de la cultura*. Josep Barriadas (Comp.). Cochabamba: los amigos del libro.
- 2011 "Del nomadismo: *Tirinea* de Jesús Urzagasti". En: *Ensayos escogidos*. La Paz: Plural.
- s/f "La memoria y el Olvido".

ARISTOTELES

- 1963 *Poética*. Madrid: Aguilar.

BACHELARD, Gastón

- 1975 *La poética del espacio*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

BARTHES, Roland

- 1987 *S/Z*. México D. F.: Siglo Veintiuno Editores.
- 2006 *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.

BARBIERI, Teresita

- 1991 "Los ámbitos de acción de las mujeres". En: *Revista Mexicana de Sociología*. Vol. 53, N° 1 (Jun. - Mar. 1991). 203-224.

BATAILLE, Georges

- 1971 "Emily Brontë". En: *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus Ediciones.

BEDREGAL, Yolanda

- 2009 *Obra completa. Narrativa*. La Paz: Plural.
Obra completa. Poesía I. La Paz: Plural.
Obra completa. Poesía II. La Paz: Plural.
- 2012 *Bajo el oscuro sol*. La Paz: Plural.

BEER, Gabriella

- 1981 "Feminismo en la obra poética de Rosario Castellanos". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 7, N° 13 (1981). 105-112.

BIBLIA

- 1972 *La Biblia*. Madrid: Ediciones Paulinas.

BLANCHOT, Maurice

- 1992 *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.

BOWLES, Claudia

- 1992 "Las voces de la ruptura. Una lectura de la obra narrativa de Jesús Urzagasti".
Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de
Córdoba. Abril de 1992.

BOUDRILLARD, Jean

- 1978 *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
1994 *De la seducción*. Madrid: Cátedra.

CASTORADIS, Cornelius

- 2003 *La institución imaginaria de la sociedad*. Madrid: Tusquets editores.

DERRIDA, Jacques

- 1995 *Espectros de Marx*. Madrid: Editorial Trotta.

FERRATER Mora, José

- 1964 *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana.

FREUD, Sigmund

- 1952 "Más allá del principio del placer". En: *Obras completas. II. Una teoría sexual y
otros ensayos*. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor.
1988 *Obra completa. Volumen 3. XVII. La interpretación de los sueños*. Buenos Aires:
Ediciones Orbis.

GARCÍA Pabón, Leonardo

- 2007 "Escritura, autoridad masculina e incesto en *Bajo el oscuro sol* de Yolanda
Bedregal". En: *Mujeres que escriben en América Latina*. Sara Beatriz Guardia
(Ed. y Comp.). Perú: CEHMAL. 213-220.
1998 "Máscaras, cartas y escritura femenina: Adela Zamudio en la nación Patriarcal".
En: *La patria íntima*. La Paz: Plural. 95-108.

JAMES, Henry

- 2000 *Otra vuelta de tuerca*. Madrid: Ediciones el barco de papel.

JORDÁN Loayza, Celia

- 1992 *Autoritarismo narrativo en cuatro novelas bolivianas (1970-1980)*. La Paz:
UMSA - Tesis de licenciatura.

KIRKPATRICK, Gwen

- 1995 "El feminismo en los tiempos del cólera". En: *Revista de Crítica Literaria
Latinoamericana*. Año 21, N° 42 (1995). 45-55.

KRISTEVA, Julia

- 1987 *Historias de amor*. México D. F.: Siglo XXI.

- LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand.
1996 *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- LOUISE PRATT, Mary
1993 "Las mujeres y el imaginario nacional en el siglo XIX". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 19, N° 38 (1993). 51-62.
- MARTÍNEZ, Yolanda
1994 "Engendrando el sujeto femenino del saber o las estrategias para la construcción de una conciencia epistemológica colonial en Sor Juana". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 20, N° 40 (1994). 259-280.
- OVIDIO
2010 *Metamorfosis*. Madrid: Alianza Editorial.
- PAZ, Octavio
1986 *El arco y la lira*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- PAZ SOLDAN, Alba María
2010 "Adela Zamudio: imagen y escritura". En: *Ciencia y Cultura*. N° 24 (2010). 137-150.
- PIGLIA, Ricardo
1992 "Lo negro del policial". En: *El juego de los cautos*. Daniel Link (Comp.). Buenos Aires: la marca editora.
- POE, Edgar
2009 "Ligeia". En: *Cientos, I*. Julio Cortázar (Trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- PRADA, Ana Rebeca
2009 "Palabra sin orillas que es el mar de mí misma: la narrativa de Yolanda Bedregal". En: *Yolanda Bedregal. Obra completa. Narrativa*. La Paz: Plural. 11-47.
2012 "Introducción". En: *Bajo el oscuro sol*. La Paz: Plural. 9-20.
- RANCIÈRE, Jacques
2005 *El inconsciente estético*. Buenos Aires: del estante editorial.
- REED, Glen
2000 "Apéndice". En: *Otra vuelta de tuerca*. Madrid: Ediciones el barco de papel.
- REINAGA, Lucía
2005 "A propósito del horror en *El jardín de Nora*". En: *Tinkazos*. N° 18 (mayo 2005). 133-138.
- SAENZ, Jaime
2008 *Felipe Delgado*. La Paz: Plural.

SALVADOR, Álvaro

1995 "El otro boom de la narrativa hispanoamericana: los relatos escritos por mujeres en la década de los ochenta". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 21, N° 41 (1995). 165-175.

SANJINÉS, Javier

1985 *Tendencias actuales en la literatura boliviana*. Madrid: Institute for the Study of Ideologies & Literature.

SHAKESPEARE, William

2003 "Hamlet, príncipe de Dinamarca". *Obras completas. Tragedias*. Madrid: Aguilar.

URZAGASTI, Jesús

1996 *Tirinea*. La Paz: OFAVIM.

URREA, Beatriz

1996 "El cuerpo femenino: Identidad(es) problematizada(s) en dos cuentos de Rosario Ferre". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 22, N° 43/44 (1996). 279-300.

VALLEJO de Bolívar, Gaby.

1972 "Yolanda Bedregal y *Bajo el oscuro sol*". En *Canata*. Cochabamba. Volumen N° 9 (septiembre 1972). 117-122.

VELÁSQUEZ, Mónica

2009 "Introducción. Mirar como se escribe: "Yolanda de Bolivia"”. En: *Obra completa. Poesía I*. La Paz: Plural.

2010 "La búsqueda no tiene puerto: Rocas poéticas con Barthes y Blanchot”. En: *Demoníaco afán*. La Paz: Plural.

VILLENA, Marcelo

2007 "Ejercicios capitulares con algunos textos de Jaime Saenz y Blanca Wiethüchter". En: *Estudios bolivianos 13. El espacio urbano andino: escenario de reversiones y reinversiones del orden simbólico colonial*. La Paz: IEB. 95-167.

WIETHÜCHTER, Blanca y PAZ SOLDÁN, Alba M.

2003 "El arco de la modernidad". En: *Hacia Una historia crítica de la literatura en Bolivia. Tomo 1*. La Paz: PIEB. 403-415.

WIETHÜCHTER, Blanca

1998 *El Jardín de Nora*. La Paz: Ediciones de la mujercita sentada.

ZAMUDIO, Adela

2009 *Íntimas*. La Paz: Plural.

ZIZEK, Slavoj.

2003 *El sublime objeto de la ideología.* Buenos Aires: Siglo XXI.