UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE LITERATURA
MAESTRÍA EN LITERATURA BOLIVIANA Y LATINOAMERICANA

TESIS DE MAESTRÍA

Muerte, amor y escritura en *El occiso* y *Bajo el oscuro sol*

Postulante: Fátima Verónica Lazarte Suárez

Tutora: Dra. Mónica Velásquez Guzmán

La Paz, Bolivia

2019

Índice

Agradecimientos 2

Introducción 3

Lugar de la mujer en la sociedad boliviana 3

Estado del arte 10

Propuesta de lectura 20

I: Muerte 21

La muerte y su resistencia a la simbolización 24

La muerte y lo femenino 38

La herida que produce la muerte 48

II: Amor 60

Amor sacrificial o ¿amor femenino? 62

Amor cortés o ¿amor masculino? 74

Amor-ausencia 84

III: Escritura 101

Acercamiento a la propuesta de escritura de los textos 102

Escritura como proyecto estético -creador 108

La emergencia de lo ominoso en la escritura 125

Conclusiones 134

Bibliografía 143

Agradezco al Programa de Maestría y a su directora, Ana Rebeca Prada, por haber potenciado el desarrollo de mis preocupaciones intelectuales.

A mi familia, en particular a Puka Reyesvilla y Cecilia Lazarte, que me brindaron su apoyo incondicional.

A mi amiga Daniela Franco por compartir este y otros caminos.

Y, muy especialmente, a la Dra. Mónica Velásquez por su acompañamiento y dedicación. Sin ella, la culminación de este trabajo no hubiera sido posible.

Introducción

Lugar de la mujer en la sociedad boliviana

Las obras que se analizan en este trabajo fueron escritas en el siglo XX: *El occiso*, por María Virginia Estenssoro, publicada en 1937, y *Bajo el oscuro sol*, por Yolanda Bedregal, publicada en 1971. Ambas escritoras atravesarán gran parte de sus vidas atestiguando o protagonizando algunos cambios centrales respecto a la figura femenina, en ese tiempo. Desde los inicios de dicha centuria, se presenta paulatinamente un viraje de la posición de la mujer en la sociedad, que intenta romper con las ideas imperantes en el siglo XIX, pero cargando todavía con el peso de las construcciones imaginarias y simbólicas decimonónicas, de corte patriarcal que regulan la vida de las mujeres, hasta bien avanzado el siglo.

El proceso de transformación del lugar de la mujer se consolida y se relaciona íntimamente con los hechos históricos más importantes del siglo XX para Bolivia: la Guerra del Chaco (1932- 1935), que permite el acceso a la vida pública y a lugares de trabajo considerados antes solo masculinos y la Revolución Nacional (1952), que promueve el derecho de las mujeres al voto universal y a la propiedad.

Ya desde las primeras décadas del siglo XX, Bolivia se presenta como un país en conflicto por el significado, lugar y peso de su población indígena; el régimen liberal imperante busca modernizar la nación –un pilar para ello es la educación, que también incluye a las mujeres. En este periodo se crea el primer Colegio Primario de Niñas, en 1906, y en 1912 se abre la posibilidad de que las mujeres realicen estudios universitarios. Este sería el punto de partida para la inclusión femenina en el ámbito público. Aunque en un principio este acceso alcanzaría a un grupo minoritario de la población, sentará las bases para que las mujeres puedan integrarse de una manera más activa a la sociedad.

El rol asignado a la mujer desde lo social comienza a modificarse lentamente, pues la modernidad trae consigo las reflexiones de la primera ola feminista que llegan a nuestro país. Estas ideas permiten que se inicie una lucha por la emancipación de las mujeres; primero, a partir de la conquista de una serie de derechos que les habían sido negados: la participación en la vida pública, la potestad de actuar sin la tutela de un padre, marido o hermano (incluso hijo en caso de viudez), el acceso al trabajo remunerado, el

voto para las mujeres letradas y el divorcio, entre otros. Aun así, la diferencia social entre hombres y mujeres era muy acentuada y fuertemente jerarquizada.

Las mujeres pertenecientes a las clases altas estaban excluidas de la vida pública, aunque con cierta circulación social; su vida privada era limitada en todos los aspectos, sobre todo por los prejuicios y normas morales imperantes en la época. El rol más importante que debía cumplir la mujer era la maternidad, para ejercerla debía casarse y, como consecuencia, someterse al esposo. Algunas mujeres lograban desmarcarse de este lugar, sobre todo periodistas y escritoras, ejerciendo un feminismo pacífico que no cuestionaba radicalmente las expectativas sociales que pesaban sobre las "señoritas". Este grupo de mujeres se expresaba mediante sus publicaciones en periódicos y revistas, pero también mediante su escritura, que era relegada por la crítica literaria del momento bajo el rótulo de "Literatura femenina".

A partir de la Guerra del Chaco, sobreviene la necesidad de participación de las mujeres en la vida pública y laboral –como consecuencia de la partida de los hombres al campo de batalla–; es en ese momento cuando ellas empiezan a tomar los puestos de trabajo que quedaban vacantes, considerando además que imperaba la necesidad de sostener económicamente a sus familias en ausencia de los hombres del hogar. Al acceder al trabajo, las mujeres también aspiran la independencia económica, vital para concretar su emancipación. El otro hecho que marca la sociedad boliviana es la Revolución Nacional de 1952, pues se alcanza el derecho al voto universal y la consolidación de los derechos exigidos por las mujeres, pero ellas aún no se encuentran libres de los imaginarios decimonónicos que perviven en la sociedad.

Bedregal y Estenssoro están en el meollo de estos cambios profundos que se van dando en el país. Ambas pertenecen a este segmento favorecido que logra el acceso a la educación, lo cual las coloca en un lugar de privilegio, pero que, a la vez, también las coloca al alcance de la vigilancia de una sociedad que mantiene sectores conservadores respecto a la posición de la mujer dentro de ella. Las autoras se insertan en el mundo laboral, ejercen la docencia, el periodismo y la escritura, donde encuentran un modo de expresión y difusión de sus ideas.

El occiso, de Estenssoro, termina de escribirse a poco de concluir la Guerra del Chaco; al respecto, Prada en su artículo "Apuntes sobre vanguardia y mujeres en la Bolivia de los años 30" señala:

> Habrá que revisar, sin embargo, si "El Occiso" no es un poema-prosa que, al escarbar tan material y descarnadamente en el tema del cadáver en descomposición, está haciendo una alusión genérica al estado de muerte masiva y proliferación de cadáveres que toda guerra conlleva. Siempre se ha leído el libro *El Occiso* como vinculado a la pérdida de un ser querido, de un amor. Y obviamente los tres textos pueden ser leídos en esa clave; pero se podría discutir si esta exploración sobre la muerte no tiene que ver también con el contexto horroroso de la guerra que se desarrolló en la zona sur-este del país hasta 1935 (2016: 89).

Este conflicto deja una marca en la historia del país y de la sensibilidad colectiva pues, al finalizar la guerra, se habló de 50000 muertos[1], de modo que la presencia de la muerte se convirtió en una constante en aquel tiempo. Por otro lado, una de las consecuencias sociales más importantes que deja este conflicto es el resquebrajamiento de lo los sistemas de creencias tradicionales, llevando a la sociedad a un replanteamiento de sí misma, dando paso al surgimiento de nuevos modos de concebir al país, a la sociedad, a la mujer, al indio etc.

Es en este conflicto que se forja la idea de nación y de él surge una producción literaria que quiere dar testimonio de lo sucedido: por una cuestión temporal, *El occiso* podría entrar en esta categoría, aunque el texto no hace ninguna alusión explícita o no a la guerra. La escritura se genera de modo particular y nos lleva a pensar en el surgimiento de una subjetividad que cuestiona el mundo establecido. Es curioso que este libro, en su primera edición, haya sido censurado tan drásticamente hasta casi desaparecer, y que su segunda edición, en 1971, coincida con la aparición de la novela ganadora del premio Erich Guttentag, *Bajo el oscuro sol* de Yolanda Bedregal. En el contexto de ésta, destaca la Revolución Nacional, hecho violento que, siguiendo la reflexión social producida en el Chaco, ve como imprescindible la incorporación de las masas excluidas del aparato productivo del Estado. Esto cambia radicalmente el panorama, culminando el gesto iniciado con el colgamiento del presidente Gualberto Villarroel, en 1946, cuando las élites señoriales impulsaron un movimiento social de desestabilización de este gobierno terminando en este hecho luctuoso.

[1] En un inicio el historiador y excombatiente Roberto Querejazu habla de 50.000 muertos, pero el historiador Pablo Michel discute este número pues este dato aparece inmediatamente después de la guerra y se tomaron cincuenta años más para ordenar el Archivo del departamento del Estado Mayor. De todos modos, historiadores militares como Juan Lechín Suárez y Luis Fernando Sánchez, dados a conocer por Michel, develan que el número de muertos bordeó los 32.000 y los heridos estuvieron en el orden de los 11.000, junto a aproximadamente 2.000 desaparecidos y cerca de 20.000 prisioneros (Michel, 2011).

Posteriormente, la llamada "Rosca" (poder económico minero) regresa a la palestra del poder logrando ubicar en la presidencia a candidatos que la favorecieran, generando el descontento del pueblo, lo cual propicia la Revolución que, finalmente, triunfa y genera un nuevo paradigma de Estado. Esta nueva alternativa representada por el MNR, (Movimiento Nacionalista Revolucionario) paulatinamente se fragmenta produciendo nuevamente inestabilidad política, lo cual obliga a su líder, Víctor Paz Estenssoro, a realizar una alianza con el militar René Barrientos Ortuño que, finalmente, le costará la salida del gobierno y la posesión de Barrientos en el cargo de Presidente de la República, hasta su muerte en un accidente en 1969. A partir de este hecho asume el poder Luis Adolfo Siles Salinas (1969). Luego, por golpe militar, asume la presidencia Alfredo Ovando (1969), quien posteriormente es derrocado por Juan José Tórrez (1970), gobierno que concluirá con el golpe de Hugo Banzer en 1971. Este mínimo resumen sirve para poder entender la inestabilidad política por la cual pasaba nuestra nación y que fue un marco de referencia para la escritura de la novela.

En este clima de violencia e inestabilidad, el rol de la mujer se encuentra en un momento complejo y un poco contradictorio, pues se accedió al voto por la Revolución de 1952 pero aún se está muy lejos de la igualdad. Bedregal[2] evidencia esta situación en su discurso de ingreso a la Academia Boliviana de la Lengua en 1973, en el que rinde un homenaje a la escritora Adela Zamudio: "Adela Zamudio fue precursora. Ahí su mérito mayor. Ya se ha liberado la mujer... Pero queda todavía la injusticia" (Bedregal, 2009: 207).

Este es el contexto político y social en el que se desenvuelven las autoras. Como pudimos revisar, la mujer en el siglo XX logró alcanzar sus derechos civiles, pero estuvo lejos de la igualdad. Sobre las mujeres de clases altas aún pesan los imaginarios señoriales que sujetan su comportamiento a una fuerte regulación: es aún considerada como un ser que debe civilizarse pero sin perder su esencia femenina, sobre todo la de madre; y específicamente en su faceta de escritora, su trabajo fue juzgado como menor y encasillado dentro de la idea de "literatura femenina".

Yolanda Bedregal y María Virginia Estenssoro, junto con Laura Villanueva (Hilda Mundy), pertenecieron a una generación de escritoras marcada por la transformación del

[2] Bedregal es la primera mujer incorporada a la Academia Boliviana de la Lengua, correspondiente de la Real Española.

rol de la mujer en la sociedad. Su origen les permitió acceder a una formación que después se plasmó en su escritura pero, por otro lado, les señaló el rol social de mujer y madre que debían cumplir. Cada una representó un arquetipo de escritora que está en relación con su modo de incorporarse, de representarse y de inscribirse en lo social.

María Virginia Estenssoro nace en 1903 y muere en 1970. Escritora y periodista, pertenece a una familia conocida y prestigiosa de Tarija, por lo cual formó parte de una clase social privilegiada que, como contraparte, sancionaba fuertemente a quien se atreviese a infringir lo establecido, fue tratada con hostilidad por su medio dada la libertad con la que vivió y escribió. Su único libro publicado en vida fue *El occiso.* Según su biografía, escrita por Miriam Quiroga, ella "fue la antítesis de las mujeres de su época" (Quiroga, 1997: 14), dado que en las primeras décadas del siglo XX era muy importante guardar ciertos comportamientos convenidos socialmente, normas que ella transgredía.

Estenssoro, como escritora, encarnó el arquetipo de antagonista del ideal; el momento histórico en el cual se desenvolvió encerraba una contradicción: a la vez que se pensaba en la mujer como una protagonista social, se le exigía un conformismo, una aceptación de su lugar y de las normas imperantes que regulaban todo su comportamiento, incluso lo que podía o debía escribir. Este antagonismo la llevó a representar una figura al modo de Hécate, diosa antigua de la mitología griega-sumeria, quien representa lo femenino temido, pues puede moverse con facilidad en el mundo de los vivos como en el de los muertos. Estenssoro fue aislada porque su vida y su escritura contravenían y ponían en conflicto a su medio social.

Solitaria, luchando por su justa libertad, ella no se asimilaría a las normas y moral pueblerinas que imperaban; por eso vivió y escribió en concordancia con su propio ideal de libertad, rompiendo los moldes tradicionales esperados para una mujer de su alcurnia. De este modo, escribió la obra mencionada, que le valió el escarnio de su círculo social, y aunque no volvió a publicar en vida eso no implicó que no siguiera escribiendo. Sus obras completas fueron publicadas por sus hijos, Guido Vallentsits e Irene Cusicanqui, después de su muerte. La obra literaria de otra contemporánea y transgresora, Hilda Mundy, también fue publicada póstumamente, ya que ella había dejado de publicar y acató el silencio como postura subjetiva. En el caso de Yolanda Bedregal, sus obras completas, que incluyen varios inéditos, tuvieron que esperar varios años posteriores a su deceso para ser publicadas.

Yolanda Bedregal nace en 1913 y muere en 1999, escritora, fue ampliamente reconocida por el mundo literario: recibió el premio Erich Guttentag por su novela *Bajo el oscuro sol*, la medalla Gabriela Mistral, el título de "Yolanda de Bolivia", en 1948, otorgada por el grupo intelectual "Gesta Bárbara" y el de "Yolanda de América", concedido por la Sociedad Argentina de Escritores, además de otros galardones. Hija de Juan Francisco Bedregal, escritor y académico de la Universidad Mayor de San Andrés UMSA, proviene de un medio familiar perteneciente a una élite intelectual que le permitió desarrollarse como escritora pero que, al igual que a Estenssoro, le puso variadas limitaciones.

Aparentemente guardaba un perfil más acorde con lo esperado para una mujer en su tiempo, sin embargo, se permitió ciertas transgresiones que no llegaron a aislarla de su medio. Ella pudo insertarse en lo social, pero sin dejar se sufrir el acoso, propio del mismo, por ser mujer. A decir de Leonardo García Pabón, "no fue una mujer totalmente sumisa a la familia patriarcal…pero tampoco llegó a posiciones radicales…" (1999: 46), señalando también que su actitud crítica a su época estaría presente en su obra. De este modo, en ella se presenta una dualidad de cara a lo social, juega un rol muy importante recibió un gran reconocimiento en vida, como escritora, activista cultural y líder femenina, participando de una gran parte de eventos culturales y educativos, con una gran visibilización de su persona en el ámbito nacional. Pero, por otro lado, en su escritura, sobre todo la que dejó para publicarse póstumamente, revela una densidad y complejidad mayores a lo que se había conocido. Bedregal, de esta manera, se convierte en un arquetipo de mujer con dos facetas disímiles, una exitosa en el campo del arte y de las letras, y otra donde encontramos una subjetividad en crisis.

Ella es considerada una de las máximas exponentes femeninas de su época. Este predicado la colocó en un lugar posiblemente mirado con condescendencia, pues aunque talentosa cumplía con las expectativas sociales; a pesar de ello, su obra inédita conservó ciertas rebeldías, gesto que, tal vez, obedezca a una autocensura[3]. Su impronta nos lleva a relacionarla con el mito de Melusina, quien era una reina con una maldición sobre ella que la llevaba a convertirse en un ser mitad mujer y mitad serpiente el día sábado,

[3] Esta autocensura está señalada por Velásquez en la introducción que realiza a los dos tomos de poesía de la obra completa 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 los modelos" sociales" (Velázquez, 2009: 53-54).

teniendo que guardar este secreto el resto de su vida. Así, Bedregal, en su vida cotidiana, no presenta abiertamente una lucha con lo social, pero sí sostiene una posición de resistencia desde su escritura, aunque por fuera sostuviese un ideal que encarnaría una cierta inserción exitosa en el mundo patriarcal.

Este repaso rápido al contexto nos da un marco para entender las condiciones con las que tuvieron que enfrentarse las escritoras, por ser mujeres; pero en este trabajo no se pretende explicar la obra por el contexto y tampoco se desea inscribir a los textos dentro de la llamada "literatura femenina" ya que la apuesta de esta propuesta está justamente en ir más allá de esta clasificación para proponer que ambas obras pueden ser trabajadas desde el punto de vista de un proyecto escritural, que reflexiona sobre los conceptos de muerte, amor y escritura.

Estado del arte

En la revisión del estado del arte examinaremos las propuestas de los críticos que han trabajado específicamente estas obras, o la escritura, en general, de las dos autoras. No es muy extensa la crítica dedicada a Estenssoro –hasta el momento se han encontrado 11 artículos que realizan una entrada de lectura a su obra– pues su trabajo fue valorado por los lectores de manera relativamente reciente. Los autores de *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia* (2002) reclamaron un lugar para la escritora, situándola junto a Hilda Mundy en un lamentable "olvidadero". Posteriormente, se ocuparon de ella, principalmente, Virginia Ayllón en sus trabajos: "Dolor e ironía: quimeras de María Virginia Estenssoro e Hilda Mundy" (1998), "Las suicidas: Lindaura Anzoátegui de Campero, Adela Zamudio, María Virginia Estenssoro, Hilda Mundy" (2002), "Cuentos en el exilio, de Víctor Montoya" (2012) y "Literatura regional: María Virginia Estenssoro y Lorgio Serrate. Una reflexión sobre las intenciones en la literatura, a partir de dos libros de escritores bolivianos" (2015); Eduardo Mitre, en sus trabajos "La canción de la distancia. Notas sobre la obra de María Virginia Estenssoro" (1998) y "Notas sobre la poesía de María Virginia Estenssoro" (2012) y Ana Rebeca Prada, en sus trabajos "Nuestra caníbal" (2011) y "Apuntes sobre vanguardia y mujeres en la Bolivia de los años 30" (2016).

Los tres coinciden en valorar esta escritura y en señalar algunos de sus rasgos centrales: se trata de una escritura 'femenina', que hace visible el dolor y la ironía al mismo tiempo; plantea una muy particular noción de muerte, alejada de los

convencionalismos, fundando con ello un rasgo central en la narrativa boliviana; posee un trabajo notable entre géneros literarios que la conduce a una 'prosa poética' con gran sentido del humor y una aguda visión crítica, tanto de su sociedad como de la literatura. A continuación, establecemos en detalle el aporte de cada crítico.

Virginia Ayllón trabaja la escritura de Estenssoro desde una clave femenina que polemiza con y en lo público. Sobre *El Occiso* propone como marca de esta obra dos rasgos: dolor e ironía. Destaca cómo la obra es trabajada desde una fuerte subjetividad, desde una identidad fragmentada que propone soledad, huida y muerte como lugares de encuentro final consigo misma. Ubica, en el texto, una noción de libertad como ofrenda y sacrificio, señala cómo los conceptos de vida y muerte están presentes desde una perspectiva donde se resiste a lo vital. Presenta a la música como un elemento importante de la obra, como tema y ritmo de lenguaje.

Sobre el "Cascote", plantea que es la vivencia de la narradora después de la muerte de Ernesto la que guía la narración y cómo el amor sobrevive a la ausencia física transformando el dolor en la idea de que él siempre la acompañará. En este texto se reniega de la vida mundana, acentuando el valor de una vida sencilla. Respecto de "El hijo que nunca fue", postula que la narradora destaca el valor que se necesita para interrumpir un embarazo que se desea, presenta la duda y la culpa como acompañantes de un aborto. Por último, nos habla sobre las preocupaciones creativas de María Virginia Estenssoro expresadas en sus obras; éstas estarían centradas no en el crear sino en el observar.

Eduardo Mitre señala que la poesía de vanguardia en Bolivia la inauguran tres mujeres: Hilda Mundy, Yolanda Bedregal y María Virginia Estenssoro. Trabaja a la autora proponiendo que su obra abarca una pluralidad de narradoras, donde ella les cede la palabra y las transcribe estéticamente, categorizando esta cualidad como "polifonía". Nos dice que ella reivindica el ansia de movimiento y de conocimiento reprimidos en la mujer por una cultura que la confina al campo doméstico, marca que la autora tiene una visión crítica al matrimonio donde el deseo femenino aparece como confiscado en relación a la sexualidad y a la maternidad. Según Mitre, Estenssoro nos propone una ética amatoria en la modalidad del andrógino platónico, que critica al matrimonio.

Sobre *El Occiso*, sostiene que "es la obra más enigmática de la autora", calificándola como prosa poética, poema narrativo o poema en prosa, que comportaría

una trama metafísica, ontológica, con términos filosóficos y abstractos, fórmula que tiene una estructura hecha de líneas o versos cortos y breves, a modo de versículos bíblicos; señala también la presencia del oxímoron, además del hecho notable de que Eros y Tánatos aparecen como complementarios. Ubica este texto como un preludio o antecedente de la poesía de Jaime Saenz, estableciendo también una relación con Edmundo Camargo.

Acerca de "El cascote", plantea la aparición de la pareja como en total afinidad, contrastando el lujo anterior con la austeridad actual, donde la protagonista-narradora se realiza en el campo del amor. Señala, por otro lado, que el hijo no pregunta por el padre sino por Ernesto, marcando así la ausencia de padre en el sentido de autoridad; no existe dominación ni masculina ni femenina, el orden se da mediante el juego, la imaginación y la fascinación.

Finalmente, Ana Rebeca Prada lamenta el olvido al que se ha sometido a Estenssoro. Propone que la escritora plantea una poética, una ética y una estética en relación a tres cualidades: "libérrima", "hija de señores" y "caníbal". Además, localiza en la obra de la autora un humor y una visión crítica caracterizados por la audacia y la agudeza. Resalta cómo Estenssoro muestra la condición de opresión que sufren las mujeres de alcurnia, marginadas por el orden público que acalla a quien lo desafía, donde la diversidad y la complejidad de la experiencia humana femenina es condenada a su mínima expresión en el orden patriarcal. Sobre la obra "El occiso", comenta que en éste se unen la narración vanguardista de la experiencia de entierro y la descomposición de un cadáver que, sin embargo, no ha perdido conciencia de sí. En "El cascote" ubica la elaboración sobre una relación amorosa que no pasa por la institución y las buenas costumbres, sino por el erotismo de una compenetración perfecta de mentes y cuerpos, al margen de la vigilancia y penalización social. Finalmente, lee "El hijo que nunca fue" como el doloroso relato sobre un aborto voluntario.

Probablemente, el nuevo relieve que se ha dado a la escritura de Yolanda Bedregal se deba a la edición de la *Obra Completa: Narrativa, Ensayo I, Ensayo II Poesía I, Poesía II* (2009) y a las renovadas lecturas críticas dedicadas a ella. Se han encontrado 14 artículos que comentan la obra de Bedregal, entre escritos clásicos y nuevas aproximaciones suscitadas por esta edición. Valoro como textos claves los de Leonardo García Pabón: "Escritura, autoridad masculina e incesto en *Bajo el Oscuro sol* de Yolanda

Bedregal" (2007) y su introducción general a toda la re-edición de las *Obras Completas*: "Estudio preliminar: Sobre la obra literaria de Yolanda Bedregal" (*I* 2009), además de las específicas de cada volumen realizadas por Virginia Ayllón: "Introducción" en *Ensayo I* (2009); Mónica Velázquez: "Introducción: Mirar como se escribe: Yolanda de Bolivia" en *Poesía I* (2009) y Ana Rebeca Prada: "Palabras sin orillas que es el mar de mí misma: la narrativa de Yolanda Bedregal" en *Narrativa* (2009). Poco después, Prada realiza la reedición de la novela y suma, como texto crítico, la "Introducción" (2012), y los artículos: "*Bajo el oscuro sol*. Lo femenino como herida" (2012) y "Apuntes sobre vanguardia y mujeres en la Bolivia de los años 30" (2016).

Rescato también algunos textos ya "clásicos" del corpus crítico previo a esa edición: los artículos que le dedicó Eduardo Mitre, "La Obra Poética de Yolanda Bedregal" (1999) y "Yolanda Bedregal: A bordo de ella misma" (2010); además del acercamiento que hace Jaime Martínez: "Yolanda Bedregal" (1999) y algunos estudios posteriores como la tesis de licenciatura de Cristian Quenta "La herida: para una poética de la imagen fantasma en B*ajo el oscuro sol* de Yolanda Bedregal" (UMSA, 2013) y la aproximación de Willy Muñoz: "La paradójica historia de una olvidada en *Bajo el oscuro sol de Yolanda Bedregal*" (2015). También acá hay coincidencias en rasgos generales: una cierta politización de lo privado al llevarlo a lo público; el trabajo reiterado de ciertas feminidades y masculinidades (destaca en ello su tratamiento de la maternidad y del amor); una exploración temática y discursiva, especialmente en la narrativa; una fuerte presencia de lo místico en los textos poéticos; una relevancia de la presencia de la escritora mujer y sus roles sociales, entre otros. Veremos a continuación el abordaje que establece cada crítico:

Leonardo García Pabón considera a esta novela como una de las obras más importantes de la segunda mitad del siglo XX. Menciona que ha tenido poca atención de la crítica: "…a Bedregal se la ha celebrado más como poeta que como novelista. Esto parecería indicar una dificultad crítica en Bolivia frente a narrativas que se atreven a decir en femenino. 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, 2007: 212). Propone que Bedregal trabaja cómo se construye la identidad de la mujer, en general, y la de la mujer escritora, en particular, a través de la construcción del género como un acto cultural, marcando cómo el patriarcalismo se apodera de la

nominación de la humanidad. Se detiene en la pregunta que Bedregal se plantea sobre si es posible que un hombre hable de la experiencia femenina, si puede representar la subjetividad femenina. También señala que, por estar en una sociedad patriarcal, son los hombres los que validan con su autoridad el texto femenino, tensionando la idea de que una representación verdadera de la mujer como sujeto sólo puede venir de ellas mismas. Mientras lo hagan exclusivamente los hombres, esta representación es una violencia contra la mujer.

Una de las lecturas que realiza está ligada a la paternidad, tanto la del Estado como la de Gabriño, dando lugar al tema del incesto desde diferentes puntos de vista. Ubica tanto al incesto como al aborto del lado de la literatura que puede elaborarla sin los apremios ideológicos de un medio conservador, siendo el incesto cercano a la tragedia griega de Edipo, a la búsqueda de la verdad y al descubrimiento del horror, mostrando, a través de él, la imposibilidad de la relación amorosa pues está determinada por una sociedad donde el hombre es la autoridad. Utiliza la teoría de Claude Lévi-Strauss, para resaltar la función del tabú del incesto en cuanto hace circular y compartir los bienes –en este caso estos bienes son las mujeres. Así, Verónica circula simbólicamente mediante sus textos. La posibilidad de que la mujer diga su verdad está dada por medio de los fragmentos textuales que dejó su vida. Identifica la aparición del "autor" como culminante en este proceso, como encargado del legado de esta escritura en asociación con un "lector", donde se ven dos ideas: toda escritura es una lectura, una manipulación de lo que se cuenta. Así, Verónica muere intentando escribir su verdad y Gabriño queda en la misma posición, imposibilitado de trascender el sitio de autoridad.

En la introducción a las obras completas de Bedregal, propone una división sobre cómo ella se aproxima a los géneros en los que trabaja: en el ensayo su mirada que concuerda con la cultura oficial del momento, en la poesía coloca el énfasis en su mundo interior, y en la narrativa está presente la articulación de ambas preocupaciones. Dentro de la narrativa, identifica una "maternidad con entrañas" y la asocia con oscuridad. Trabaja la idea del "oscurecimiento del sol" del lado de lo patriarcal, ya que la imagen del sol está asociada con lo masculino en las sociedades que históricamente dan origen a Bolivia. *Bajo el oscuro sol* es leída en clave policial y trabaja el incesto como crisis dentro de la obra de Bedregal, en tanto ésta tensiona la construcción de la familia como ideal de felicidad. Señala que el incesto es el elemento transgresor en la obra, pues aparece conflictuando, mediante el lenguaje, lo natural y lo cultural; respecto a este tópico, marca

que Bedregal sugiere que este es un fenómeno social ligado a un sistema patriarcal de la sociedad boliviana.

Mónica Velásquez realiza la recopilación e introducción a los dos tomos de poesía de la obra completa de Bedregal; es notable la similitud de tópicos que marca entre la poesía de Bedregal y su narrativa. Un rasgo destacado en esta aproximación es la pregunta que se hace Bedregal por su subjetividad, su construcción de la vida y la muerte, sobre todo cómo la vida está construida desde el fragmento y la revelación de que el sentido de la misma aparece sólo desde la muerte. La crítica pone el acento en la mirada como principio de la poética en Bedregal, quien debe ser responsable con la palabra con la que da cuenta de lo mirado. Señala tres preocupaciones centrales: "el paso del tiempo que revela y construye una identidad femenina, el amor mutado o no en deseo, y el viaje por lugares dentro o fuera de Bolivia y por la escritura propia o ajena" (2009: 5), dirigiendo la mirada hacia adentro y hacia afuera. Respecto a la mirada interior, propone leer la maternidad como elemento central de esta poética; ésta es compleja, pues es presentada como un desencuentro. Marca la idea de que dar vida y nombre son tareas de responsabilidad y causantes de dolor por la aparición en un mundo trágico. Esta poética se acerca a lo religioso relacionando el amor con el dolor. Sobre la mirada exterior, señala a la casa como un espacio que se trabaja en su obra desde dos vertientes: como un sitio abierto, generoso y un espacio que contiene el fantasma de los antepasados o la angustia de los hijos.

Dentro de esta escritura, ubica una tensión entre la conciencia de su deseo y la censura con que su mente responde; marca en ella un recorrido que enfrenta las dos pulsiones fundamentales de vida y de muerte, y la construcción de una salida por medio del secreto, la culpa o el sueño. Propone que el lenguaje es insuficiente: palabra y mundo están rotos. Velásquez enfatiza que los poemas dedicados a reflexionar sobre el quehacer poético quedaron inéditos; en ellos, para Bedregal, la palabra debe estar destinada básicamente a la comprensión del mundo en un sentido religioso, casi sagrado, del decir respecto a la vida. Es ahí donde establece que la mirada oficia como antesala de la escritura y la existencia depende de ambas, lo que establece el paso de una a otra como un proceso intranquilizador. Resalta una soledad constitutiva del poeta, pues éste debe habitar una lejanía con su medio, que nombra a partir de lo establecido, y, a la vez, una lejanía con lo divino, que busca el silencio.

Retomando lo ya dicho por varios críticos, ella también destaca su labor como crítica y antologadora, cuya faceta ensayística dedicó lecturas a sus mayores (tradición), sus pares (diálogo) y sus menores (reconocimiento). En este aspecto, Velásquez (2009: 58) relaciona el gesto de la antologadora con el de la poeta, pues comenta que quedó inédito un libro dedicado a otros artistas, amigos y poetas, marcando este gesto como pudoroso de una lectora de sus contemporáneos. En esta antología realiza una recopilación de poemas desde lo que ella llama "la época precolombina" hasta la época que denomina "Los nacidos a partir de 1950", abarcando prácticamente toda la historia nacional, de modo que trabaja una tradición, dejando un legado para la crítica boliviana.

Por otro lado, en dicha obra ensayística, reseña, comenta y ejerce una labor de crítica literaria respecto a muchos autores y obras de la literatura boliviana, siendo ésta una labor que sostuvo durante toda su vida y que nos habla de su posición como lectora de una época donde se quería construir un arte nacional representativo de Bolivia.

Ana Rebeca Prada, **e**n la introducción a la reedición que realiza de la novela, trabaja lo "femenino como herida" (2012: 9). Según la crítica, Bedregal generaría, con esta obra, una fisura mediante la historia individual insertada en la historia colectiva y el lugar de la mujer escritora en medio del androcentrismo. Señala cómo la historia particular que retorna sobre lo colectivo como herida, como "borradura nunca encarada", nunca es resuelta en la sociedad, estableciendo así tres ejes de lectura: la escritura, lo femenino y la muerte. Prada marca también cuatro silenciamientos de la protagonista: la muerte, la usurpación, las especulaciones y, el que señala como el mayor, la historia del incesto y del aborto. La autora analiza esta desestabilización de los términos ficción-realidad. Marca fuertemente la idea de Gabriño como lector de la escritura de mujer y su transmutación en Autor "donde la escritura femenina utiliza a este lector masculino… no desde la batalla abierta, sino la de la táctica que roe desde adentro la fuerza del contrincante" (Prada, 2012: 18).

En la introducción que realiza a la obra completa de Yolanda Bedregal, Prada propone a *Bajo el oscuro sol* como la cima de su obra narrativa, presenta a su escritura narrativa como muy diversa en cuanto a exploración temática y discursiva, mucho más prolífica de lo que se pensaba. Ubica como antecedente de esta obra a un texto breve inédito y sin título que en las obras completas aparece bajo el nombre de "Verónica", obra que se dedica a explorar el tema del incesto. También se remarcan ciertas preocupaciones

recurrentes, sobre todo el amor, el dolor, el secreto, la muerte, la maternidad, la infancia. Por otro lado, se sostiene que la narrativa inédita de Bedregal aporta a entender la complejidad de esta escritora, explorando ampliamente el "espectro formal de la narrativa", trabajando lo femenino y desde ese lugar lo humano.

Virginia Ayllón realiza la introducción al tomo de Ensayo de la obra completa de Bedregal; en ella marca las diversas preocupaciones sociales de la autora, pero también propone que su posición subjetiva estaría en relación al oficio de escribir y la angustia que éste conlleva. En esta faceta ensayística, señala que están presentes los aspectos de resignación y humildad además de su capacidad de relacionarse tanto con lo humano como con lo divino.

Eduardo Mitre tiene dos artículos donde trabaja la obra de Bedregal. El segundo es una actualización de su primera lectura; se enfoca sobre todo en la poesía. Propone que la obra poética de Bedregal juega con el acercamiento a lo externo como pasaje a su interioridad, que Mitre sanciona como inabarcable e indecible. Señala la importancia de la mirada, que se busca a sí misma desde la conciencia de una identidad dolorosamente fragmentada. Se busca la identidad a partir del cuerpo, la memoria y el lenguaje, pero no se da la conformación de la misma; esta identidad, fragmentada, no puede apaciguarse ni con el amor de pareja, ni con la maternidad; es así que la identidad, construida mediante la imagen, se revela como fantasmal, como irrealidad, desdoblamiento o desmembramiento. Un acercamiento de Mitre a la "solución" de la angustia por la que pasa esta identidad fragmentada es la idea, que rastrea en Bedregal, de desnacer, despojándose del cuerpo, de la memoria, del lenguaje, abrazando al silencio, pues en su concepción el ser humano es una creación fallida destinada al sufrimiento.

Plantea también que Bedregal se acerca a una escritura de los sentidos, de las sensaciones más que de los sentimientos, formula que en esta obra hay una persona poética que plantea interrogantes (este aspecto configuraría lo central en su escritura). Mitre recoge el trabajo crítico de Guadalupe Bedregal, quien coincidentemente con el crítico, señala, en la obra de Bedregal, la construcción de Dios como vehículo de la potencia creadora. Marca que el nacimiento y la muerte tendrían un carácter impersonal, relacionando esta poética con la de Viscarra Fabre y sobre todo con la de Camargo en la experiencia visceral del cuerpo sobre la muerte.

Otro tema predominante, según él, es la maternidad, que indaga entre sus asuntos cómo la presencia de la criatura encarna la dialéctica ente la vida y la muerte. Plantea que la visión de Bedregal de la vida es la de un vía crucis en el que, a su vez, la maternidad se torna ambivalente, vivida con culpa por traer a otro a la dolorosa experiencia de la existencia, marcando un doble sufrimiento, el de la madre y el del hijo. Esto representa un arquetipo femenino predominante en la obra de Bedregal: la *Mater dolorosa,* que acoge el dolor del mundo, lo que Mitre señala como una ética del sacrificio y de la compasión. Se produce una tensión en la escritura entre el cuerpo y el código moral de la conciencia; en ella también está presente el debate religioso católico que trabaja con la figura del oxímoron, aunque señala que esta religiosidad es ambivalente y conflictiva e incide en la experiencia del amor y el erotismo. Sugiere que el amor, en la obra de Bedregal, se halla ligado a la experiencia del dolor, a la falta de reciprocidad, a la ruptura o separación, apareciendo así el amor del lado del martirio.

Jaime Martínez Salguero, en su aproximación, identifica la angustia como un antecedente de la creación de la escritura; menciona también la particularidad en la concepción de vida y muerte en la obra de Bedregal, cómo están en continuidad y finalmente cómo la muerte es la que antecede a la vida, subvirtiendo este lugar común, marcando que la vida es concebida como un "desnacer". La vida, a su vez, conlleva una cierta carga biológica y cultural, donde el que nace debe insertarse "en una cadena de existencias". Marca el dolor y la pérdida como una condición para la felicidad. Finalmente, destaca una fuerte presencia mística en su obra poética.

Christian Quenta, en su tesis de licenciatura, trabaja la novela *Bajo el oscuro sol* (UMSA, 2013) señalando que ésta se constituye como un punto donde convergen las inquietudes más importantes de la obra: el cuerpo, lo femenino, la pasión en relación a Cristo, la maternidad, la escritura, la memoria, el fantasma y la imagen, proponiendo cómo el signo de la herida crea una poética de la imagen fantasma. Esta poética se produciría una escritura donde la figura autoral desaparece para volver como imagen; éste es un dispositivo para ubicar este vacío que se puede teorizar como obra, según Blanchot. Apunta a que la herida no intenta resolverse en la satisfacción del deseo, sino que se instala sosteniendo un duelo que detona el territorio poético. Marca la relación con la imagen del ser amado y su ruptura, en la que se sitúa o vive una experiencia de disolución del ser y un acercamiento a la muerte. Utiliza, para sustentar la lectura, conceptos psicoanalíticos –equiparando la herida al deseo inconsciente o a la pulsión de muerte–

para mostrar cómo, en la novela, la herida es un acto de convivencia reconocido amorosamente.

Plantea la noción de fantasma como nexo entre la herida y la sociedad, donde la imagen aparece como fenómeno poético que lleva la significación al límite, por lo cual debe regresar al mundo en forma de una imagen-simulacro. Señala la constitución de dos fantasmas en la obra: el de Gabriño marcado por las fantasías e identidades y el de Verónica, que se ocupa de hacer nacer desde las fantasías el fenómeno de la herida como revelación o catarsis que transforma tanto a Gabriño como a los lectores. Trabaja la apuesta ética de la novela, pues lo social está del lado del espectáculo y tiende a encubrir u olvidar la herida; es ahí que Verónica regresa en forma de herida para hacerla existir. Finalmente, sugiere que la imagen fantasma es una poética que nos permite conocer una forma particular del deseo relacionado al displacer o a la pulsión de muerte. Ésta, sin embargo y pese a lo esperado, posibilita una relación más conciliadora –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 una actualización del lugar de enunciación como expresión de un contenido principal: la herida.

Willy Muñoz, en su artículo sobre la novela "La paradójica historia de una olvidada" (2015), trabaja el tema de la lectura como estructuradora de la novela y la reconstrucción que Gabriño, como lector interno, hace del personaje femenino de Loreto; él lee sus cartas, colocando a Loreto en el lugar de objeto de deseo masculino. En este proceso crea una imagen subjetiva de Loreto y descubre facetas ignoradas de su propia identidad, que ratifican la posición hegemónica que tiene por el hecho de ser hombre, señalando, además, que la ilusión amorosa de Gabriño constituye el contexto de su lectura, ya que se identifica con el hombre que escribe las cartas a Loreto. Plantea cómo se ficcionaliza el ejemplo de un hombre que censura la escritura de una mujer, lo cual le permite sugerir que los vacíos en la obra de Bedregal aparecen porque a la literatura femenina se le ha vedado hablar auténticamente. Afirma que Loreto es la gran ausente de la novela por lo cual la obra está tejida alrededor de una ausencia o núcleo vacío. Bedregal metaforiza la construcción falogocéntrica de un orden social asimétrico que signa la actividad al hombre y la pasividad a la mujer, pues el personaje femenino está muerto desde el inicio. Además, trabaja la metaficción en la novela, categorizándola, por este elemento, en la literatura perteneciente a la postmodernidad, además de otros elementos

como el final abierto, la fragmentación, la discontinuidad, la indeterminación, la paradoja, las estructuras aleatorias, la fusión y confusión de géneros literarios.

Propuesta de lectura

La propuesta de este trabajo consiste en establecer y analizar las relaciones entre las maneras como aparecen los conceptos muerte, amor y escritura en las obras *Bajo el oscuro sol,* de Yolanda Bedregal, y *El occiso,* de María Virginia Estenssoro. Ambas obras construyen sus propias concepciones sobre éstos y la puesta en diálogo de las mismas permitirá realizar una lectura comparada que posibilite una mejor comprensión de los textos.

Los relatos de Virginia Estenssoro son tres y conforman el volumen *El occiso*: "El occiso", "El cascote" y "El hijo que nunca fue". El primer texto, construido en tres partes[4], narra la historia de un cuerpo que, mediante el pensamiento, se reconoce como muerto; esto lo angustia, lo hace sufrir, pero a la vez lo purifica y lo lleva a un nuevo estado que es del orden de lo espiritual. "El Cascote" es un relato construido en dos partes: la primera es la historia de una mujer cuya pareja ha muerto; ella sigue viviendo una relación con el amante, como si siguiera vivo, evadiendo la acción con el hijo que sí está presente. La segunda parte nos muestra el lazo de la protagonista con un objeto, el cascote, que ella adora. Por último, "El hijo que nunca fue" también está estructurado en dos partes; en la primera está el relato de Ernesto contando su experiencia de haber perdido un hijo por el aborto de una mujer con la que entabló relaciones y en la segunda, está el relato de la mujer que vive un aborto.

La novela de Yolanda Bedregal *Bajo el oscuro sol* está dividida en dos partes. La primera compuesta por 13 capítulos y la segunda por 12 numerados y dos sin numerar (*Fascículo extento* y *Ex libris*). En esta sección, el narrador relata la historia de Verónica Loreto que, en un clima de conmoción social, muere asesinada azarosamente por una bala perdida -justo antes de que ella decidiera escribir su historia. Este hecho posibilita que el Dr. Gabriño se enamore de esta mujer. En la segunda parte, el narrador pasa a ser el personaje del Dr. Gabriño, relatando, poco a poco, los sentimientos que lo embargan por Verónica; así, establece una relación erótica, con sus cartas, con la escritura y a través de

[4] La primera parte fue publicada en 1937, las dos siguientes fueron adjuntadas en la edición realizada por sus hijos en 1971.

ellas va elaborando la historia de la muerta. Finalmente, el misterio lo excede y es el narrador quien tiene que resolver la historia con ayuda del lector.

La propuesta de escritura de ambas obras incomoda lo social, *El Occiso*, transgrede lo establecido, por eso esta obra fue censurada en su tiempo, de modo que incluso le valió un retiro social a su autora. En *Bajo el oscuro sol*, la protagonista, Verónica, es censurada, borrada y silenciada, sólo la escritura rompe este silencio y da cuenta de ella, de su vida. En ambos textos se ha tratado de borrar lo que no se puede aceptar: que el ser humano tenga la posibilidad de escoger e ir más allá de lo que la cultura y la sociedad le permite.

Esta escritura, que emerge en la literatura boliviana, nos deja entrever un pensamiento femenino y un cambio en el panorama literario de esa época. Por otro lado, mediante la construcción ficcional, abordan problemáticas que lo social censura: el cuestionamiento al amor, a la maternidad y al ser mujer. Se acercan a ellas desde el margen y reflexionan mediante la escritura, es un modo de subvertir y de construir un mundo que nos escenifica una verdad subjetiva.

Desde el inicio, los epígrafes de ambas obras se presentan como una advertencia de lo que se leerá, dejando ver una subjetividad en juego. Estenssoro inicia su texto con la siguiente inscripción: “En la desolación de mi vida;/ en la soledad de mi corazón, / se ha engarfiado el dolor/como un áncora en el fondo del mar” (Estenssoro, 1937:9).

Bedregal inaugura la novela con los siguientes versos:

> El hombre/-átomos en movimiento/antes de nacer, después de morir-/ha descubierto/las leyes que rigen/al núcleo atómico…/pero no encuentra/el remedio ni las causas/de los conflictos/simplemente humanos. /Bajo el oscuro sol de sus pasiones /hace menos el bien/que el mal/y así traiciona el mandato/ de colaborar con Dios, /su Creador (Bedregal, 2012:25).

Desde esos paratextos, las escritoras nos llevan a intuir tanto la dimensión pesarosa de lo vital como un mandato implícito de responder por la vida. Afín con esa preocupación este trabajo leerá esas zonas pesaroso-amorosas y su intrincada relación pasional que se da como escritura. En el primer capítulo de esta propuesta se establecerá cómo la muerte estructura ambas obras. Esta aproximación es teorizada desde el concepto de lo real en psicoanálisis; allí se presenta este vacío estructural, causante de la angustia, sobre el cual cae el velo del amor. En el segundo capítulo, se trabaja cómo el amor trata

de tapar el hueco que produce la muerte; es en este movimiento que se produce un segundo momento de quiebre, pues se evidencia una imposibilidad de completitud con el otro, ya sea desde la vertiente pasional o de la maternal. Este recorrido termina con el tercer capítulo, que trabaja el tema de la escritura, modo como se presenta una salida subjetiva ante el vacío y su imposibilidad de colmarlo, pues a través de la escritura que se elabora y se sutura el vacío estructural de la muerte y el desencuentro con el amor.

I
Muerte

Las obras literarias que trabajamos tienen una característica esencial en su construcción: las figuraciones de la muerte aparecen como condición necesaria para la configuración de su mundo ficcional, de modo que interrogan y bordean, por medio de la escritura, el vacío que significa la muerte.

Reitero la estructura y contenido de la obra a fin de orientar al lector. Como se dijo más brevemente al presentar las obras, en el libro de Estenssoro, *El Occiso*, tenemos tres relatos que trabajan las figuraciones de la muerte. "El occiso" inicia con el encuentro con un cuerpo muerto y en los tres fragmentos que lo componen, se propone el recorrido que hace este cuerpo, para alejarse del resto humano que queda y que le produce sufrimiento. De este modo, se inicia un camino de exploración en lo que se figura como el estado de muerte, que culmina en el encuentro con el Génesis creador.

"El cascote"[5] está estructurado en dos partes. En la primera se narra la muerte del hombre amado, la mujer es quien sufre este momento de pérdida y de dolor. Esto produce una fragmentación o destrucción de la relación que se reconstruye a partir de crear algo nuevo que presentifique al hombre y le dé una posibilidad de existir más allá de la muerte. En la segunda, se presenta la aparición del cascote, objeto capaz de velar la falta y encarnar una promesa de completitud y felicidad; la protagonista se encuentra herida por la pérdida, que debe simbolizar para poder continuar con su vida.

"El hijo que nunca fue" también está estructurado en dos partes: en la primera, se presenta la historia de Ernesto contando a Magdalena –con quien sostiene una relación amorosa– la pérdida de un hijo, con una mujer llamada Caroline, por la realización de un aborto. En la segunda, se asiste al relato directo de Magdalena quien acude a un médico para que se le practique un aborto, esta acción es vivida como un dolor en el cuerpo, como

[5] El cascote es en sí mismo un título enigmático. En la definición de la Real Academia de la Lengua Española 2017 significa:1. fragmentos de construcción derribada o en ruinas, 2. conjunto de escombros usado para cosas nuevas. Hemos visto el significado de la palabra cascote, pero su origen proviene de "casco", poseyendo varios significados que podemos pensar en relación a nuestro texto: 1. cráneo, 2. fragmento que queda de un vaso o vasija al romperse, 3. cobertura de metal o de otra materia que se usa para proteger la cabeza de heridas y contusiones, 4. recipiente cuando está vacío, 5. cuerpo de la nave o avión con abstracción del aparejo y las máquinas. La polisemia de significados alrededor de esta palabra muestra algún aspecto que problematiza el texto, enriquece la producción de sentido del cuento, y estarán se mencionan en el análisis cuando es pertinente.

una huella, una marca imborrable. Se trabaja fuertemente la idea de lo que sucede antes de nacer.

Las figuraciones sobre la muerte que aparecen en el libro son: la muerte misteriosa o desconocida que conduce a la pregunta por lo que sucede después de ella, la muerte del hombre amado y la muerte del hijo (esta última provocada por la acción voluntaria de la madre).

La novela de Bedregal, *Bajo el oscuro sol*, está dividida en dos partes. En la primera, encontramos un narrador omnisciente que va relatando los hechos; se inicia la novela con un clima de convulsión social donde la muerte se constituye como una presencia real y simbólica; en esta parte se trabajan principalmente la muerte de la protagonista ocurrida por una bala perdida y el suicidio de Camargo, un médico exitoso, colega de Gabriño ilustrando dos figuraciones sobre la misma: la muerte por azar y la muerte por decisión propia. Además, ambas formas dan lugar a que se problematice el sentido de la vida para los personajes que quedan, sobre todo el Dr. Gabriño, quien a partir de estas muertes, se cuestiona sobre el sentido de la vida y la muerte.

En la segunda parte, se produce un cambio en la narración; el narrador pasa a ser el personaje de Antonio Gabriño, de modo que estamos ahora ante un narrador equisciente, que trata de resolver el vacío y la desestructuración que le han producido las muertes de Verónica y de Félix, de manera que en esta parte se trabaja sobre las posibles salidas al conflicto producido por la evidencia de la muerte.

La muerte y su resistencia a la simbolización

Hemos establecido la presencia de la muerte en los textos; ésta se despliega mediante distintas figuraciones que tratan de dar cuenta de ella, tratan de simbolizarla. La muerte suscita una interrogación que no alcanza una respuesta contundente o concluyente, puesto que escapa a la palabra. Este modo en que aparece la muerte nos remite a un vacío, por eso se configura toda una construcción a su alrededor para tratar de encontrar una significación. Para poder ilustrar mejor esta imposibilidad de simbolizar la muerte, tomaremos el concepto de “real” que fue desarrollado por Lacan desde el Psicoanálisis. Este concepto es uno de los tres registros fundamentales de la teoría psicoanalítica, propuestos por Lacan, junto con el imaginario y el simbólico, para acercarse al hecho humano. Está caracterizado como opuesto a lo imaginario y se sitúa más allá de lo simbólico. Lo real surge como lo que está fuera del lenguaje, es inasimilable a la

simbolización y produce angustia; es lo siempre presente que no tiene explicación, que no podemos definir.

Lo que no se puede representar es, en este caso, la muerte, que se constituye como un enigma, al cual responde la ficción construida por la narración. La escritura, mediante la palabra, puede acercarse a este real pero nunca podrá asirlo plenamente, por eso ensaya modos de respuesta que van bordeando este vacío imposible de nombrar completamente.

Esta pluralidad de formas que se plantean para aproximarnos a la muerte nos muestra la imposibilidad de una representación unívoca sobre la misma y, al mismo tiempo, la posibilidad de crear mundos ficcionales donde se proponen diferentes acercamientos a la muerte. Desde este punto de partida, veremos, a lo largo de este capítulo, las construcciones sobre la muerte en ambas obras y puntualizaremos relaciones entre las mismas.

En los textos, la presencia de la muerte como un vacío permite la emergencia de figuraciones y metáforas que bordean este lugar. En cada texto encontramos un modo particular de realizar el acercamiento al misterio de la muerte: Estenssoro lo hace desde el cuerpo muerto, iniciando su exploración sobre lo que sucede después de morir y lo que sucede antes de materializarse la vida dentro de un cuerpo al nacer, de modo que sus preocupaciones sobre la muerte están centradas por lo que sucede dentro de ella, vale decir que trabaja todo lo que ocurre fuera de la vida y las consecuencias que tiene para los que quedan. Por otro lado, Bedregal aborda la muerte también desde el cuerpo en el momento de morir y las repercusiones que tiene dentro de la vida, pero desde una perspectiva particular: la muerte resignifica la existencia de una mujer, paradójicamente la hace "vivir" y le permite alcanzar una simbolización social dentro de su medio, proponiendo que la historia personal o social cobran una significación ante la presencia de la muerte.

Entonces, la obra de Bedregal y la de Estenssoro poseen el eje vertebrador de la muerte, dando lugar a toda la construcción narrativa de los textos; en ambas, la muerte es simbolizada no como un final sino como una continuación de la vida[6], pero tienen una

[6] El historiador Ariès, en su libro *Historia de la muerte en occidente,* presenta los cambios que se han realizado alrededor de la concepción de la muerte desde la edad media hasta nuestros días: "… pensamos que la muerte ha cambiado, y que lo ha hecho varias veces; que la misión de los historiadores es la de situar esos cambios, así como los largos periodos de inmovilidad que hay entre ellos…" (Ariès, 2000:300). Esta aproximación nos permite pensar que los cambios se presentan también en los diferentes contextos culturales, siendo posible una gran variedad de aproximaciones a ella, por lo cual en muchas culturas no es concebida como un final, sino como un tránsito hacia otro estado.

diferencia significativa que ilustraremos topológicamente. En *Bajo el Oscuro sol*, la muerte y la vida están presentadas en un modelo de continuidad, representable en la figura del Ouroburos, la serpiente que se muerde la cola, esta forma circular, que representa el eterno retorno, el acontecer cíclico. En cambio, en Estenssoro, la figura topológica que nos ayudaría a entender cómo se plantea la relación entre vida y muerte es la banda de Moebius, donde no se presenta un anverso y reverso definidos, sino nos presenta la idea de continuidad, pero desde un punto donde, como en la banda, sólo existe una cara; es así que podemos aproximarnos mejor a su concepción de la muerte y la vida como instancias inseparables.

Ambas obras trabajan las figuraciones de la muerte centradas en el cuerpo, reflexionando sobre la universalidad y la particularidad de la muerte; la intervención de lo divino o lo humano en este hecho y la relación entre muerte y maternidad[7]. En la obra de Estenssoro, las figuraciones de la muerte que están presentes son la exploración de lo que pasa en el estadio de la muerte, la muerte particular del ser amado y el aborto que permite la exploración de lo que sucede antes del nacimiento. En la obra de Bedregal, están presentes como figuraciones de la muerte: el ciclo vital que se cumple implacablemente, la muerte simbólica, la muerte anónima, la muerte individual y la muerte por azar (estas últimas en la figura de Verónica Loreto), finalmente el suicidio como salida voluntaria ante la imposibilidad de alcanzar la felicidad.

En ambas narraciones, la muerte como construcción se instala en lo orgánico como posibilidad y como hecho, ya que es en el cuerpo donde confluyen lo vital y lo mortuorio. En *Bajo el oscuro sol*, la muerte aparece figurada en relación al cuerpo. Loreto realiza la narración de su muerte, pues en este momento el relato cambia de tercera a primera persona, refiriendo las sensaciones que se le presentan al sujeto a partir de lo corporal. Con este recurso, se escenifica un intento de poner palabras a la llegada del instante mismo de la muerte que aparece representada como un desorden en la percepción, de modo que surgen múltiples sensaciones. Todo esto ocurre hasta que es el silencio quien encarna el momento de la muerte real, donde ya no hay palabra ni descripción posible.

> Mi manzana mordida es el mapamundi ahogándose en 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…Soy inocente; me disponía a

[7] Relación trabajada también por Rulfo en su primer cuento "La vida no es muy seria en sus cosas" (1978).

> escribir una carta… por fin se apaciguan los pinceles…van quedando manchas inmóviles, abstracciones. Se han callado los colores (Bedregal, 2012:52-53).

El proceso de morir se presenta confuso hasta que se marca que es en el cuerpo donde "algo" sucede. Este acontecimiento la remite a buscar el origen de su ser, para encontrarse y poder morir: "Me desangro, estoy desviviéndome…retrocedo en busca del origen…telón sobre el ballet" (Bedregal, 2012:53). Este telón es una pausa en la que toma conciencia de su propia muerte, lo que la conduce al silencio, al vacío de la muerte. Verónica, al morir, se pregunta por su nombre y por su identidad buscando lo que la ha marcado, paradójicamente para despojarse de ello, pero, a la vez, buscando los últimos lugares de significación desde donde ella podría tratar de asirse al orden simbólico, para quedar representada, para quedar fijada a un significante, para no morir del todo.

El psicoanálisis lacaniano recurre la teoría de Saussure que, en el *Curso de lingüística general* (1916), propone que el signo es la unidad básica del lenguaje, mismo que está constituido por dos elementos: "Llamamos signo a la combinación del concepto y de la imagen acústica" (Saussure, 1916: 92), el significado (elemento conceptual) y el significante (elemento fonológico). Lacan, en su artículo "La Cosa freudiana, o sentido del retorno a Freud en psicoanálisis", partiendo de la elaboración teórica de Saussure, plantea la supremacía del significante sobre el significado y la posibilidad de desplazamiento del mismo, en otras palabras, el significado no está dado:

> Un psicoanalista debe fácilmente introducirse por allí en la distinción fundamental del significado y del significante, y empezar a ejercitarse con las dos redes que éstos organizan de relaciones que no se recubren. La primera red, la del significante, es la estructura sincrónica del material del lenguaje en cuanto que cada elemento toma en ella su empleo exacto por ser diferente de los otros; tal es el principio de distribución que es el único que regula la función de los elementos de la lengua en sus diferentes niveles, desde la pareja de oposición fonemática hasta las locuciones compuestas, de las que desentrañar las formas estables es la tarea de la más moderna investigación. La segunda red, la del significado, es el conjunto diacrónico de los discursos concretamente pronunciados, el cual reacciona históricamente sobre el primero, del mismo modo que la estructura de éste gobierna las vías del segundo. Aquí lo que domina es la unidad de significación, la cual muestra no resolverse nunca en una pura indicación de lo real, sino remitir siempre a otra significación. Es decir que la significación no se realiza sino a partir de un asimiento de las cosas que es de conjunto. Su resorte no puede captarse en el nivel donde se asegura ordinariamente por la redundancia que le es propia, pues siempre se muestra en exceso sobre las cosas que deja en ella flotantes. Sólo el significante garantiza la coherencia teórica del conjunto como conjunto. Esta suficiencia se confirma por el desarrollo último de la ciencia, del mismo modo que en la reflexión se la encuentra implícita en la experiencia lingüística primaria (Lacan, 2009: 390-391).

Más adelante, Lacan, en el Seminario XI, elabora al concepto "significante" como "…lo que representa a un sujeto para otro significante" (Lacan, 1986, XI: 206). Es en este sentido que el "significante" adquiere una carga teórica para el psicoanálisis, con la cual podemos relacionar la literatura y, en concreto, a los textos trabajados.

Este acercamiento al Psicoanálisis nos remite a pensar que la fijación entre nombre y ser es imposible, pues el nombre no abarca todo el ser y, así, el sujeto figurado en la ficción va recorriendo su ser por distintos nombres: Verónica, Loreto, Iva, Ivanlúe, como los distintos significantes que la han representado en la cadena ante otros significantes. Incluso su cuerpo muerto es señalado por un nombre y un sexo que no le corresponden, como para evidenciar que el lenguaje no puede nombrarlo todo. La protagonista reflexiona sobre el ser, indaga por su naturaleza, se pregunta si hay algo más que el cuerpo como soporte material, pregunta filosófica de carácter ontológico: "¿Qué soy? ¿Quién soy? Algo más que una cáscara, nada pasa sin dejar su huella. Más adentro, más allá de mis huesos hay un misterio" (Bedregal, 2012: 49). Las huellas que pasan por el cuerpo y por su esencia son las palabras, los significantes, que marcan a ese ser y le dan un lugar en el mundo.

La protagonista remueve nombres e identificaciones, buscando el origen mismo del ser, la palabra absoluta que la represente, tensionándose esta situación con la exploración de lo que está más allá del lenguaje; el sujeto mítico del psicoanálisis que no ha sido tocado por lo simbólico, que es inocente: "Necesito retornar para encontrarme/…descascararme al germen mismo, buscar el dónde y el por qué…/No puedo cantarme si no aprehendo la pauta del silencio/… Necesito retornar, desnacer para encontrarme…" (Bedregal, 2012:53-54). Ante la posibilidad de su muerte, Verónica constata que en realidad no desea morir, pero tampoco desea el regreso a la vida que tenía. Lo que desea es la fantasía del regreso a un tiempo mítico donde el sujeto goza de la vida, pero sin pagar el precio ni la responsabilidad que ella conlleva.

Este fragmento del texto coincide con lo que propone Estenssoro en *El Occiso*, pues también plantea la acción de despojarse de las categorías humanas, o al menos de cuestionarlas, después de que en la narración el personaje principal cae en cuenta de que está muerto, quebrando el mundo simbólico con el que se ha vivido. La muerte, al estar fuera de la simbolización, deja su huella en el cuerpo que pierde su identidad, se despersonaliza, los significantes que lo han marcado ya no lo hacen más y por eso el

cuerpo muerto en el caso de Loreto es percibido incluso como masculino. La muerte arrasaría con las características propias de la identidad al barrer con la condición simbólica, con lo inscrito en el cuerpo; del mismo modo, esto sucede en "El occiso", ya que el cadáver que protagoniza el texto no presenta ninguna característica, ni siquiera presenta un sexo definido, lo cual nos remite nuevamente a esta idea de que la significación encuentra un límite ante el vacío de la muerte.

En "El occiso", la muerte también se representa en el cuerpo, pero la obra busca problematizar en el poema en prosa y en los cuentos qué es lo que se produce después de la muerte, o fuera de la vida. Para ello, lleva al límite la palabra intentando ilustrar lo que sucede con el cuerpo después de la muerte. Lo notable de la narración es que trabaja ficcionalizando los espacios donde no se está vivo y, por ende, se está muerto; es ante lo real de la muerte que se construirá un producto simbólico que tratará de asir este vacío se significación. En "El occiso", uno de los primeros acercamientos a la idea de muerte es la concepción posible de un despertar a una nueva vida, de modo que la vida y la muerte son propuestas en una relación de continuidad.

La muerte es caracterizada como una inmovilidad y un enfriamiento del cuerpo, en el segundo fragmento, después de pasar por la purificación del cuerpo, lo que queda es lo orgánico "…Despertó muerto, sin voz, sin movimiento, ¡sin vista, sin calor! Con la sangre coagulada. Con los miembros yertos, tiesos y endurecidos." (Estenssoro, 1971: 20). El estado de parálisis luego deviene en descomposición. Se empieza a crear un ambiente dentro de la narración donde el narrador apela a lo sensitivo, el olor, mediante el cual evoca una atmósfera de humedad y moho, una sensación de podredumbre. Esta presencia de la corrupción, en relación al desecho que queda, culmina en la imagen de los gusanos que aparecen devorando su carne; el cuerpo es retratado como un resto que debe desaparecer para pasar otro estado, como algo que debe ser limpiado, devorado, chupado. De este modo el cuerpo –ligado a lo humano– es caracterizado como una limitación, pues el occiso debe transformarse, purificarse y liberarse del mismo.

En el momento de la muerte, la última imagen que se construye en *Bajo el oscuro sol* es la de las hormigas que devoran la cáscara, la carne, el resto que ha quedado, para poner en orden lo que se ha desordenado. Siguiendo a Agamben:

> Desde el punto de vista de la función significante, muertos y adultos pertenecen a un mismo orden, el de los significantes estables y la continuidad entre diacronía y

> sincronía…Los niños y las larvas -como significantes inestables- representan en cambio la discontinuidad y la diferencia entre ambos mundos (Agamben, 2007: 123).

Más adelante aclara:

> El sistema social puede configurarse entonces como un mecanismo complejo donde los significantes (inestables) de la significación se oponen a los significantes estables, pero donde en realidad se intercambian unos con otros para garantizar el funcionamiento del sistema. De modo que los adultos aceptan volverse larvas para que las larvas puedan convertirse en muertos, y los muertos se vuelven niños para que los niños puedan convertirse en hombres (Agamben, 2007: 125).

Podría afirmarse, entonces, que en la novela, se trata de iniciar el proceso de paso desde los significantes inestables que se producen después de la muerte hacia los significantes estables que permiten que quien ha fallecido pase a la sincronicidad de la muerte. Esta imagen se repite en Estenssoro cuando el cuerpo es devorado por los gusanos, recordándonos el concepto de abyección que propone Kristeva, donde "El cadáver –visto sin dios y fuera de la ciencia- es el colmo de la abyección… Es algo rechazado del que uno no se separa… No es por tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, si no lo que perturba una identidad, un sistema o un orden" (Kristeva, 2004:11); esto implicaría que el cuerpo corrupto perturba un sistema, así que se debe hacer algo con él para poder volver a un cierto equilibrio**.**

Mitre, en una entrevista, propone que este texto es precursor de los textos de Saenz. "*El Occiso*, de Virginia Estenssoro, prefigura temática y estilísticamente la poesía de Saenz" (Manjon, 2016: s.p.) y complementa "…el vocabulario filosófico, abstracto, que en gran parte lo distingue. Este rasgo y su estructura hecha de líneas o versos cortos y breves, tejida a la manera de los versículos bíblicos, hacen de este texto un preludio o antecedente de la poesía de Jaime Saenz" (Mitre, 2012: s.p). Es relevante mencionar que esta obra también tiene una fuerte relación, ya señalada por Mitre, con la de Edmundo Camargo, escritor boliviano, quien trabajó en su poesía figuraciones respecto a la muerte desde el punto de vista de lo orgánico. Mitre vincula ambas obras por el tratamiento que realizan de la descomposición del cuerpo, formulando que en "El occiso", la presencia de "…lo abominable y lo macabro se expresan con una crudeza rotunda como posteriormente lo hará la poesía de Edmundo Camargo" (Mitre, 2012: s.p).

En este trabajo no se pretende profundizar la relación de las obras de Estenssoro y Bedregal con la de Camargo, pero sí señalar algunos puentes entre estas escrituras.

Camargo, en su trabajo poético, construye una visión particular sobre la muerte, cuya escritura, al igual que en *El occiso* y en *Bajo el oscuro sol,* bordeando este real mediante la palabra; además, de acuerdo a Velásquez: "En la poesía de Camargo no existe un ir hacia la muerte desde el nacer; en todo caso ambos están latentes, habitando un cuerpo y una interioridad que la palabra recorre y manifiesta" (2011:111), apuntando al cuerpo como lugar donde se presenta lo mortuorio y lo vital, al igual que en la obras que nos ocupan. Por último, la crítica también apunta que en Camargo está presente la relación entre vientre materno y tumba: "...el cuerpo de la mujer en metonimia con la tierra es para Camargo el sitio donde la tumba-cuna se devela para también transgredir convenciones de tiempo, espacio, razón y palabra" (2011:133). Este abordaje de la muerte se presenta en nuestras autoras, y será desarrollada más adelante.

En el cuento "El cascote", la irrupción de la muerte también fragmenta y rompe al cuerpo como unidad, el cuerpo es metaforizado como una máquina en funcionamiento, que al descomponerse por obra de la ley divina, queda destrozada; siendo esta una metáfora del destino en relación a la muerte. Aparece el ataúd como un lugar que representa la inmovilidad y que acoge los fragmentos, las ruinas. Esta imagen es construida concretamente sobre la definición de cascote de la RAE[8] (2017).

A partir de la polisemia de la palabra "casco" también encontramos la definición siguiente: casco es un fragmento que queda de una vasija al romperse. Conectando el relato con esta otra vertiente vemos que la muerte es un real que rompe este deseo de cercarla y escapa a una simbolización cerrada, dejando sólo el fragmento como paradigma de acercamiento a ella. Sólo conocemos y sabemos de la muerte mediante el fragmento que queda y que se puede simbolizar; la muerte, como real, siempre superará cualquier intento de aprehenderla.

La muerte se presenta en *Bajo el oscuro sol* –en un aspecto más formal que excede la trama– desde el plano de lo simbólico, pues se reflexiona sobre la posibilidad de la existencia de la muerte no sólo en lo real sino en lo simbólico, problematizando su significación. Es así que la muerte no sólo se da ante lo orgánico, sino cuando se borra lo subjetivo, cuando se lo silencia. En este sentido, Loreto sufre varias muertes en su vida, que son señaladas por Prada como silenciamientos: "Un hombre, Duarte, roba material

[8] 1. cráneo, 2. fragmento que queda de un vaso o vasija al romperse, 3. cobertura de metal o de otra materia que se usa para proteger la cabeza de heridas y contusiones, 4. recipiente cuando está vacío, 5. cuerpo de la nave o avión con abstracción del aparejo y las máquinas (R.A.E.).

escrito por ella y lo publica con su propio nombre; un amigo suyo, Pablo, logra que una editorial argentina importante lea un manuscrito suyo y lo publique, pero utilizando-a pedido de ella misma- el nombre de él" (Prada, 2012:13).

De este modo, ambos personajes masculinos impostan la voz de Verónica, dándole una doble muerte y además se propone la idea de la valoración de la escritura masculina por encima de la femenina, lo cual fue también una problemática de las escritoras mujeres de finales del siglo XIX, varias de ellas, por ejemplo, tuvieron que firmar sus escritos con nombres masculinos para poder publicarlos. Finalmente, una última muestra de esta muerte simbólica ocurre cuando el hombre que ella ama la rechaza estando embarazada, dejándola caer, "mi sombra proyectada en el casco del barco tambaleó, cayó al mar…" (Bedregal, 2012:218). Cuando no encuentra el sostén que desea en esta relación amorosa, ella se anula como sujeto de deseo convirtiéndose en una sombra.

Hay otro personaje femenino que se trabaja en la novela (Cheli, esposa de Alfonso), quien sufre esta muerte simbólica al quedar viuda y verse forzada a cambiar una vida acomodada por una vida de pobreza, debiendo ejercer la prostitución para poder sostenerse económicamente. Ella está caracterizada también como muerta, pero en el ámbito de lo social por el oficio que realiza y partir de la muerte de su marido; pues no hay quien la sostenga, quien hable por ella. Esto evidencia que la sociedad patriarcal –ya señalada por García Pabón (2007: 212). – segrega a la mujer que no tiene a un hombre y que debe valerse por sí misma, ella, solo puede estar representada en lo social por un hombre. Gabriño comenta respecto a ella "Hay tantas maneras de morir. Estamos viviendo una muy cruel" (Bedregal, 2012:163).

En ambas obras se trabaja la idea de la muerte como un universal, como una condición para todo ser, proponiendo abstraer la experiencia, hacia la categoría de ser humano.

En "El Occiso" la muerte aparece como escudriñada desde un lenguaje filosófico abstracto, que nos lleva a pensar en la construcción de un modo de acercarse a lo que sucedería a un ser humano cuando muere, sugiriendo un paradigma universal del descarnar. En la novela de Bedregal, Loreto se convierte en el arquetipo del ser humano al morir: "Cuando Loreto agoniza evoca episodios y seres lejanos y recientes. Su madre, su maestra, sentimientos personales y exclusivos que, en realidad, son también comunes

a todo ser humano, puesto que el hombre es fundamentalmente uno desde siempre y en todas partes" (Bedregal, 2012:191); así, la muerte tendría un carácter universal, aunque, al mismo tiempo, constituye una experiencia particular.

La figuración universal de la muerte está relacionada con el destino, la voluntad divina tensionándose en el texto con lo particular que está en torno a la posible elección en torno a la muerte mediante la acción humana, como en el caso del suicidio o del aborto. En "El occiso", la voluntad divina es problematizada por Estenssoro de modo que se cuestiona la irrupción de la muerte, buscando una explicación. En *Bajo el oscuro sol* se introduce en la reflexión el elemento del azar, que aparece en la figura de una bala perdida. Este tipo de muerte aparentemente interrumpe el ciclo natural de la vida, y pone al sujeto que queda en contacto con la posibilidad de enfrentar su propia muerte, que es algo de lo que no quiere saber.

Bajo esta mirada, Bedregal matiza su elaboración con la enunciación de la muerte anónima, proponiendo que la muerte del otro, en algunos casos, no tiene significación alguna, es un hecho común, un cadáver más que pronto será olvidado, que no representa algo extraordinario. La muerte, en este ejemplo, no tiene una significación dolorosa o respetable, es una situación de la cual, incluso se puede extraer algún beneficio, como el hijo de una pareja de indígenas que, alcanzado por las balas, no puede ser reconocido por sus padres porque los proyectiles le destrozaron la cara y la única prenda que podría identificarlo ha sido robada por un joven rapaz.

Así, la muerte anónima toma la figura del cadáver desconocido, del mendigo desparecido en los tiroteos, del marido de la profesora Mercedes, que fallece en un accidente y del cual no sabemos ni el nombre. Esta es una de las formas en que la muerte se presenta en la novela, anónima, masiva, sin singularidad, esta construcción pone en juego la angustia del ser humano, quien por su narcicismo desea que su vida sea recordada y que tenga un sentido ulterior, quien murió solo cobraría importancia para el otro cercano, por ejemplo, la madre que llora a su hijo.

Sin embargo y de manera complementaria, la figuración de la muerte como universal se particulariza en ambos textos mediante los personajes, quienes viven y sufren este acontecimiento. Estenssoro, si bien propone una idea universal en "El occiso", particularmente vuelca sus reflexiones y ficcionaliza la misma en los dos siguientes cuentos. En "El cascote" la muerte se presenta por voluntad divina, se particulariza la

pérdida del hombre que se ama y el duelo que produce en la mujer que queda, alejándola de la vida y en "El hijo que nunca fue" interviene la voluntad humana y la singularidad de la muerte se ve reflejada en la perspectiva que se presenta desde los tres personajes respecto al aborto. En ambos cuentos también se trabaja, al igual que en Bedregal, la idea de la memoria para conjurar la muerte y la palabra como posibilitadora de la existencia. El recuerdo es lo que permitiría adquirir una condición casi de inmortalidad, de trascendencia; la muerte definitiva estaría situada en el olvido: si el sujeto desea perdurar debe hacer algún tipo de lazo social o producir en otro el sentimiento amoroso.

Estenssoro aborda, en "El hijo que nunca fue", un tema concreto ante la muerte, el aborto, donde aparentemente la ley divina es resistida por lo humano, que decide el momento de la muerte de un ser que aún no ha visto la luz. En este texto, Estenssoro trabaja la tensión entre la voluntad humana y la voluntad divina; esto se produce cuando surge la pregunta por si es posible decidir sobre la muerte en un caso de aborto. Ernesto es quien refiere primero este conflicto:

> Yo pensaba en Dios, que, como una maldición fulminó a aquel: ¡Creced y multiplicaos! qué tan fácilmente burla hoy día el hombre con un cuchillo de acero o con un retazo de goma. ¿Qué pensará el Supremo Hacedor de sus criaturas? ¿Qué dirá de esta especie de antropoide, de este gran mono, que ha sido lo bastante inteligente para inventar un aparato que hace trampa a sus divinas leyes, que deberían ser inmutables, eternas e inapelables como El mismo? (Estenssoro, 1937: 40).

Esta reflexión sobre el tema es un modo de simbolizar y de tratar de aprehender el hecho, cuestionando finalmente si el aborto es o no una decisión humana. En cambio, más adelante en la narración, Magdalena presenta la imposibilidad de poder asumir completamente la autoría del hecho: "Pero, la oscura cabecita extirpada en su seno, arrancada a su regazo, arrebatada a su carne y tajada en sus entrañas" (Estenssoro, 1937: 43). Este fragmento da cuenta de la existencia de otro que es el autor del aborto, en este caso, el "otro" es el cirujano que actúa, poniendo en juego la idea de un tercero que es quien realiza la acción ejecutando una voluntad ajena, el problema es de quién es esta voluntad ¿de ella?, ¿de Dios?, ¿de lo social?

Esta aproximación se conflictúa cuando Magdalena, al mismo tiempo, se siente culpable, pues se reconoce como directa artífice de la realización de este hecho; es ella quien decide voluntariamente realizar este procedimiento: "Y en su corazón se dibujaba otra cabecita oscura que también pudo haber brotado como otra flor de maravilla y de

inocencia, y que ella había dejado cercenar bárbaramente al cirujano" (Estenssoro, 1937: 43). Ayllón, respecto a este texto, comenta que "…el tema del cuento no es tanto el aborto, como las disquisiciones culposas de la protagonista frente a la pérdida voluntaria del hijo" (Ayllón, 1998:169).

Desde lo masculino, la reproducción está presentada como una sentencia, una maldición, una ley que regula la vida humana, constituyéndose el aborto como una salida. La ley como producto simbólico coloca al ser humano dentro del mundo social y cultural; el acceso a este mundo hace que se pierda la posibilidad de plenitud y completitud, de la libre satisfacción de las pulsiones; es de este modo que la ley del padre regula el intercambio sexual castigando a quienes contravengan su mandato -en este caso, es lo femenino lo que es penado y culpabilizado. Es por este motivo que Magdalena siente culpa y angustia; sancionando al aborto como en una acción del lado de la barbarie, que al ocurrir con su permiso la involucra en esta concepción, dividiéndola, llevándola a construir esta figuración del otro como ejecutor del destino, el médico. Esta culpa surge, de acuerdo con Ayllón, mediante "la voz del niño que no nació" (Ayllón, 1998:169).

El aborto es la interrupción de un embarazo y el niño, que no llega a nacer, queda en el limbo, transitando entre el borde entre lo simbólico y lo real, se encuentra siendo representado por deseos, miedos y sin poder acceder al nombre, a la simbolización total, que lo colocarían en el mundo de la palabra, en el lugar de la vida. Desde el psicoanálisis, Lacan nos dice que en la constitución subjetiva hay un mundo simbólico que precede al viviente, que es incluso nombrado como una "libra de carne" (Lacan, 2009:599); esta carne pasa por la simbolización y accede al mundo de la palabra, de la cultura. En este caso, si bien lo simbólico precede al niño, no lo acoge completamente y queda un resto que reaparece en la voz que llama a la madre. La madre, al abortar, rechaza el advenimiento del niño, pero debe simbolizarlo de alguna manera. Esto es lo que le causa conflicto. Hay una tensión que se presenta en el texto, la muerte es la causa que arrebata la madre al niño pero, paradójicamente, ella, voluntariamente, ha decido el proceso y la muerte del niño.

Vemos también una diferencia entre la simbolización del aborto desde un punto de vista femenino y desde el masculino. Desde lo masculino y la paternidad, el hecho es representado como una falta, lo que no fue; en cambio, desde lo femenino, esta maternidad es vivida como un sufrimiento en el cuerpo, dejando una "huella indeleble,

imborrable y adorable" (Estenssoro, 1937: 43); dejando una marca, una herida, un vacío, al interior del cuerpo de la madre. El dolor es una característica del texto que ha sido marcada ya por Ayllón (Ayllón, 1999:117). A Magdalena, este contacto con la muerte le causa dolor y sufrimiento en el cuerpo. "…el dolor la punzaba" (Estenssoro, 1937: 41). El dolor es también sentido por el cuerpo del niño: "De improviso el estilete penetró hasta el fondo, y a su grito enloquecido, se unió una súplica ahogada, un balbuceo infantil que brotaba en sus entrañas…" (Estenssoro, 1937: 41). Esta visión del aborto nos da cuenta de que el niño tiene un cuerpo dentro del cuerpo de la madre, pero este cuerpo, este organismo, debe pasar por la simbolización, debe ser nombrado para pasar a la vida.

En el caso de *Bajo el oscuro sol*, se dan dos aproximaciones respecto a este tema: la muerte de Verónica Loreto y el suicidio de Félix Camargo. La muerte de la protagonista ocurre por azar, al inicio de la novela, y es a partir de ella que se estructura la narración - aparece justamente cuando ella realiza una reflexión sobre el ser, sobre su vida y se decide a escribir su historia. La muerte de Camargo, en cambio, deja abierta una herida social pues tensiona el sentido de la vida.

La muerte de Verónica es representada con una gran ironía pues por fin decide actuar, salir de ese lugar de muerta en vida en el que ella misma se había colocado y es en ese momento que una bala perdida la alcanza, desbaratando todos sus planes. A partir de ella se teje un relato fantasioso con los indicios que han quedado, pues se conjura a la muerte no con el silencio, sino con la palabra. Se baraja la idea de que se ha suicidado o de que ha abortado, porque no se puede concebir que la muerte sea casual, ya que esto sería admitir la idea de que la propia muerte es posible en cualquier momento; por ser mujer se relaciona este hecho como un castigo a las posibles acciones pasionales cometidas, esto se constituye como un modo de bordear la muerte en el texto, de darle una explicación viéndola como una especie de consecuencia ante una acción determinada.

Por otro lado, el suicidio de Félix Camargo conflictúa esta figuración de la muerte por azar dándole la posibilidad de que pueda darse voluntariamente en contra del designio divino. En la narración se presenta como un suicidio anunciado previamente a Gabriño, quien bromea sobre esta decisión, sugiriendo diferentes instrumentos para efectuar el mismo: "¿Qué elegimos, daga, puñal, pistola, dardo envenenado, nepente renacentista, bebedizo folklórico, barbitúricos, lago romántico a lo Ofelia?" (Bedregal, 2012:74). En este listado llaman la atención dos referencias al suicidio por amor: el nepente, bebida

utilizada para curarse los dolores y olvidar; y la mención a Ofelia personaje de *Hamlet*, obra de Shakespeare.

Ofelia es una suicida que entra en un estado de locura al ser rechazada por el objeto de su amor que es Hamlet; y el nepente que es un brebaje medicinal que utilizaban los griegos para calmar la cólera, quitar las penas, borrar del recuerdo los males, y también para el mal de amores. Entonces, de alguna manera, en el suicidio de Camargo se insinúa el mal de amores, además, en la escena donde se inicia este diálogo hay un silencio y la pregunta: "¿Y este cuadro? ¿Lo hiciste tú? Es de…" (Bedregal, 2012:74), a lo que Camargo responde: "Es de antes" (2012:74). Este suicidio esta en relación con la demanda, que siempre es al Otro y es considerada una demanda de amor, amor que él no obtiene a pesar de tener todo para ser feliz.

La muerte de Félix evidencia que cumplir con el deber (que está del lado de la demanda), no es suficiente para cubrir el deseo; en el deseo hay algo que se escapa a la simbolización y causa la angustia del hombre. La angustia desde el psicoanálisis es estructural al sujeto, se da por tratar de recuperar la felicidad perdida a causa de la inscripción en la palabra, en la cultura. Lo perdido es la aparente complementariedad y la idea de que todo tiene un orden, un significado. El suicidio devela que lo que tuvo esa persona -amor, logros, familia, amigos, bienes, - no fue lo suficientemente fuerte como para que su amor, su libido, se quede fijada a la vida.

El deseo de Félix Camargo está desarticulado de la vida, en un momento se constituyó en su motor, pero se desarticula y él se encuentra "deprimido", - siguiendo a Freud (XIV, 1984: 244)- en un estado melancólico, donde no atinamos a discernir con precisión lo que se perdió, en un estado donde el mundo ha dejado de tener valor para él y donde siente desprecio por sí mismo. Félix se encuentra en un mundo aparentemente feliz, pero él es infeliz, el mundo ya no lo colma. No encuentra un objeto de satisfacción.

Esta muerte, en la novela, no es narrada, como en el caso de Loreto, momento a momento por la protagonista –simplemente ocurre la narración alrededor del hecho, sin poder oír la construcción de Félix al respecto– lo que nos da una idea de que ante el suicidio hay un profundo silencio, y a decir de Lacan "El suicidio es el único acto que tiene éxito sin fracaso" (Lacan, 1993: 127), de modo que es el único acto exitoso o el acto más logrado de la vida, pues se logra ser consciente de la pulsión de muerte inconsciente.

La muerte y lo femenino

Como hemos visto, la muerte y lo femenino están muy relacionadas en un plano simbólico (de hecho es con la pena de muerte con lo que lo social sanciona a las mujeres que transgreden sus normas). En ambas obras, se trabaja un aspecto particular de la muerte en relación a lo femenino y se hace el lazo entre útero, cuna y tumba. En *Bajo el oscuro sol*, se señala que los actos más íntimos de la vida del hombre son el morir y el parir, ambos están unidos por un velo de misterio, dan cuenta de donde no llega la palabra, de lo que no se puede decir y ocurren en el cuerpo. "La muerte es también un dar a luz tan grave como el nacer" (Bedregal, 2012: 97). La muerte en el texto está construida en relación al nacimiento y a la vida; a ambos se les otorga la categoría de gravedad, de seriedad, de intimidad, pues está en relación a la parte instintiva del ser humano.

La muerte, ilustrada como un "Parto mortal de entrañas ultrajadas" (Bedregal, 2012: 40), es la imagen que une la idea de nacimiento con la idea de muerte, de un fracaso, de un dolor, en este caso la posibilidad de parto de la propia muerte, el nacimiento de la misma. La imagen que utiliza el narrador para un acercamiento a la muerte es la de la madre y el hijo (La Piedad) que produce, en esa reunión de progenitora e hijo creado, una conexión entre maternidad y muerte latente para ambos: "Oscura montaña preñada de esperanzas" (Bedregal, 2012: 40), en esta imagen la oscuridad y la muerte ocurren de manera simultánea y cercana, aunque se espera que la vida triunfe. En el texto robado y publicado por Duarte, encontramos una voz femenina que compara el nacimiento con la muerte:

> Era la preñada oscuridad que precede al amanecer. Exhausta me detuve en la casucha abandonada en el camino. Allí me alcanzo el primer dolor…Caí al suelo como si fuera yo un templo derrumbado. Entre dos columnas resbaló un ovillo ensangrentado. Estaba unido a mí por un hilo, como está el minuto al tiempo. Tanteé un charco húmedo de entraña, de sudor y lágrimas. Un vagido sincronizó el quejido de Saturno y se quebró la noche, y se vació el alba entre mis piernas (Bedregal, 2012:126).

De este modo, vemos que la maternidad está figurada como una oscuridad y el amanecer está en relación con el dar a luz o la vida. La madre es un templo derrumbado a causa del parir, algo sagrado que ha caído por el peso de la carne. El hijo es representado como un ovillo ensangrentado, es un bulto de carne que aún no ha sido simbolizado por el lenguaje, este "ovillo ensangrentado" podría estar tanto vivo como muerto; no se figura esto, pero sí se representa esta carne como un ovillo donde un hilo está unido a la madre. Esta imagen representa un momento donde sólo existe la carne, sin simbolizar, unida a

un cuerpo –que ha pasado por la simbolización– por un hilo que ayudará a desentrañar a ese objeto misterioso, lo ayudará a pasar al lado del mundo cultural. Este cuerpo no simbolizado aun, es el sujeto mítico, fuera del lenguaje.

En el mito, el llanto del niño coloca a este de bulto de carne en la simbolización, a partir de éste es que el objeto cobra el sentido de niño vivo. A esto le acompaña la metáfora del quejido de Saturno por no haber podido devorarlo antes que nazca. Recordemos que Saturno, en la mitología romana, es quien accede al poder con la condición de no criar hijos, lo cual lo lleva a devorarlos en el momento en que aún no son niños simbolizados; narración que, dentro del lenguaje, representa una figura que indica que la muerte está presente en el nacimiento. La muerte desde lo real, pero también desde lo simbólico, pues es la presencia del lenguaje lo que posibilita la vida del infante. El lenguaje permite nombrar y evitaría que Saturno devore al niño, que lo deje sin existir.

Es así, que en el día está representado el nacimiento, la vida, y en la noche, en la oscuridad, la muerte; por tanto, el alba, el amanecer, la presencia de la luz, son símbolos del paso entre la vida y la muerte, son representaciones de la palabra que incluye al viviente en el mundo cultural. Hay una referencia a Rilke antes de iniciar este fragmento, "Todo ángel es terrible"; este verso está presente en las *Elegías de Duino* donde en la primera y segunda elegías, habla de lo bello en relación a la figura del ángel, como algo fuera de lo humano, como descarnado, fuera del mundo terrenal. También allí es donde la figura de lo femenino cobraría estas dos representaciones oximorónicas, la apolínea y la dionisiaca. Esta referencia nos lleva a un texto narrativo del mismo Rilke *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* donde "propone vida y muerte concentrada en la imagen de la mujer…" (citado por Gutiérrez R, 2006:202). En el texto está presente la idea de que en una embarazada conviven el niño y la muerte, ambos dentro del cuerpo de la mujer, como posibilidades. "Y qué melancolía y dulzura tenía la belleza de las mujeres encinta y de pie, cuando su gran vientre, sobre el que, a pesar suyo, reposaban sus largas manos, contenía dos frutos: un niño y una muerte" (Rilke, 1910:19). Así en el vientre femenino están juntas las figuras de muerte y vida, "dando a luz la mujer evoca la tumba de sus padres" (Bedregal, 2012:135) o, problematizando aún más en el diálogo entre sus personajes, desliza la siguiente frase "…la madre se siente a la vez cuna que ataúd…dar vida es dar muerte, es decir llevarla implícita; sembrarla prepararla…" (Bedregal, 2012:135). Esta idea entra de nuevo en juego con Rilke. Verónica también, al momento

de morir, invoca a su madre, su recuerdo logra una figuración más de este lazo entre la maternidad y la muerte.

En Estenssoro, este nexo está presente en “El hijo que nunca fue”. Magdalena simboliza al aborto desde su propio cuerpo, convirtiéndolo en un espacio mediador entre vida y muerte, ambas actúan en el mismo lugar; es un acto conflictivo porque se trata de la muerte de su hijo. En este cuento, en el segundo fragmento de la pesadilla que sufre la protagonista, se trabaja la construcción de un lugar indeterminado, un espacio entre la vida, el propio nacimiento, y la muerte. La oscuridad que lo caracteriza puede ser asociada al vientre materno. El vientre materno es una especie de limbo donde se encuentra el bebé, que se resiste a ser catalogado ni como vivo ni como muerto, no se sabe bien lo que le sucede, es un período anterior al nacimiento, un período de latencia y espera.

Es por eso que en el último fragmento de esta pesadilla encontramos una metáfora de la muerte “(…) un esqueleto vestido con un delantal de médico, con guantes de goma y albo gorro sobre el cráneo pelado. La Muerte-Cirujano apretaba en sus brazos un paquete que se movía y gemía”. (Estenssoro, 1937: 45). La figura con la que se habla del niño es la de un paquete que se mueve y gime, un pedazo de carne, de órgano que está en el tránsito entre la vida y la muerte, entre devenir en ser humano o quedar confinado al limbo y al olvido, entre ser o no ser.

Vemos, entonces, que en ambas autoras se sugiere un vínculo muy fuerte entre la maternidad y la muerte, ya que ambas se constituyen en lugares límite donde no se sabe con exactitud lo que sucede; el niño, antes del nacimiento, está en un espacio entre dos significaciones: la vida y la muerte. Por otro, lado la idea que las autoras aportan sobre la muerte es la desnaturalización de la idea de la misma como final. Algunos acercamientos que otorgan nombres circunstanciales a lo innombrable aparecen en los sueños y en las pesadillas.

El sueño se constituye, en los textos, como un espacio intermedio por donde fluyen algunas simbolizaciones sobre la muerte que no se han podido construir en el mundo ficcional correspondiente a la realidad de los personajes. La relación entre muerte y sueño está asentada en un imaginario muy antiguo que se puede rastrear en los griegos, personificados por Hipnos (el sueño) y Tánatos (la muerte no violenta), hermanos gemelos hijos de Nix (la noche). Así, el nexo entre ambos es fuerte pues al ser gemelos comparten la misma naturaleza enigmática para el ser humano.

En “El occiso”, la muerte es representada como un despertar a otra vida, lo cual juega con la problematización de la vida orgánica equiparada al sueño. Es así que, después del deceso, existiría una vida distinta, siendo esta figuración un modo de conjurar a la muerte, de representarla no como un tácito final sino de imaginarla más allá del cuerpo que deja de ser: “Fue como un despertar. Un despertar de un sueño clorofórmico. Un despertar que venía de la nada, una nada hecha de pesadilla y de opresión.” (Estenssoro, 1971:19). Mitre señala que el inicio del texto “Despertó muerto” (Estenssoro, 1971:20), es un “formidable oxímoron” (2012: s.p.) que rige al poema, pues justamente nos lleva a la posibilidad de hacer tambalear el significado otorgado a la muerte como final e introducir la posibilidad de un inicio en ella.

La muerte está también identificada con el sueño, y es un modo en que el texto se aproxima a ella; por eso, el narrador dice que, si la muerte fuera equiparada con el sueño no debería causar miedo, ya que en ese caso ya se la habría experimentado en la llegada de la noche: “Pavor, ¿Por qué? Si en las horas pretéritas, después del día de fatiga, de trabajo o de placer, sentía una dulce alegría con la pequeña muerte de cada noche” (Estenssoro, 1971: 22). Este sueño al que se refiere el texto, es el sueño placentero, el descanso del cuerpo, pero esto es solo una cara del mismo, la otra cara es el miedo ante la posibilidad de la muerte.

Esta posibilidad de representar la muerte desde el sueño ayuda a resistir al terror que produce la misma en el momento en que sucede. Es puesta en juego para minimizar el pavor ante la idea de la muerte, darle un carácter cotidiano y placentero; lo que constituye una paradoja, pues el miedo y la angustia son constitutivos a la existencia, a la muerte y a la otra vida que le sucede. En ambos estados se encontrarían por igual placer y dolor, como inseparables de la condición del ser, paradoja ya destacada por Bataille respecto al erotismo, pero que podemos pensar también en la relación ya señalada:

> ... el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte. En efecto, aunque la actividad erótica sea antes que nada una exuberancia de la vida, el objeto de esta búsqueda psicológica, independiente como dije de la aspiración a reproducir la vida, no es extraño a la muerte misma (Bataille, 1979: 8).

Esta afirmación de Bataille nos permite pensar en los matices que se presentan sobre lo mortuorio, ya que en este estado también hay una condición vital y placentera al mismo tiempo que una condición dolorosa, complejizando la mirada sobre la muerte.

En *Bajo el oscuro sol*, el sueño está presente desde otra perspectiva; se constituye como un espacio mediador entre la vida y la muerte, ambas concebidas como angustiantes, "Habrá que tratar de dormir, de estar equidistante entre la vida y la muerte. Entre dos amenazas" (Bedregal, 2012: 30). El sueño se constituye como un espacio seguro ante esta tensión, mientras se duerme, se está inerte, es así que en el mismo lugar confluyen la vida y la muerte; de este modo en esta zona se está protegido, el acto de dormir implica estar en una posición de inacción que toman los personajes de Loreto y de Gabriño.

En el texto metaficcional, que está dentro de la novela y pertenece a Loreto pero que ha sido robado por Duarte, se problematiza aún más la relación entre dormir, sueño y muerte, del mismo modo que en "El occiso". El dormir es un acto, en cambio el sueño es un estado que representa una vida profunda, una muerte nocturna, y el despertar es relatado como un nacimiento; este es el paso entre lo natural, instintivo y lo civilizatorio; es representado por el paso de la oscuridad a la luz.

> Todo parece insólito al desembarcar del sueño. Retornamos de la vida profunda al puerto espumoso de la vigilia. En esa inestable superficie flotan recuerdos ancestrales, instinto, adivinación. Despertar es despojarse de la dulce muerte nocturna, como, al nacer, se abandona la placenta. Lloran los ojos heridos de luz (Bedregal, 2012:141).

En el medio, en el paso entre ambos, hay una superficie por donde se comunican, como una especie de portal que permite la circulación de lo que queda fuera de la razón, que está en relación con lo femenino y lo sagrado. Dentro de la oscuridad puede pensarse, también en última instancia, a la muerte, haciendo nuevamente referencia a Hipnos y Tánatos como hermanos. "La Petrus… Pensó: un niño dormido o no nacido" (Bedregal, 2012:151). De este modo es que el dormir, como acto, está equidistante de la vida y la muerte; pero el sueño está más cerca de la muerte.

La historia personal de Loreto se articula a la historia social de un país, donde el cambio se vive con una angustia ligada a la vida y a la muerte, pues lo que justamente el sujeto no quiere es el cambio presente en ambas. Este es el paradigma que se sostiene en la novela: estar equidistante entre la vida y la muerte, inmóvil, para no sentir la angustia, inmóvil para no sentir el cambio, inmóvil para protegerse de la vida, la muerte, y de todo lo que puede alterar, desordenar y provocar un movimiento, incluido el amor. Verónica

ocupa este lugar mientras vive, está como muerta, pero luego su existencia cobra vida, paradójicamente, al morir.

Esta propuesta de la novela se sostiene sobre todo en los personajes de Gabriño y Loreto. Gabriño es un personaje que aparece retratado en una posición subjetiva particular. Está en este punto donde no quiere actuar, quiere imposibilitar su deseo, desviándolo para no tener que afrontarlo. "Huyo de posibles desengaños con la misma timidez con que huyo de la posible felicidad" (Bedregal, 2012: 120). Esta posición que describe Gabriño tiene que ver con el no decidir. La huida es para estar a salvo de los peligros de la vida y de la muerte, de los pares "antagónicos", introduciendo un tercer término entre los mismos. Este es el lugar que ocupa Gabriño, pues no puede articular su deseo a la vida.

La posición de Loreto es similar a la de Gabriño, pues está como fuera de la vida. Se refleja esta misma posición en la señorita Petrus, personaje de la novela de Duarte: "La señorita Petrus se desplazaba cual un residuo más; como si un hechizo la hubiera introducido en las calles de un cuadro pintado siglos ha." (Bedregal, 2012:146). Ella está en el lugar de resto introducido en lo social, este resto es lo femenino que la cultura no puede asimilar y que es anacrónico y fuera de lugar. Esta posición secundaria de lo femenino y la hostilidad que a ella se dirige fue trabajada por Freud en *El malestar en la cultura*: "De tal suerte que la mujer se ve empujada a un segundo plano por las exigencias de la cultura y entra en una relación de hostilidad con ella" (Freud. XXI, 1984:101); de donde se desprende que la mujer quedaría, inevitablemente, como inasimilable a la misma.

Gabriño está también jugando al muerto, pero desde otra motivación subjetiva, él no quiere decidir, no quiere tomar responsabilidad por las acciones. Estar del lado de la vida implica actuar, no actuar es matar el tiempo siendo éste un modo controlado de avanzar hacia la muerte. Este aparente movimiento es una paradoja para el personaje de Gabriño que, a medida que siente el paso del tiempo, postula que a su edad ya no se puede dar el lujo de desperdiciarlo. Por otro lado, Gabriño vive esperando la fatalidad que termine con su vida "…como un San Sebastián en espera de los dardos" (Bedregal, 2012: 110).

En los textos, el sueño tiene implícita la posibilidad de la pesadilla. En el texto se presentan las narraciones de algunas pesadillas que sufren los personajes; éstas son

vividas con mucha angustia pues funcionan de modo que ilustran elementos reprimidos por los personajes dentro de la narración, dando a entrever una problemática subjetiva.

En *Bajo el oscuro sol*, el suicidio de Camargo hace que Gabriño sufra una fuerte identificación con él, que queda sin ser simbolizada totalmente; es de este modo que se producen tres pesadillas la noche que sigue a la noticia del suicidio de Félix. Antonio sabe que este hecho sucedió, pero no puede, ni quiere aceptarlo pues lo interpela. Estos sueños son la representación de esa angustia y los efectos de la muerte del otro en él.

Las pesadillas se le presentan rompiendo su estabilidad, elevándolo y dejándolo caer: "Las pesadillas lo manteaban" (Bedregal, 2012: 94) y, acechadas por símbolos de la muerte, "Se veía respetable autoridad científica en el Paraninfo universitario, recibiendo su designación al Congreso Internacional Médico (en el diploma dos tibias guarneciendo una calavera)" (Bedregal, 2012: 94). Se figura a él mismo en una posición de poder y reconocimiento intelectual que es donde ha fijado su ideal, aunque no hace nada por alcanzarlo, manteniendo imposibilitado su propio deseo; es en ese momento que cae, se desarticula. En el diploma escrito que supuestamente reconocería sus logros sólo se halla el símbolo de la muerte como si esta simbolización fuera la encarnación de la verdad, fuera la única certeza.

En la segunda pesadilla: "Se veía en la retreta del Prado marchando con paso de ganso, bajo un paraguas en forma de esvástica que al girar ensartaba niñitas judías…" (Bedregal, 2012: 94). Este fragmento nos acerca a la muerte que está en relación con la autoridad militar, la guerra y el fenómeno del nacismo; muerte como producto de un régimen social donde todo el que está cerca tiene una responsabilidad, pues si bien no es el asesino, de hecho está en complicidad con estos actos. La responsabilidad social es la que justamente no se quiere asumir. Esta idea es la que lo atormenta. La culpa y el descubrir que debajo de su imagen yoica construida socialmente, se esconde algo que no quiere mostrar: "Se descubriría que yo, el recto y honrado profesor, ¿soy culpable… de la muerte de Félix?" (Bedregal, 2012: 84). La imagen de hombre recto, honrado y que está del lado del deber, se resquebraja y cuestiona su verdadero ser, su deseo. Por otro lado, esto también lo interpela porque Félix le confesó que iba a suicidarse y él, por la posición subjetiva que presenta, no puede actuar para detenerlo.

La última pesadilla cuenta que "entrando en un sueño feliz entre avenida de almendros. De súbito, irrumpía un golpe de aguas turbias y lodo y derribaba el paisaje.

Él, Gabriño, capeaba el torrente con una hoja de papel que le arrebataba el viento; pero se frustraba en sus intentos. Las oleadas lo embestían. Él se empinaba –minúsculo torero de raso amarillo y rojo. La corriente lo derribó a una negrura sin visiones" (Bedregal, 2012:95). En esto se evidencia el primer estado de felicidad, que pierde al entrar al mundo de lo simbólico; de pronto esta cesa y viene el conflicto donde, a modo de capa de torero con una hoja de papel (refiriéndose a el soporte de la escritura), esquiva las vicisitudes. Esta hoja es significativa pues está ligada a lo simbólico, los títulos, papeles, escritura, recuerdos que él va guardando incluidos los de Loreto, hojas que le ayudan a vivir y bregar con el mundo. Pero no son suficientes: él se elevaba, pero al final igual llegaría la corriente, la muerte, para sumirlo en ella. Esta es una metáfora de su propia muerte. Lo que él capea es a la vida representada por el toro, por lo animal, por lo instintivo que desborda lo racional, y quiere evadirla, para no cumplir ni con el deber ni con el deseo, pero no por voluntad propia, sino aparentando que es por destino.

Las tres pesadillas presentan imágenes de lo que causa angustia a Gabriño respecto a la muerte: el destino fijado para los hombres, lo social que avala la muerte de lo individual y el olvido ante su propia muerte.

Por su parte, Estenssoro, en "El hijo que nunca fue", reflexiona sobre el tabú de la muerte y cómo la ausencia de duelo hace que se deba crear un espacio onírico donde se pueda metaforizar lo sucedido. Dentro del sueño es que se puede elaborar lo que no ha sido asimilado; el sueño es un espacio límite, fragmentario, que permite veladamente acercarnos al objeto que causa angustia, pero no revelarlo del todo, evidenciando que hay algo que escapa a la simbolización. En "El hijo que nunca fue" se presenta una pesadilla construida en tres escenas:

La primera se escenifica en una noche negra y dentro de ella aparece la presencia de una luz que enciende otras "Era una negrísima noche de hollín y de betún. La lucecilla vacilante de un cirio iba y venía, subía y bajaba en la pavorosa oscuridad. Por donde pasaba se iban encendiendo collares de luz…" (Estenssoro, 1937: 44). La oscuridad, en el sueño, está en relación con el miedo y la muerte, pero la aparición de una luz puede entenderse como la presencia de la vida que inicia, aún débil, se relaciona con otras luces.

En el segundo fragmento aparecen la oscuridad y el frío en relación con la muerte; este espacio es desconocido y se presenta la duda sobre si este lugar es el limbo. Limbo entendido como un espacio límite entre la vida y la muerte, donde se presenta la

representación de larvas y alas, ambos gérmenes de la vida y la muerte larva como capullo y alas como mariposa. Las larvas son seres en un estado evolutivo primero y pueden pensarse como el embrión del ser humano, pero también son gusanos, y la presencia de los gusanos es signo de putrefacción; identificada con la muerte, esta idea causa horror pues la putrefacción evidencia que hubo vida y que hay un movimiento aún. De este modo, podemos ver una doble significación que recae en larva, inicio de la vida y final de la misma. "Luego, otra vez la oscuridad, la negrura pavorosa de la noche y un frío helado. ¿Era el limbo? Y una agitación de larvas y de alas. ¿Eran los recién nacidos?" (Estenssoro, 1937: 44).

La larva está asociada al feto, al niño, al bebé; es un estado anterior a esta condición humana, es un germen, presenta algo de lo vital, pero tiene también tiene la otra cara que mira a la muerte. La larva es la representación del gusano que devora la vida. La larva nos da una idea de metamorfosis, pero también nos da una idea de fantasma y espectro[9]. En "El occiso" tenemos una referencia clara a la larva: "El hombre resurgía en el muerto, y soñaba como hombre que fue, no como larva que era, como fantasma que nacía" (Estenssoro, 1937: 14). Así pues, la larva está en relación a una transformación que se está operando en un tiempo definido; el niño que se está gestando carga ambas simbolizaciones, germen de vida y al mismo tiempo, implica la idea muerte, pero su vida no se inicia con el nacimiento y tampoco se termina con la muerte. Hay una condición previa y posterior. Siguiendo a Agamben (2007:126) existen significantes inestables que ayudan al tránsito que ocurre entre la vida y la muerte; niño y larva son significantes inestables que se corresponden a muerto y a hombre significantes estables que permiten el tránsito entre la vida y la muerte dentro de lo social.

La otra representación a la que se alude en el limbo es a las alas, que relacionamos con el vuelo y la libertad; es como si en este espacio, en el limbo, se condensaran ambas posibilidades: la larva como germen y las alas como símbolo de libertad, pero también tienen una relación directa en "El occiso", con los gusanos del primer fragmento y con los cuervos y seres alados que aparecen en el segundo.

El limbo, en la tradición católica, es el lugar a donde van los niños que mueren sin recibir el bautizo, es un lugar límite entre el cielo y el infierno. El sueño presenta una

[9] En su etimología, larva parece como espectro.

característica angustiante, y la pregunta es ¿a dónde van los niños abortados?, ¿hay algún lugar para ellos?

Un tercer fragmento aparece: En la pesadilla se representa a la muerte como un esqueleto vestido de médico, esta muerte "cirujano", es la construcción simbólica realizada sobre lo real de la muerte para poder hablar de ella, para poder nombrarla, para ponerla en palabras. Se recurre a la pesadilla porque es el único modo que tiene el narrador para poder aprehender a la muerte en su dimensión no orgánica. Mediante el recurso del sueño se puede metaforizar lo que no se puede decir de otra manera, y se puede problematizar, en última instancia, si lo humano es la causa de la muerte y si en el germen de la vida está ya implícita la muerte; el sueño nos acerca a un conocimiento que no es propio de lo racional, que está del lado de lo intuitivo y problematiza lo que no se ha resuelto en lo cotidiano.

En esta pesadilla podemos leer dos vertientes: la metáfora de la muerte y la metáfora del fracaso de la creación. "Es el valor de no ser feliz, de matar la dicha, de cortar el encanto, de tajar la ilusión, de acuchillarse las entrañas y asesinar la propia vida" (Estenssoro, 1937: 46). El fracaso es lo que nos acerca a la muerte pues nos evidencia que hay algo que no se podrá alcanzar, que existe en la vida una condición de "no todo". Esta pesadilla evidencia la ambivalencia que sufre la protagonista ante lo sucedido. La angustia está presente pues esta creación, este germen de vida, no se ha concretado, por lo tanto, la angustia continúa; la creación expresada en la metáfora del niño no se ha podido realizar, pues a un nivel más profundo, el acto creativo no se ha realizado, se ha abortado.

Dentro del texto de Estenssoro, la función de la pesadilla es acercarnos a un espacio donde se trata de simbolizar este lugar que está fuera de la vida, pues es en este espacio donde aún existe lo simbólico que empieza a aparecer lo real, lo que causa pavor, lo que ya no se puede simbolizar, la muerte en sí misma. En este fragmento se busca simbolizar lo que ocurre con un niño antes de su nacimiento y lo que sucede cuando éste fracasa por causa de la voluntad humana.

La pesadilla también está presente para sancionar algo que irrumpe en la realidad, en *Bajo el oscuro sol*, la aparición del fantasma de Verónica ante Doña Hortensia, es sancionada por el Dr. Gabriño como una pesadilla, haciendo una relación entre esta presencia y la angustia que produce, pero a la vez colocando a la pesadilla del lado del sueño, de lo irracional. Es de este modo que se sitúa a esta presencia entre masculino y

femenino, entre razón y emoción, haciéndola jugar con la sombra, con lo difuso del sueño. Registrándose entre la realidad y la fantasía, Gabriño intenta explicar, mediante la razón, los acontecimientos, a modo de detective, pero hay cosas que se le escapan, dando cuenta de la imposibilidad de la palabra, además de tener que admitir sus limitaciones.

Lo que ocurre, dentro de lo que se ha trabajado en la pesadilla, es el retorno de elementos que han sido reprimidos, ya que una de las funciones del sueño desde el psicoanálisis es brindar un espacio para la aparición de estos elementos, mediante el desplazamiento o la condensación buscando la continuidad del sistema cultural, pero esta operación deja un resto inasimilable que causa la angustia.

La herida que produce la muerte

La muerte, al irrumpir, necesariamente produce un efecto en los que quedan, instalando una herida dentro de la vida. Esta herida es bordeada o cubierta, desde la narración, de diferentes formas.

Estenssoro ficcionaliza esa herida sobre todo desde los dos cuentos del libro, pero también en “El occiso” se la evidencia en el recorrido entre la vida, muerte y una nueva vida, donde se presenta un rechazo a lo humano. Dentro de “El cascote” se aborda el problema del duelo: Ante la muerte del ser amado, la protagonista se refugia en una posición enigmática que recrea un lugar límite entre la vida y la muerte, el amado se encuentra del lado de la muerte, el hijo del lado de la vida y ella se coloca en la frontera. En “El hijo que nunca fue”, la herida se presenta en la pérdida voluntaria del hijo.

En “El cascote” se relata la muerte del otro, del ser amado, como algo intolerable, deja un vacío para quien se queda; deja a la protagonista ante la presencia de un real, que le causa dolor y que la palabra no alcanza a nombrar ni a simbolizar. Es ahí que tenemos una relación con una de las definiciones de casco (de donde proviene la palabra cascote), como recipiente vacío que intenta aprehender un espacio. Lo que se intenta aprehender es la muerte, que se presenta como ininteligible, rodeándola con palabras y acciones que producen un sentido, una significación. Este hecho de todos modos es parcial, pues la palabra no alcanza a nombrar todo, no puede darnos una certeza, ni aminorar la angustia.

El duelo, en este caso, adquiere una característica especial: es llevado a cabo en la intimidad porque el vínculo amoroso entre este hombre y esta mujer está fuera del matrimonio, lo cual impide la expresión de un luto en lo social. Lo que llama la atención

respecto al luto es que parece encontrarse representado, contrariamente a la definición tradicional, en un tiempo indeterminado: “Llevaba el mismo traje de siempre, de seda negra” (Estenssoro, 1937: 21). Este traje negro, se convierte en una protección ante el mundo exterior, una especie de máscara, de coraza que resguardará a la protagonista de la herida causada por la muerte del otro, colocándola muy cerca de la melancolía por la indefinición con la que se trabaja el factor tiempo.

En la narración se destaca la acción de esperar; ésta parece ser eterna, pues se constituye repetitivamente. De este modo la espera, en el texto, adquiere una significación, antes y después de la muerte de Ernesto: antes de su muerte, la espera es caracterizada como angustiante; es vivida con sobresalto, alegría, deseo e impaciencia por verlo, con ansiedad ante la soledad; encontrándose del lado de la vida porque es el encuentro lo que se ansía y lo que produce calma, aunque se deja abierta la posibilidad de que el encuentro no se realice. Después de la muerte de Ernesto, la espera adquiere un matiz diferente y se relaciona con el duelo: “Lo esperaba con mayor placer…palpitante como nunca y como nunca feliz” (Estenssoro, 1937: 23), paradójicamente, al tener la certeza de que Ernesto no regresará, se produce la felicidad, pues en realidad la angustia es causada por la duda de saber si llegará o no, abriendo la posibilidad a la ausencia voluntaria de su pareja. En cambio, al saber que él está muerto y que su ausencia no es voluntaria, inmediatamente aparece un alivio. Es en ese momento que la pérdida real se presenta, y aparece el llanto, el sufrimiento por esta falta, lo que la mueve de este lugar de espera, y la lleva de regreso a la vida. “(…) y de pronto rompía en sollozos – ¿Por qué lloras mamá?... –Si no lloro mi alma, si no lloro” (Estenssoro, 1937: 26). Cuando ella se conecta con el sufrimiento puede salir de esta espera, de este modo vida, angustia y sufrimiento están íntimamente ligados. La muerte del amado produce una tensión dentro del relato: aceptarla, llorarla, seguir del lado de la vida, del deseo y de la angustia, o esperar hasta que llegue la muerte propia.

Este acto de esperar se convierte en un modo de ritualización de la muerte para conjurarla, pues aunque Ernesto nunca regresará físicamente, adquiere un carácter de inmortalidad. Si se espera a alguien, se presupone que esta persona regresará; este hecho nos lleva a la evasión del encuentro con lo real, desde lo simbólico e imaginario, haciendo existir eternamente la posibilidad de un nuevo encuentro. Por otro lado, se juega con una detención imaginaria del tiempo para la protagonista, pues la espera eterna es alimentada con los recuerdos que permanecen en ella; mientras ella espere y recuerde, Ernesto

existirá, creando la condición fundamental para escapar de la muerte: el recuerdo como arma simbólica para perpetuar la existencia del otro.

Otra figura que se propone es la de esperar por la propia muerte, por el destino, como consecuencia de la pérdida del objeto de amor; así, la protagonista se encuentra esperando su propia muerte con una cierta ambivalencia, con una cierta felicidad, sufriendo un desfallecimiento de la pulsión de vida. Imagina la cercanía de la muerte "(…) aflojándole los miembros como si se desangrara lentamente" (Estenssoro, 1937: 23). Esta representación muestra que la protagonista es conducida lentamente a la inmovilidad, para ella la vida diaria ha perdido su interés y ni el hijo vivo logra su atención, esta situación nos hace pensar en la figura de la acedia, estado en el que se desarticula el deseo de vivir.

En la narración se presenta también el sentimiento de rechazo a la realidad mundana, propio de la melancolía, que se presenta, a decir de Freud, como herida abierta: "El complejo melancólico se comporta como una herida abierta, atrae hacia sí desde todas partes energías de investidura…y vacía al yo hasta el empobrecimiento total" (Freud XIV, 1984: 250). Esto lleva a tensionar el mundo cultural con el mundo individual; el mundo que está inmerso en lo cultural es categorizado como bárbaro, salvaje e infantil, pues se ha vuelto ajeno a lo esencial para ella, la pérdida del objeto, la relación con la muerte y la trascendencia a partir de ella. El mundo cultural le causa extrañamiento, pues continúa más allá de la irrupción de la muerte. Siguiendo a Ariès, dentro de la modernidad, la muerte se ha convertido en un tabú, y el duelo sólo puede ser realizado en la intimidad, por tanto, el mundo cultural permanece inmutable ante la pérdida:

> Ahora bien, desde aproximadamente hace un tercio de siglo, asistimos a una revolución brutal de las ideas y de los sentimientos tradicionales…La muerte, en otro tiempo tan presente por resultar familiar, va a difuminarse y desaparecer. Se vuelve vergonzante y un objeto tabú (Ariès, 2000: 83).

En "El hijo que nunca fue", la herida se presenta de una manera particular: ocurre una muerte que no se ha ritualizado, el aborto tiene como resultado un niño que no ha podido encarnar (en el texto sólo queda marcada la voz del niño como prueba, como indicación de que hubo vida). La madre no ha realizado un duelo, no hay una simbolización de la muerte, la cual es reprimida por los protagonistas, quienes ocultan la herida producida, pues el aborto es un hecho condenado desde de lo social, porque evidencia que las regulaciones sociales han sido quebradas.

En el texto, el intercambio de la palabra es lo que permite al hijo muerto la posibilidad de existir; desde el personaje de Ernesto el duelo no termina hasta que puede hablar de su hijo muerto con Magdalena, idealizándolo, pues se lo piensa en relación a un predicado que nos remite a un ideal social, pero se necesita algo más, un otro que reconozca esto como válido. Es, pues Magdalena quien realiza esa función al decirle que adorará a su hijo, así el hijo de Ernesto existe por la palabra que circula entre ambos y le es posible simbolizar la pérdida. Para Ernesto, la ausencia está en relación con la pérdida y la frustración de los propios deseos. La muerte del hijo es trabajada desde una visión del personaje masculino, como la proyección de lo que no se pudo realizar, de lo que no pudo ser, colocando a la muerte en correspondencia con lo que no fue: "…pensaba en mi hijo en el hijo que nunca fue…abogado" (Estenssoro, 1937: 40). La vida aparece representada del lado del "ser algo", en relación al mundo, a sus formas, y a las palabras, mismas que nombran; ellas determinan una identidad desde funciones y obligaciones que se relacionan con la idea de prestigio social, o arquetipos que determinan y recortan lo permitido. La muerte es el fracaso de lo que se ha deseado para el hijo o lo que éste podría haber llegado a alcanzar; por eso produce un vacío que debe ser llenado nuevamente por la palabra, por el relato, para poder velar esto que no ha podido ser y superar esta herida.

Lo que se problematiza en el cuento son tres diferentes aproximaciones de los personajes –Caroline, Ernesto y Magdalena– ante un mismo hecho. De este modo, se presenta nuevamente el bordeamiento simbólico de la muerte dentro de la narración, tratando de dar sentido y significado a esta falta, a esta ausencia del objeto que puede tener la característica de objeto de amor o de desecho. Para Caroline, el aborto significa libertad y felicidad: "¡Ya está todo arreglado!...Ya estoy libre. ¡Qué felicidad!" (Estenssoro, 1937: 39). No se muestra en el relato ningún conflicto de ella como personaje en relación a este hecho; el aborto es una liberación: La reacción de Caroline produce un conflicto en Ernesto, pues él queda afectado con el suceso y lo simboliza como ausencia. En cambio, para Magdalena, no es posible esta situación pues no hay otro que avale la existencia del niño que ha perdido, en este caso hay un silencio, entonces, esto que ha sido reprimido, se presenta de dos formas: la primera como pesadilla mediante imágenes fragmentarias y la segunda como una voz fantasmática que la nombra "mamá, mamá".

En este texto vemos que la herida está en relación directa sobre la muerte, y se fija en quien queda vivo, aunque es interesante mencionar que la angustia en "El occiso" está en relación a desprenderse de las categorías humanas, como apunta Ayllón: "…el occiso

batallará para registrarse más allá, para sacarse la vida" (Ayllón, 1998:114), el personaje principal busca el fin de la angustia, que parecería ser causada por lo humano: " Y el occiso tremaba de alegría al pensar en su liberación" (Estenssoro,1971:21). Este hecho podría ser entendido desde la perspectiva de la herida; de modo que se constituye como su causa, misma que está en relación al ingreso al mundo humano, de la cultura y el lenguaje. También es importante señalar que, en los cuentos, los personajes que más problematizan las relaciones con la herida son los femeninos, de modo que se presenta un nexo entre muerte, herida y femenino, pero como receptor de la herida causada por el amor que no pasa por la regulación social.

En *Bajo el oscuro sol,* la narración se aproxima a lo que sucede con quienes están próximos a sus muertes: "¿Aquellos rostros desfigurados, gritaban o reían?" (Bedregal, 2012:49), "¿Esa faz de mártir acusaba o bendecía?" (Bedregal, 2012: 60), se indaga con acciones casi opuestas, el efecto que causa en quien la sufre y para quien queda vivo. La muerte, al igual que en "El occiso", ocasiona una herida que relaciona sobre todo a dos personajes, Doña Hortensia y Gabriño, ante los cuales la muerte de Loreto hace que ella pueda convertirse en un objeto de deseo, de amor, abriéndole la posibilidad de existencia. A Gabriño le asombra este final: "Fue sorpresivo y triste el final de su huésped; la arrastraron como a un costal" (Bedregal, 2012: 84). Esta mujer es simbolizada desde lo social como un "costal" sin nombre, completamente fuera del lenguaje, sin alcanzar siquiera la categoría de cuerpo, pero dentro de lo particular se convierte en un objeto que causa angustia, pues revela la existencia de lo real, se figura como un resto de lo que la persona fue, de acuerdo a la teoría psicoanalítica se transforma en el objeto "a", que es el objeto "causa de deseo"[10], el objeto de la angustia y el resto que se produce en la introducción de lo simbólico en lo real.

En ambos textos se representa a la vida y al nacimiento como una pérdida o una herida. Desde el psicoanálisis, el paso a la vida, y el paso a la cultura se teorizan como la herida o escisión estructural que porta el sujeto al ingresar en el mundo del lenguaje marcando su incompletitud. Lacan, en su artículo "Subversión del sujeto y dialéctica del deseo", propone que esa herida es producida por la castración que es trabajada por él desde un punto de vista estructural y simbólico: "La castración quiere decir que es preciso que el goce sea rechazado para que pueda ser alcanzado en la escala invertida la ley del

[10] Lacan va a teorizar la aparición del objeto a lo largo de toda su obra, pero es en el seminario X donde se trabaja al objeto "a" como objeto de la angustia, y es trabajado como causa de deseo en el seminario XX.

deseo" (Lacan, 2009: 787). Este concepto piensa de igual manera la condición herida de hombres y mujeres, relacionando la castración y la herida con los conceptos de goce y deseo. De este modo la herida es la condición fundamental para que el viviente se inserte en el mundo de la cultura. La vida es insólita por sus imposiciones y convenciones sociales; en cambio en el otro orden mítico antes de la vida, antes de la entrada al lenguaje, estamos en un lugar dulce, protegidos y en un estado de completitud.

Bajo el oscuro sol se desarrolla en el marco de una ciudad en conflicto, en una convulsión social donde se ponen en juego la vida y la muerte, última que puede ocurrir en cualquier momento; hay inseguridad, incertidumbre, angustia y miedo. Se mencionan las "cicatrices del ambiente" (Bedregal, 2012: 29), frase que va marcando la presencia de heridas que quedan; "huellas indelebles en el recuerdo infantil y en el alma del pueblo" (Bedregal, 2012: 31). Estas huellas son lo que nos evidencia que algo paso ahí; son la memoria y recuerdan los hechos que sucedieron. Esta imagen de la cicatriz se repite a lo largo de la novela, la cicatriz es la marca de la herida, conectada con la muerte.

Desde un relato más abstracto y velado, se construye en la narración la imagen de un piano de cola incendiado por una muchedumbre. Esta escena metaforiza la muerte de un hombre, la caída de una clase social producida por una masa enfurecida. La muerte es bordeada, no está relatada específicamente, se escribe de ella a través de la imagen del piano, dándole un cuerpo animal: "Se erguía la mole negra en tres patas como un toro sudoroso" (Bedregal, 2012: 30). Este nexo entre el objeto y lo animal es donde se vincula la muerte, el lugar donde lo racional ya no alcanza a tener dominio y se debe apelar a lo corporal, a lo instintivo: "Era pájaro gigante que caía de costado" (Bedregal, 2012:30). Esta muerte es violenta y causada por una multitud anónima.

La muerte es retratada como la descarga de las pulsiones de agresión de una multitud, respecto de otro diferente, de la alteridad; siguiendo a Freud, la cultura debe "ofrecer un escape a la pulsión en la hostilización a los extraños" (XXI, 1984: 111), vehiculizado por un exceso, donde el hombre se desintegra como individualidad para actuar como grupo, realizando esta pulsión de muerte. En este relato se muestra la muerte del otro, pero del otro al cual se ha colocado en una categoría de objeto de descarga pulsional, de agresividad.

Después de este hecho queda, en el espacio público, una marca, una herida simbólica, un resto, una cicatriz que evidencia que una acción violenta sucedió allí. Esta herida presente también en la vida es constitutiva del ser. En esta lógica, hay una

oposición entre el mundo natural, sensorial, y el mundo cultural civilizatorio, para la constitución subjetiva es necesario el paso entre ambos mundos. Lo que constituye al viviente en sujeto es el atravesamiento del lenguaje, de esta operación resulta una pérdida, la condición de satisfacción natural.

Este momento de constitución subjetiva el psicoanálisis lo teoriza a partir de la existencia de un sujeto mítico, sujeto que aún no ha accedido al lenguaje a lo simbólico, y cómo, al acceder al mundo simbólico que, además, lo precede, pierde esta condición de naturalidad para inscribirse en el mundo cultural, deviniendo sujeto barrado, sujeto del lenguaje. Este es el malestar cultural del que nos habla Freud, que nos hace vivir como sujetos deseantes y barrados, que han perdido algo para ingresar al mundo cultural. Se pone en tensión en la narración el mundo cultural y el mundo natural, cómo el mundo cultural, incluso con su progreso, no ha podido mejorar la vida anímica del hombre.

El suicidio de Camargo nos muestra claramente esta problemática, pues pasa algo que lo desarticula de la vida y toma la decisión de acabar con ella. Pero la herida causada por el significante aparece subyacente a toda la novela, pues se reflexiona sobre la idea de felicidad. El acercamiento en el texto a la problemática de la felicidad se da a través del diálogo que existe entre Félix y Antonio, descubriendo su intimidad, Camargo habla sobre su infelicidad y sitúa su origen en su infancia: "¿Crees que hay gente feliz?... Yo no tengo talento para la felicidad. La cosa viene desde la infancia" (Bedregal, 2012: 74).

Se opone felicidad a progreso, pues Camargo es retratado como una persona con éxito económico y laboral, pero esto no es condición para ser feliz. El origen de su infelicidad está situado en su niñez cuando comenzó la persecución política a su padre y se fueron al exilio: "En un depósito quedaron mi triciclo, las muñecas de mis hermanas, juguetes…Todavía en mis sueños el triciclo da vueltas sin jinete, las muñecas lloran, las pelotas se desinflan" (Bedregal, 2012: 74). Estos sueños que son conocimientos de otro orden que tienen que ver con lo que atormenta a Camargo, podemos leerlos en varias vertientes. La primera, en que estos objetos que considera valiosos, simbólicamente están perdidos para siempre y él debe intentar alcanzar esta satisfacción que logró con estos primeros objetos y que le fue arrancada dejándolo en falta; esta falta es esta condición del deseo insatisfecho que lo lleva a buscar cómo satisfacerlo, él se engancha en la demanda del Otro, demanda de amor que no tiene respuesta y produce un quiebre subjetivo desarticulándolo de la vida, y es en ese momento en que él decide suicidarse. La otra vertiente en la que podemos leer estos objetos es desde el mundo mítico, de la felicidad

que hemos perdido a la entrada a la cultura y a la sociedad encarnan la satisfacción completa de la necesidad, necesidad que al ser atravesada por lo simbólico se convierte en demanda y deseo, esa completitud nunca más volverá a ser alcanzada y se debe vivir como un sujeto en falta. Por otro lado, estos sueños son el retorno de lo reprimido, estos juguetes que sufren son el sufrimiento del propio Camargo, es una proyección de lo que él ha dejado reprimido y ha tenido que abandonar para poderse articular al mundo del progreso y de la cultura, debe perder algo para insertarse en el mundo de lo social. Siguiendo a Freud, la cultura está sustentada en la renuncia a las pulsiones de eros y tánatos, de amor y de agresividad (XXI, 1984:115-118).

El suicidio cobra importancia, al igual que la muerte de Verónica, por los efectos que produce en los demás. En este caso produce el enfrentamiento con la propia muerte, y la interrogante sobre el sentido de la vida; en este cuestionamiento lo que se busca es un alivio a la herida del narcisismo que se produce porque no hemos sido capaces de contener, amar o si quiera escuchar a la persona que se suicidó. Esta reacción está presente en Gabriño, haciendo que su primera respuesta sea evadir la realidad. Gabriño hace todo lo posible por no constatar lo que de algún modo ya intuye, la presencia de este real, le produce miedo y malestar físico. No puede enfrentarlo, actúa, como neurótico, cobardemente ante él, y huye.

Hay una incredulidad ante el suicidio de Félix, lo social no puede aceptar este hecho de modo que los diarios recortan la historia y tratan de darle una explicación, lo califican como un "doloroso espectáculo" (Bedregal, 2012: 95) que se debe evitar ver, se habla de él como un acto accidental, pues el suicidio es un tema tabú. Todo lo que perturbe el orden social debe quedar reservado para lo privado incluso la muerte, por ejemplo Rosa, la hermana de Gabriño, queda escandalizada ante esta muerte que se realiza en público: "¿No encontró una manera más discreta de morir? ¿No pudo, por último tomarse una pastilla, ponerse una inyección?" (Bedregal, 2012: 98), dando cuenta que la muerte, más aún el suicidio, no debe exponerse en lo público, debe ser silenciado.

A quien intenta hablar o actuar se lo silencia, Félix sufre el mismo trato que Loreto, su acto es silenciado. Lanzándose desde el edificio universitario, realiza un acto que representa el fracaso de la razón, del sentido de la vida, además el portar un estuche fotográfico sin cámara, da cuenta de la imposibilidad de fijar esta última imagen. En otro periódico, en la sección policial donde corresponde, la nota refiere: "La policía investiga

si se trata de suicidio, asesinato o accidente" (Bedregal, 2012: 96), retratando así ciertas posibles muertes, jugando con el destino, azar y voluntad propia nuevamente.

Gabriño especula sobre las tres categorías mencionadas en relación a la muerte: homicidio, accidente, o suicidio. Para él se diferencian en la intención. Puede haber sido un accidente, pero podría haber ocurrido algo para que no muera, y aun el suicidio estaría latente, y pasa lo mismo con el homicidio, en cambio "Suicidio: en este caso son accidente y homicidio juntos, coincidencia en mutuo error" (Bedregal, 2012: 97). En esta cita se bordea el suicidio como un acto que es de algún modo un error, lo normal es morir de causas naturales o accidentes, pero no por la acción propia. Esto es algo que no se puede concebir desde el deber; de este modo pues, se debe recurrir a la palabra para elaborar una explicación.

Al igual que la muerte por azar, la muerte por voluntad propia debe ser simbolizada por los que quedan, es de este modo que se construyen varias versiones alrededor del mismo hecho, pues el suicidio es una marca, una herida social, que no se puede aceptar fácilmente. El suicidio es un hecho considerado como pecado desde el cristianismo pues es una ofensa grave al amor de Dios, quien tiene un plan y un destino para los hombres, y por otro lado abre un cuestionamiento para lo social pues la sociedad promete la felicidad si se da la renuncia pulsional a ciertas satisfacciones para pertenecer a la cultura. Lo que evidencia Félix, con este acto, es que el espacio social no ha sido capaz de sostenerlo.

Gabriño, de algún modo, se identifica con la tragedia: "Le dolía ver propalada ante ojos indiferentes…, una tragedia que podía ser la propia, o la de cualquiera que recata sus actos íntimos…y un día resulta expuesto a la morbosa mirada publica en el acto final de su existencia" (Bedregal, 2012: 97), y reflexiona sobre los que quedan y cómo la muerte debería importar en lo social, no debería ser silenciada, no debería ser segregada: "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). Así, la culpa reemplaza a la responsabilidad, sobreviene cuando ya los hechos han ocurrido, cuando ya no hay marcha atrás, cuando se ha avalado una u otra acción individual o social para asumir algo que no se ha detenido. Si lo social se responsabilizaría, Gabriño se sentiría más acompañado en esta culpa interna que lo acecha, culpa que siente por no haber actuado.

Antonio no quiere aceptar que Félix se ha suicidado, quiere pensar que lo han matado, pues siente culpa por haber oído su confesión y no haber hecho nada al respecto, "¿Por qué escuchamos tantas confesiones sin oírlas? Debí ponerme alerta… quizá Félix me lanzó un grito de auxilio. Soy cómplice sin atenuantes… Además cobarde. Sostendré que fue asesinato para no denunciarme" (Bedregal, 2012: 98). De este modo, vemos el conflicto interior que tiene Antonio, pues reconocer el suicidio es saberse cómplice y cobarde por no haber actuado a tiempo, pero lo que más le angustia es que la vida siga. Es así que el suicidio produce una herida que lo social vela, incluso desde el discurso, pues se produce algo del orden de lo innombrable.

Lo femenino como herida es un tema central que se presenta en el relato, en la conversación entre Gabriño y Camargo sin atribuírsela a ninguno de los dos claramente, uno de ellos refiere: "Todas hieren; la última mata…" (Bedregal, 2012: 77); dando cuenta que hay una última acción, bala, mujer etc., dando idea de un final, de un último hecho, y aparece nuevamente la idea de herida en relación a lo femenino. Prada trabaja la idea de lo femenino como herida matizando esta idea, lo que hiere es lo femenino en relación a la cultura, pues no puede ser asimilado completamente por ella y Quenta toma esta idea para desarrollarla en su estudio, en él, propone que " el signo de la herida […] crea una poética de la imagen fantasma" (Quenta, 2013: 6). La herida ocupa el lugar central del análisis de Quenta, relacionándola primero con varias imágenes: herida y pasión crística, herida y maternidad y, finalmente, herida y escritura. Verónica afirma: "Soy mujer retaceada varias veces" (Bedregal, 2012: 56). El ser mujer es vivido como herida, como ofensa: "Si me ofendía, si sangraba era mujer" (Bedregal, 2012: 56), en cambio el ser hombre está del lado de la lucha, del pensamiento. Al final recuerda un episodio infantil donde recrea la muerte de su madre, como referencia simbólica para entender lo que le pasa y cómo ella, a partir de eso, ha quedado expuesta en la vida, a los hombres y al sexo, la madre ocupa el lugar de protectora, pero también de ausente. Pero en el momento de la muerte, ocurre algo singular, la identidad es cuestionada en el proceso, porque ante la aparición de lo real se va vaciando el lenguaje, lo que marca el cuerpo, lugar donde se inscribe la identidad que va más allá de lo biológico, por eso, al estar ceca de la muerte, lo simbólico va deshaciéndose. Lo femenino y lo masculino son construidos a partir del lenguaje que marca sobre lo biológico, lo cultural. Prada trabaja esta idea señalando su importancia, pues plantea que la obra de Bedregal muestra una dimensión "vinculada a lo femenino como herida" (Prada, 2012: 9). Este nexo nos permite pensar cómo lo

femenino está representado por el dolor, existiendo una marca, que evidencia lo sucedido, incluso sin que se haya relatado. Por otro lado, cuando la protagonista va a "…comunicar el secreto que guarda como la herida principal" (Prada, 2012: 14), es alcanzada por la muerte, siendo silenciada cuando justamente va a simbolizar lo sucedido.

> Yolanda Bedregal genera una intervención de gran importancia… iniciando un proceso que tendrá que ver centralmente con el lugar de la mujer escritora en medio del androcentrismo imperante, y desviando la narración hacia la historia subterránea, secreta que vuelve sobre lo colectivo, necesariamente, a manera de una herida, de una borradura nunca encarada, nunca resuelta por la cultura, por la sociedad (Prada, 2012: 11).

Así pues, la escritora es acallada cuando va exponer la causa de su herida, misma que no es sólo la herida individual, sino que está marcando la herida colectiva donde la mujer es quien resiste a la cultura, a la simbolización por ser quien evidencia la condición de la falta. La novela está construida de modo que en un ser o personaje se concentra todo lo que sucede en el mundo: lo que sucede internamente está sucediendo también externamente. De este modo es que una historia individual es el reflejo de lo colectivo.

A manera de cierre, en todo el capítulo hemos trabajado las figuraciones de la muerte, señalando similitudes y diferencias sobre la misma. Finalmente, en ambos textos la muerte es el vacío generador de las construcciones propuestas y presenta como efecto una herida en lo individual y en lo social.

La gran diferencia entre estas obras es que Estenssoro trabaja a la muerte desde el lugar donde no se está vivo, tratando de ponerle palabra a lo real, y en Bedregal se trabaja la muerte desde el plano de la vida, problematizando lo simbólico e incluso lo imaginario a partir de las figuraciones de muerte que construye. En Estenssoro, en cambio, la irrupción de lo real en lo corporal es lo que marca su trabajo, por eso este texto se hace de difícil comprensión. Bedregal, por su lado, problematiza el sentido de la vida en tres ejes: el destino, el azar y la acción humana.

Aunque ambos textos están atravesados por el hilo de la angustia, para Estenssoro se trata de la búsqueda del fin de la misma; en cambio, en Bedregal, se construye una posición de aceptación de la angustia vinculada tanto a la vida como a la muerte. De este modo, la única posibilidad de vivir sin la misma es estar del lado de la no acción, de la quietud equidistante de la vida y la muerte. Ambas proponen como salida a sus problemáticas al amor y a la escritura, tópicos que serán desarrollados en los siguientes capítulos.

II
Amor

En el capítulo anterior, establecimos que ambas obras están estructuradas por la reflexión en torno a la muerte; trabajamos sus figuraciones desde el concepto "real" tomado de la teoría psicoanalítica. Es a partir de éstas que se evidencia la *hiancia*,[11] y es que, justamente por bordear lo real, en un primer momento, se producirá la posibilidad de construcción de una respuesta, vía la elaboración del tema amoroso. Los dos textos proponen una primera salida ante la herida: cubrirla con el velo del amor, para que la angustia de la existencia pueda ceder. Ahora bien, como veremos, no se debe olvidar que el amor tiene un componente ficcional que permite la invención de la relación amorosa.

En *El Occiso*, se presenta una exploración de varias formas de amor, que no se debe confundir con un listado superficial, sino con la búsqueda de una salida ante el encuentro con lo real. El tema amoroso no aparece en el primer texto[12], donde se nos plantea plenamente la elaboración sobre la muerte, sino en el segundo y tercer cuentos. Como se sugiere en esta lectura, "El occiso" sería el eje subyacente y abstracto de la estructura de la obra, de modo que los otros cuentos reflexionan concretamente sobre lo que se produce a partir de la muerte.

Es en ambas narraciones donde se trabaja el tema amoroso. En "El cascote", se narra cómo una mujer cuya pareja ha muerto, se refugia en el amor que sintió, recordando al hombre y haciéndolo existir aún más allá de la muerte. En este cuento también se presenta la idea del amor maternal, tensionado con el amor de pareja. En la segunda parte del texto, la protagonista posibilita la existencia de un amor ideal encarnado en el cascote. En el siguiente cuento, "El hijo que nunca fue", se figura el amor maternal hacia dos hijos, uno vivo y uno muerto por decisión de la madre. Se trabaja también las posiciones de

[11] El término *hiancia* está tomado del francés *béance* que significa agujero o abertura grande; a partir de los años cincuenta Lacan se refiere con este término a la ruptura fundamental entre el hombre y la naturaleza y está muy relacionado con la emergencia de la muerte: "El yo mismo es uno de los elementos significativos del discurso común, que es el discurso inconsciente. En cuanto tal, en cuanto imagen, está apresado en la cadena de los símbolos. Es un elemento indispensable de la inserción de la realidad simbólica en la realidad del sujeto, está ligado a la hiancia primitiva del sujeto. Por esto, en su sentido original, en la vida psicológica del sujeto humano es la aparición más cercana, más íntima, más accesible, de la muerte" (Lacan, 2008, II: 314-315).

[12] Sobre la temática amorosa se han trabajado las figuraciones que aparecen en las obras estudiadas. Respecto a "El occiso", al no haber ninguna referencia a lo amoroso, se ha planteado la hipótesis de que este texto trabaja la muerte como un eje subyacente que permitirá la emergencia del amor como respuesta a este vacío.

padre y madre respecto del hijo, y cómo éstas van quebrando las expectativas del amor ideal, atribuido sobre todos a la maternidad.

En la novela de Bedregal, se trabaja el amor como respuesta a la muerte; el Dr. Gabriño, personaje escéptico ante lo sentimental, se enamora de Verónica Loreto, la protagonista, a partir de su muerte, relacionándose con ella mediante cartas, escritos y objetos pertenecientes a la difunta. Esta relación se constituye como un enigma amoroso donde él debe seguir pistas para acercarse a su amada y develar su identidad. Además, en el texto, se aborda la existencia de un amor relatado desde lo femenino; este amor tiene la marca de lo prohibido, por lo cual es un secreto que se dibuja desde el inicio de la novela pero que solo se descubrirá en el desenlace del libro.

En la trama se narran brevemente otras historias de amor que presentan diferentes figuraciones sobre el mismo; está presente la pregunta por el amor ideal que pueda trascender la condición humana, por lo tanto, la muerte. Finalmente, queda por señalar la exploración en la narración de la relación amorosa madre-hija que se da a lo largo del texto.

En ambos textos el amor se presenta inseparable del dolor, surge en la narración por la pérdida del amado, tanto por su muerte, como por no ser correspondido o por no ser posible por regulaciones sociales. Sin embargo, subyace la idea de que el amor es el encargado de cubrir la falta constitutiva del sujeto, de modo que, si este se triza, la herida subjetiva aparece nuevamente. En la crítica sobre *Bajo el oscuro sol* se ha señalado la condición de herida en relación a lo femenino por Prada (2012) y por Quenta (2013); pero desde esta perspectiva se desea ampliar esta categoría, postulando que ésta es provocada por la propia existencia y hace que el amor se constituya como un lugar de respuesta a la misma.

En los textos se trabajará, sobre todo, el fracaso del amor. La experiencia amorosa del desencuentro será explorada en este capítulo desde las figuraciones de lo femenino y de lo masculino, relacionándolas con la propuesta de la teoría psicoanalítica respecto al amor que invita a la reflexión sobre la imposibilidad de la ansiada completitud en una relación. Sin embargo, ésta nunca podrá satisfacerse por completo, pues despliega el registro imaginario y simbólico para poder recubrir la *hiancia* evidenciada por la muerte que estará, obviamente, apuntando al registro de lo real.

Amor sacrificial o ¿amor femenino?

El amor, desde lo femenino, se figura en ambos textos como una yuxtaposición entre el amor pasión y el amor maternal, se advierte que también aparece un componente sacrificial que nos hace pensar en el ágape cristiano. Esta conjunción de diferentes tipos de amor nos lleva a la pregunta por la posibilidad de la existencia de un amor completo que cubra la herida que deja la muerte.

Ya los griegos habían sugerido diferentes formas y figuraciones para el amor, pero Rougemont nos propone que, en occidente, la causa de la aparición del amor-pasión es el ágape cristiano: "El amor-pasión apareció en Occidente como una de las repercusiones del cristianismo (especialmente de su doctrina del matrimonio)" (Rougemont, 1945:78) y también nos insinúa la naturaleza del amor ágape relacionada con lo divino: "…el Ágape quiere santificar la vida" (Rougemont, 1945:193); es Kristeva quien nos señala su componente sacrificial, lo que nos permite formular el anudamiento entre el sacrificio, el amor y la muerte:

> Sin embargo, y este es otro rasgo distintivo del amor cristiano…este don inaugural y sin presunta retribución es, además, el sacrificio de un cuerpo. El cuerpo del hijo, de Cristo. El amor se realiza por una muerte, ciertamente provisional, pero sin embargo escandalosa, loca inadmisible (Kristeva, 1987: 124).

De este modo, lo remarcable del trabajo que se hace en los textos es justamente la conjunción que se realiza entre estas figuraciones del amor desde lo femenino respecto a la pareja y al hijo; a continuación, desarrollaremos un análisis de esa relación en las obras.

Nuevamente, como en el anterior capítulo, en ambos trabajos, es en el cuerpo donde se presenta el amor con dos características bien definidas: dolor y placer. Respecto a *El Occiso*, Prudencio refiere: "María Virginia […] sabía del amor y del placer, pero también sabía del dolor y de la muerte, y sabía que el amor se eterniza en la muerte" (1971: 140), pero no señala que, en el texto, amor, muerte, placer y dolor no están separados sino en una dialéctica de continuidad vinculados a lo erótico y a la angustia. En ambas obras el amor pasión está figurado, como Rougemont propone en su lectura: "El amor dichoso no tiene historia. Sólo pueden existir novelas del amor mortal, es decir del amor amenazado y condenado por la vida misma… no es el placer de los sentidos, ni la paz fecunda de una pareja. No es el amor logrado. Es la pasión de amor. Y pasión

significa sufrimiento" (1945: 15), de manera que el amor se constituye como inseparable del dolor. Pero lo que llama la atención es que, en las dos obras, el amor maternal es trabajado en esta misma vertiente, como veremos más adelante.

Este amor, al ser establecido no sólo como placentero sino como doloroso, nos acerca al concepto de goce trabajado por el psicoanálisis. Lacan nos propone este concepto en su texto "Subversión del sujeto y dialéctica del deseo", donde el goce aparece del lado de lo prohibido para el sujeto: "A lo que hay que atenerse es a que el goce está interdicto para quien habla como tal" (Lacan, 2009: 781). Además, aclara que el principio de placer funciona como un límite del goce: "Pues es el placer el que aporta al goce sus límites" (Lacan, 2009: 782) y finalmente, en el mismo texto, señala, siguiendo las postulaciones de Freud en "Más allá del principio del placer" (1920), que es el sujeto quien intentará transgredir el límite del principio del placer, obteniendo dolor, mismo que, paradójicamente, le aporta una satisfacción. Lacan hace el nexo entre goce y dolor más claramente en su artículo "Psicoanálisis y medicina" apuntando que: "hay goce en el nivel donde comienza a aparecer el dolor" (Lacan, 1986: 95).

La relación del amor con el dolor está presente tanto en el trabajo de Estenssoro como en el de Bedregal; es de esta manera que proponemos que el amor en las obras aparece con dos caras: una mortificante y una mortífera. Lo que llamamos "cara mortificante" es la relación que se establece entre amor y sufrimiento, que permitirá un acercamiento al concepto psicoanalítico de goce, "un placer doloroso", donde se obtiene una satisfacción paradójica en el sufrimiento; es así que el amor tendrá este componente ya que contiene la posibilidad del dolor al mismo tiempo que la del placer. Estenssoro, en "El cascote", nos presenta un amor que, al estar fuera de la regulación institucional del matrimonio, se presenta incierto para la protagonista; en *Bajo el oscuro sol*, el amor de Loreto estará cruzado por el dolor al no ser correspondido como ella desea.

En esta misma relación con el goce se instala la segunda cara, la mortífera. Siguiendo a Freud en el texto "Más allá del principio del placer", se propone que dentro de la esfera de la vida y del placer, hay una tendencia hacia lo que denominará pulsión de muerte: "El principio de placer parece estar directamente al servicio de las pulsiones de muerte" (Freud XVIII, 1984: 61); esta elaboración nos permite sostener que en el placer amoroso se juega también lo pulsional del lado de la vertiente mortífera.

Posteriormente, Lacan teorizará a la pulsión de muerte como la búsqueda del sujeto por ir más allá del principio del placer, hacia un cierto exceso planteado teóricamente como goce; a decir de Lacan: "…el camino hacia la muerte no es nada más que lo que llamamos el goce" (Lacan, 1991, XVII: 17), así se encontrará una satisfacción en el displacer o sufrimiento, lo que recuerda que se busca la satisfacción total perdida al entrar en el orden cultural.

En el cuento "El cascote", el amor en la pareja aparece figurado como pleno, pero excesivo, muy próximo a la muerte: "Un día el deleite, la delicia de amarnos así nos matará" (Estenssoro, 1937: 28). Este amor sin límites nos lleva a pensar en lo mortífero del amor, que también aparece figurado como enfermedad, la Mielitis (caracteriza por una inflamación de la médula que causa parálisis corporal): "Eso tenían ellos…porque yo quiero ser para ti dulzura, de miel, de néctar" (Estenssoro, 1937: 28). Es curioso que a la metáfora de la dulzura del amor se sume la parálisis; esto nos lleva a pensar que ella está fijada en un lugar que le impide actuar, pero que la conecta con una vena gozosa.

Este exceso respecto a la muerte también está íntimamente relacionado con la locura, ya que permite una enajenación y la circulación de la libido en la manifestación del contacto corporal aparentemente sin ninguna regulación. Esto abre la reflexión hacia la pasión y el erotismo como peligrosos para el sistema cultural, pues dificultan o impiden el lazo social; es por esta razón que deben ser sublimados, regulados o proscritos del mismo, y quienes se atrevan a transgredir lo establecido deben ser aleccionados duramente.

En *Bajo el oscuro sol*, se construye lo amoroso cerca de lo divino, lo cual nos hace reflexionar sobre el límite entre el deseo, el goce y el amor. La protagonista, en el momento de su propia muerte, busca un sostenimiento simbólico en lo amoroso, apelando a Dios como dador de sentido: "…Si lo encontrara, lo sufrido me sabría a miel. No hubo día en que el anhelo de Él no me persiguiera disfrazado de todos los nombres…Quizá ahora lo encuentre… Mi vacío será con Él colmado" (Bedregal, 2012: 55).

En este fragmento de la narración, se produce un encuentro entre el amor, el dolor y el placer, en el instante de la muerte, por lo que la protagonista evoca a Dios como un ordenador absoluto capaz de otorgarle un lugar en el mundo simbólico. Lo curioso es que éste, está figurado con una carga erótica que triza la idea convencional de lo divino -lo

cual nos lleva a colegir que nuevamente se busca en el texto, la posibilidad de la existencia de un amor completo o total-.

En esta figuración está presente la tensión entre el deseo y el goce, pues, siguiendo a Lacan: "…el deseo es una defensa, prohibición de rebasar un límite en el goce" (2009: 785), de modo que el deseo se constituiría como un freno al goce, aparentando una oposición, que se resolvería de alguna manera al ser triangulados por el amor, como veremos más adelante.

Esta tensión debe ser incorporada, sancionada o invisibilizada, necesariamente, para la continuidad del sistema cultural, como marco simbólico, que normará y regulará estos elementos administrándolos para que perdure el sistema social imperante. De otra manera, se atenta contra el sistema, pues, se encuentra una modalidad de gozar, desear y amar que confluya en una figura y, más aún, si es capaz de satisfacerse a sí misma fuera del lazo social.

El mundo cultural es el que regula el deseo, pero, a la vez, lo posibilita prohibiendo el goce. El deseo surge en *Bajo el oscuro sol* fuertemente trabajado en relación a la pérdida: "El diente que mordió la fruta prohibida fue leche en la encía tierna; creyó ir a conquistar el pan sacrificando su servidumbre al pezón. Engaño tras engaño la naturaleza forjó su fatal argolla" (Bedregal, 2012: 52). Es de esta manera que el estado de necesidad natural se trastoca por el lenguaje y se instaura la posibilidad del deseo y la prohibición del goce.

El deseo se instaura con la falta y se constituye en una trampa que nos envuelve y que exige siempre un objeto de satisfacción nuevo, una vez alcanzado el objeto anterior; por lo tanto, el objeto del deseo nunca alcanza a satisfacer este vacío. Una vez perdido el objeto de la necesidad, se da un desplazamiento permanente de objetos que pueden suscitar el deseo, pero no colmarlo, porque el deseo es una relación con la falta. Lacan formulará "El deseo humano es el deseo del Otro" (1986, XI: 235); entre otras cosas, esta proposición articula al deseo a lo social, por lo tanto, será regulado desde este campo, por lo que su emergencia en relación a lo amoroso afecta a este sistema.

Estenssoro trabaja, en "El cascote", la idea del amor fuera del matrimonio, ya que, al ser regulador de la sexualidad, impediría la realización del deseo en su seno. Esta idea es obviamente corrosiva para el sistema establecido. Mitre señala, al respecto, que la

autora tiene una visión crítica del matrimonio, donde el deseo femenino aparece como confiscado en relación a la sexualidad y a la maternidad (1998:66). Sobre este texto específicamente, Ayllón comenta que en él "se reniega de la vida mundana, acentuando el valor de una vida sencilla" (2002: 169). Además, Mitre lee la configuración de la pareja como en total afinidad, contrastando el lujo anterior con la austeridad actual, la protagonista-narradora se realiza en el campo del amor (Mitre, 1998: 70). Prada, por su parte, también señala que se trata de la elaboración sobre una relación amorosa que no pasa por la institución y las buenas costumbres, sino por el erotismo de una compenetración perfecta de mentes y cuerpos al margen de la vigilancia y penalización social (2001: 2).

Estos críticos trabajan al amor desde su vertiente ideal, sin tomar en cuenta su relación con el goce, ya que proponen al amor como un bien supremo que puede ir más allá de las convenciones sociales. En cambio, en este trabajo se plantea que el amor tiene una faz que lo conecta con el sufrimiento, bordeando el dolor, ya que no está del lado de la complementariedad perfecta, sino más bien de la asimetría y del desencuentro.

En el cuento se hace referencia al libro de doctrina cristiana de Kempis:

> Ella recordó entonces las palabras de Kempis: "No hay cosa más dulce que el amor, ni más fuerte, ni más ancha, ni más alegre, ni más cumplida, ni mejor en el cielo ni en la tierra…El que ama, corre, vuela, alégrase, es libre, no es detenido; todas las cosas da por todo y las tiene todas en todo, porque descansa en un sumo bien sobre todas las cosas…El amor siempre vela, y durmiendo no se adormece, fatigado no se cansa, angustiado no se angustia, espantado no se espanta: sino, como viva llama y ardiente luz , sube a lo alto y se remonta en lo infinito…" (Estenssoro, 1937:22).

La cita está tomada del texto *Imitación de Cristo y desprecio del mundo* de Thomas Kempis (1830), del libro III llamado "La consolación interior". Esta obra "…se constituyó como un texto fundacional de la llamada *devotio moderna*, corriente teológica centrada en la imitación de la vida de Cristo como núcleo para el desarrollo de la espiritualidad…" (Cruz, 2017:247), en ella se plantea al amor como un bien supremo, un ideal que se origina en Dios.

Estenssoro trabaja sobre esta cita, extrayendo algunas partes de este pasaje, lo eliminado guarda directa relación con lo divino, trastocando el destino del amor, ya que para Kempis el destino amoroso es Dios, y para la protagonista, es Ernesto en tanto su objeto de amor:

> No hay cosa más dulce que el amor, ni más fuerte, ni más ancha, ni más alegre, ni más cumplida, ni mejor en el cielo ni en la tierra. Porque el amor nació de Dios, y no puede quitarse con todo lo criado, sino con el mismo Dios. El que ama vuela, corre, alégrase, es libre, no es detenido, todas las cosas dá por todo, y las tiene todas en todo; porque descansa en un sumo Bien, sobre todas las cosas, del cual mana y procede todo bien. No mira a los dones, pero vuélvese al dador de ellos sobre todos los bienes. El amor muchas veces no sabe modo; hierve sobre todo modo. El amor no siente carga, ni hace caso de los trabajos, antes desea más de lo que puede: no se queja que le manden lo imposible; porque cree que todo lo puede en Dios; pues para todo es bueno, y muchas cosas ejecuta y pone por obra, en las cuales el que no ama, desfallece y cae. El amor siempre vela, y durmiendo no se duerme; fatigado no se cansa; angustiado no se angustia; espantado no se espanta; sino, como viva llama y ardiente luz, sube a lo alto y se remonta seguramente. (Kempis, 1830:151-152)

Por otro lado, llama la atención la palabra con la que se finaliza el párrafo. Estenssoro lo hace con el término infinito; mientras que Kempis, con el término seguramente. Este cambio nos lleva a pensar en el acento que la escritora le da a su propuesta sobre el amor, calificándolo de indefinido más que de seguro.

Por tanto, Estenssoro trabajará sobre este paradigma amoroso, pero subvirtiéndolo, ya que en la narración se configura la figura de Ernesto como objeto de este amor ideal, trabajado heterodoxamente, como semblante de Cristo, encarnado en el cascote, y reuniendo en una figura el amor pasión y el amor ágape: “El cascote había enverdecido, tenía el color acardenalado de la faz golpeada de un Cristo…y las sombras hacían el corte profundo, la incisión oscura que había entre las cejas de él” (Estenssoro, 1937: 34).

Kempis también propone que la consolación interior ante los avatares del mundo se halla en el amor dirigido a Dios, al cual se pide poder acceder a este amor perfecto y puro: “Líbrame de mis malas pasiones, y sana mi corazón de mis aficiones desordenadas y vicios: porque sano y bien purgado, sea hábil para amarte, y constante para sufrir, y firme para perseverar” (Kempis, 1817:79). En la narración, Estenssoro apela a este tipo de amor pero no con un fin divino, si no, humano, por lo cual la protagonista del cuento se refugia en esta forma de amor para velar el sufrimiento de la pérdida por la irrupción de la muerte, estableciéndose esta como condición para la realización de este amor, pues es la única forma en que pueda instalarse un amor ideal, completo, que pueda corresponderla totalmente. Así, el amor es tomado como un bien supremo que trasciende lo material; un amor que trascienda el plano carnal sería un amor que encarne la perfección.

En este sentido, buscando una satisfacción ideal, desde lo femenino se desea alcanzar la felicidad mediante el amor, pero se reniega del mundo material relacionado con el tener posesiones. Siguiendo la línea de Kempis, se menosprecia al mundo buscando, en el amor, alcanzar lo trascendental. Por lo tanto, la protagonista establecerá en el relato una oposición entre el registro de la realidad ficcional y la fantasía; esta última sería una forma de escapar a las regulaciones sociales y culturales. La narración reflexiona cómo, desde el mundo cultural, la felicidad es obtenida mediante la obturación del sujeto con objetos; por lo tanto, hay una saturación de sentido en relación al éxito económico y social. En este intento sólo logra ir desplazando el deseo en la cadena significante a modo de metonimia; en cambio, en un amor que aparenta completitud, el deseo parece satisfacerse eternamente en el mismo objeto, proponiendo un circuito sin fin, por lo que no necesita desplazarse en otros objetos, sino que se satisface en sí mismo, es un amor que se realiza a través de la construcción de la fantasía del plano imaginario.

Este circuito permitiría la felicidad, que para nuestra protagonista está centrada en el amor al hombre, pero también en el amor maternal, ya que los dos objetos, el niño y el hombre, le permiten la completitud. Respecto a la triada "amor, goce y deseo", Lacan propone que: "Sólo el amor permite al goce condescender al deseo" (2007, X: 194). En el cuento, el niño provee a la protagonista un nexo con la vida y el hombre, con la muerte; este doble vínculo amoroso permite que emerjan el deseo y el goce, de modo que dentro de lo femenino estos dos objetos permitirían la circulación de la libido para alcanzar un amor perfecto y acabado.

El amor, desde una óptica de lo femenino en este texto, es el más alto valor, es el bien supremo y se ubica más allá de las convenciones sociales, fuera del matrimonio; pero, paradójicamente sin el aval de lo social ya que la pareja que viola estas convenciones es sometida al escarnio, pues detentaría la posibilidad de escapar a la regulación social y debe ser estigmatizada para dar ejemplo a los demás miembros, infligiendo una condena mayor sobre lo femenino. Para que este amor transgreda estas convenciones sin ofensa, debe ser atravesado por la muerte (en este caso del hombre): si es capaz de trascender lo corpóreo está del lado de lo divino, deja de ser estigmatizado.

En *Bajo el oscuro sol*, se trabaja el amor desde el personaje de Verónica, es su diario donde revela su vivencia subjetiva respecto al amor, es allí donde se establece la entrega consciente a la pasión y al dolor que conlleva: "A sabiendas, por el ansia de probar

una vez la dicha, hice un pacto terrible. Por la fugaz felicidad me sometí a la perenne soledad" (Bedregal, 2012: 207). Esta aseveración nos muestra que, al igual que Estenssoro, Bedregal propone que existiría una búsqueda en torno a la realización de la pasión, la misma que estaría regulada por los mandatos de la cultura en relación a la circulación de objetos de deseo. De modo que aparecen objetos permitidos y prohibidos; los permitidos dan como resultado la aparición del lazo social y familiar, los prohibidos están del lado del goce y contravendrían el mandato social, esto conlleva un castigo para quien transgreda estas leyes, quedando proscrito. El alcance de la dicha, cercano al concepto de goce lacaniano por el desborde y exceso transgresor que nos propone, está en relación a poder probar lo prohibido culturalmente, realizando la fantasía de dar rienda suelta a los instintos, de modo que se puede pensar en una libertad que contraviene la ley que organiza la cultura.

El amor femenino, en esta obra, tiene la condición de la imposibilidad, reflejada en la distancia, la edad y las condiciones en que se presenta, ya que tanto Alexis como Bernard están casados. El amor hacia Bernard es el que se figura más conflictivo ya que atraviesa el tabú fundacional de la cultura, lo que la lleva a pagar por gozar de lo prohibido; el texto nos permite ver que mientras hay una prohibición respecto al amor más fuertemente surge el deseo por éste. En ambos casos, la figura de la esposa es importante, ya que juega como un tercer elemento con el cual la protagonista se identifica; en el caso de Alexis para abandonarlo y en el caso de Bernard para continuar con él, ocupando el lugar de su esposa.

Esta situación nos revela cómo, desde lo femenino, el amor se juega con la pregunta por la otra mujer, que nos hace pensar en el caso Dora de Freud, trabajado en el texto "Fragmento de análisis de un caso de histeria" (1986), donde se juegan dos triángulos amorosos que involucran a Dora: el primero es ella, el Sr. K y la Sra. K, y el segundo se da entre el padre de Dora que sostiene una relación amorosa con la Sra. K, y ella; estos dos triángulos se superponen, de modo que cuando ocurre la escena del lago donde el Sr. K le revela su amor a Dora, diciéndole que la Sra. K no significa nada para él, hace que Dora le dé una bofetada. Este caso es analizado por Lacan. Podemos extraer que él propone que Dora sostiene el deseo de otra persona, convirtiéndolo en el suyo propio (Lacan, 1994, IV: 134), pero haciendo pertinente la pregunta qué es una mujer, interrogante desarrollada por Lacan en el Seminario III, donde plantea que el término mujer no designa una esencia biológica sino una posición simbólica, la posición

femenina: “Hablando estrictamente no hay, diremos, ninguna simbolización del sexo de la mujer como tal” (Lacan, 1981: 251), lo cual hace que surja el cuestionamiento por lo femenino.

De este modo, una de las cuestiones en este caso sería cómo, a partir del deseo masculino, Dora puede preguntarse por lo femenino, estableciendo una relación de comparación en el plano de lo imaginario, donde nuevamente hay un triángulo para la realización del amor, que pasa por la identificación con la rival. En la novela de Bedregal, esta identificación y pregunta es formulada por Loreto hacia la esposa de Alexis, por lo que ante su aparición rompe el vínculo con él; y también hacia la esposa de Bernard, con la diferencia que, ante la ausencia de la misma, Loreto pasa a ocupar su lugar en la relación amorosa.

Esta combinación amorosa nos muestra la estructura del deseo, la introducción de un tercer elemento en la relación amorosa, en este sentido, es útil pensar en el mito del amor que Lacan propone en el Seminario VIII (2008: 65): una mano hace el gesto de alcanzar un leño que arde, un fruto o una flor; de este lugar sale otra mano a su encuentro, que hace la correspondencia y juego de espejo, pero queda suspendido en el aire el objeto que inició este movimiento; este es el objeto del deseo que queda sin satisfacerse y velado por el amor. En este mito se puede trabajar la estructura del amor no como un par inseparable sino como una estructura de tres elementos, el sujeto, el objeto y el deseo, de modo que entre estos tres lugares fluirá el amor.

En la relación amorosa retratada en el texto, es lo femenino lo que trata de alcanzar lo prohibido; como sujeto activo, Verónica será condenada desde lo cultural por romper el tradicional rol pasivo de la mujer enamorada; lo masculino, en cambio, no es cargado con la culpa a pesar de compartir la acción y estar consciente de la transgresión al mito fundacional de la cultura. Si en Alexis se prefigura al padre, la máxima figura de amor se condensa en Bernard, el padre y el amante, de modo que nuevamente surge la búsqueda por un amor completo, que permita que en un objeto se conjuncionen el amor, el deseo y el goce, otorgando una singularidad a la historia de amor de una muchacha cualquiera y a la vez inscribiéndola en una trama arquetípica en la forma de la tragedia griega.

En el personaje de Verónica se encarnan contradictoriamente el deseo de saber, el saber inconsciente de la protagonista y la posición de inocencia con la que siempre se presenta, paradójicamente, pues es y no es inocente de lo que le sucede, ya que ella asume

sus acciones, sobre todo las hechas por amor. Más adelante, ella cambia a una posición subjetiva donde imposibilita su deseo, porque amó a un *partenaire*[13] prohibido y éste no pudo sostenerla, matándola simbólicamente.

En los dos textos, desde la perspectiva femenina, el amor, es figurado como total y sacrificial, por lo que es vivido como una ilusión de completitud y felicidad, teniendo el componente pasional y el divino, pero también el maternal, saliendo de la representación normalizada donde la madre encarna el amor puro y verdadero, problematizando esta posición construida culturalmente, tratando de subvertir y matizar esta idea.

En *Bajo el oscuro sol*, la primera figura de madre que aparece es la chola que cría al hijo sola, con mucho sacrificio. De modo inesperado, él muere cumpliendo su deber, entonces se revela la inconsistencia de la patria (normalmente representada por la figura de la madre), como sostén simbólico de la individualidad tensionándola con la madre de la realidad ficcional: "… ¿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… qué no he vendido para hacerlo gente" (Bedregal, 2012:41). Esta imagen se superpone en el texto con la figura de la Virgen de Copacabana, y La Piedad, marcando sobre todo la noción de dolor y de sacrifico, pero a la vez resaltando la exigencia de una retribución –según Miller (2003: 205), el sacrificio se da a cambio del amor del otro, de modo que no es un amor incondicional–, que subvierte la idea del amor de maternal.

En la obra, también se trabaja la relación con la madre en el episodio de la muerte de Verónica, ya que es en ese instante cuando ella apela a este amor que funciona como un sostén simbólico. La madre aparece como la salvadora de la niña, ella es su primer objeto de amor, es quien ha hecho que pase del mundo natural al mundo cultural, haciéndonos pensar en lo que Lacan propone en el texto "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica": "en una situación ejemplar, la matriz simbólica en la que el yo [je] se precipita en una forma primordial, antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto" (Lacan, 2009:100), pues es a partir de que el niño vive la revelación de su propia imagen que

[13] *Partenaire* es una categoría utilizada por Lacan para señalar no a la pareja de la realidad, sino a la estructura de la elección de pareja del sujeto que tendrá que ver con el goce y el sufrimiento.

forma su yo como completitud. Esto es posible por la matriz simbólica que lo sostendrá, misma que debe ser encarnada por alguien, que muchas veces recae en la figura de la madre permitiendo que el niño construya su imagen de completitud. Es así que la madre de la realidad ficcional se constituye en la matriz simbólica que sostiene a Verónica y le otorga su marca en el paso de la constitución subjetiva dentro del mundo simbólico.

Al respecto, en la novela también se trabaja lo que acontece ante la muerte de la madre de Verónica, hecho que ocurre cuando ella es una niña, cuando se queda indefensa, su mundo simbólico tambalea, e incluso su nombre empieza a sufrir variaciones, pues necesita reconstruir lo que la muerte ha trizado. Esta vacilación simbólica es producto de la ausencia materna (primer objeto de amor, pero también primer referente en la vida). Sin ese amor que puede sostenerla, darle nombre y ubicarla dentro del mundo cultural, Verónica se queda a la deriva en la posición de pérdida, fuera de lo social, casi en lo sórdido, en el oprobio. La madre, antes de morir, constituía parte del mundo simbólico que la representaba; al desaparecer, la deja sola y ella debe construir su propia significación en el mundo.

Al conflictuarse el mundo simbólico de Loreto, el texto nos muestra cómo ella nuevamente busca inscribirse en él, empieza a buscar un nombre que sea dado por el amor, en este caso masculino: Iva, Ivanlúe. Además, empieza a identificarse con el significante “enamorada”, de modo que la representará ante los demás, otorgándole un lugar en el mundo simbólico, dando cuenta de la importancia del tema amoroso en este personaje. Los significantes que están del lado del amor son los que la inscriben y restituyen el lugar perdido por la muerte de la madre. Este lugar simbólico se sostiene hasta que, en el momento de su muerte, se fractura; es cuando ella espera una última significación -que nunca llega- evidenciando la imposibilidad de lo simbólico ante lo real.

Otra figuración que aborda el amor maternal está presente en el meta-relato “Páramo”, (cuyo autor aparenta ser Duarte, impostando a Loreto), ya que allí se cuestiona la maternidad vista como un ideal y se develan ciertos aspectos conflictivos de la misma, mostrando nuevamente las dos vertientes del amor: el placer y el dolor. Además, se insiste en la presencia de una subjetividad que va más allá del mandato y del estereotipo social, proponiendo la particularidad dentro de una categoría normalizada socialmente como universal.

Otro problema que se aborda en ambas obras, respecto a la maternidad, es lo que sucede cuando la madre es quien propicia la muerte del hijo. En *Bajo el oscuro sol*, Verónica, ante la evidencia de su embarazo, recurre a lo que ha simbolizado respecto al significante "madre" para poder ejercer la propia maternidad. Es aquí que ocurre lo inesperado, que se plantea a modo de una terrible repetición: Loreto descubre que ella es fruto de una relación incestuosa y que el hijo que va a tener también lo es. El texto propone una exploración que nos llevará por la elección amorosa de madre e hija, por un *partenaire* prohibido culturalmente, de la cual surge un hijo. Verónica parece condenada a repetir la historia materna pero con un agravante –está embarazada del hijo de su padre– por lo cual decide acabar con la vida de su propio hijo, de este modo el niño será salvado de la repetición de este destino por medio de la muerte, mediante el sacrificio de su madre, quien con dolor decidirá abortarlo; ella sufrirá para evitarle el sufrimiento a él.

El embarazo, en esta novela, muestra la singularidad del personaje frente a lo universal de la maternidad. El amor de madre, en este caso, es tan fuerte que mata al hijo para salvarlo de su destino, del peso simbólico que lo rodea, por lo cual se condena ella para salvarlo a él; el sumun del sacrificio por amor: renunciar a la redención propia en pos de la del hijo.

En este texto se produce una situación muy similar al cuento de Estenssoro respecto al aborto. El amor maternal aparece significando al niño como redentor de la soledad, se constituye en un objeto de amor que puede colmar a la madre y que puede redimir su condición, diametralmente opuesto a la significación de Bernard para quien el niño es una materialización de la relación incestuosa. El aborto, en este caso, es propuesto para que esta relación no se simbolice. Este mandato es hecho por Bernard, desde lo masculino ordenador de la cultura.

En cambio, en "El hijo que nunca fue", si bien el aborto se presenta de manera similar que en la novela, se aborda aún más el conflicto de Magdalena, el personaje central, que tensiona el destino de su amor entre dos posibilidades: el niño vivo que es percibido como molesto y el niño muerto que es bueno y que por su ausencia corporal encarna el ideal ya que no exige nada de la madre. En este texto vemos que lo vital está relacionado con el hijo vivo, fruto del matrimonio por lo tanto está inscrito en lo social, que se ve conflictuado por un amor no permitido que transgrede los límites convencionales y que es excluido de lo social.

En el amor está presente la condición del don, en el texto es la madre quien da todo y nada a su hijo –quien ama da todo porque el amado está en falta y lo necesita, y da nada porque cualquier cosa que se dé, no será suficiente para colmar plenamente lo que espera el amado–. Ese es el punto conflictivo del amor, que trata de aparentar que la relación es recíproca y complementaria, a decir de Lacan "el amor es dar lo que no se tiene" (2008, VIII: 147), de modo que estaríamos en la experiencia amorosa, en contacto con lo imaginario que por su condición ilusoria permite el amor.

La condición de la falta, indispensable para amar, permite que el amor se dirija al niño vivo, quien encarna esta primera descripción de amor maternal. La madre es la que llena de dones al niño que los recibe con alegría, porque se encuentra en falta, fundando la relación con la madre como primer objeto de amor que colma al niño. Este amor es correspondido porque el niño completa a la madre en su falta estructural, de esta manera aparece aparentemente como un amor completo y verdadero. El texto va más allá ya que propone otro destinatario del amor de Magdalena, el niño muerto, que puede existir por medio del amor y de la palabra de la madre, como sostén simbólico.

Es en este punto que encontramos una similitud importante con el cuento "El cascote", ya que este tensiona de igual manera el destino del amor de la protagonista entre el hombre-muerto y el hijo-vivo. Este conflicto se resolverá en la narración de manera que el amor pleno confluya en un objeto construido desde la ficción: es el cascote.

De este modo, el amor figurado en ambas obras intentará responder ante la falta y procurará buscar un amor completo que englobe las diferentes formas de relación amorosa, mostrando que finalmente solo es posible este acercamiento a la completitud bordeando la falta y fracasando en el intento dejando entrever la herida estructural que deseaba velar.

Amor cortés o ¿amor masculino?

En ambas obras están también presentes las figuraciones sobre el amor, construidas desde lo masculino, estas figuraciones están en relación a los modos de elección de objeto amoroso.

En el cuento "El cascote", sabemos de lo masculino a partir del relato que la mujer hace sobre el hombre que es su pareja. La protagonista recrea las palabras que le dice su amado, quien hace una descripción metafórica del rostro de la dama, a modo de la poesía

del siglo de oro, describiéndolo y comparándolo con diferentes objetos para resaltar su belleza, hasta que significativamente aparecen dos comparaciones que nos hacen pensar en el artículo de Freud "Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa", donde nos señala que:

> …el principal recurso de que se vale el hombre que se encuentra en esa escisión amorosa consiste en la degradación psíquica del objeto sexual…Tan pronto se cumple la condición de la degradación, la sensualidad puede exteriorizarse con libertad, desarrollar operaciones sexuales sustantivas y elevado placer (Freud, 1984, XI:177).

De modo que la condición que tiene el hombre para amar a una mujer es degradarla un poco, para poder descargar sus pulsiones libidinales sobre este objeto; así, el hombre le dice "Pecosa, pecaminosa" (Estenssoro, 1937: 25) y "… tus ojos dorados, de un dorado de cafetera sucia" (Estenssoro, 1937: 25), en estas dos frases está claro que no se exalta la belleza de la mujer, sino que ésta se degrada al objeto amoroso.

Nuevamente en el relato de ella, Ernesto le dice "Qué dulce es querer… Siento como si me corriera miel en vez de sangre. Podría besar a la Medusa" (Estenssoro, 1937: 27), de modo que el amor desde este lugar es construido en relación a lo peligroso y mortífero del amor; Medusa[14] encarna a la mujer que petrifica, que quita la vida, pero que tiene una fuerza que subyuga. De tal manera que, bajo el signo del amor, lo masculino puede enfrentarse al enigma de lo femenino, pero con el riesgo de perder su propia vida, de quedar petrificado, en una condición de inmovilidad. Recordemos que esta condición está también presente en lo femenino, de modo que el amor para ambos es figurado con una gran cercanía a la muerte.

Estenssoro, según Mitre, propone una ética amatoria en la modalidad del andrógino platónico: "Acaso la reconstitución platónica del andrógino original sea la utopía a la que tiende su pensamiento" (1999: 70). Este mito se actualiza en ambos miembros de la pareja, Ernesto refiere a su amada: "Somos los hermanos siameses. Quisiera ponerte una bisagra en el hombro y otra en la cadera, para que quedáramos perfectos" (Estenssoro, 1937: 26), y a la vez ella concuerda "Tenían el mismo carácter. Pensaban lo mismo. Sentían de idéntico modo. Y las palabras surgían de sus labios iguales, gemelas" (Estenssoro, 1937: 26). Es así que se nos revela el carácter narcisista

[14] Personaje de la mitología griega, fue transformada en un ser monstruoso, por haber transgredido el templo de Atenea al haber sido seducida por Poseidón.

del amor, un amor especular que sostiene y configura el yo de quien ama, ya que se ama la imagen propia reflejada en el otro.

La representación de este mito implica también la condición de la falta que debe ser completada a partir de la pareja; pero no desde el punto de vista del surgimiento de la otredad, si no de la aparición de lo idéntico, en una paradoja que permitiría la fusión de dos partes en una sola, velando la falta de la existencia mediante el amor, permitiendo que la angustia ceda, mientras permanece el semblante de completitud: "Aquello de la media naranja se había hecho para ellos. Se completaban. Encajaban perfectamente el uno en el otro" (Estenssoro, 1937: 26).

En "El hijo que nunca fue", vemos que el amor se presenta como una construcción narrativa que van haciendo los personajes. De este modo, Ernesto cuenta a Magdalena la historia de un antiguo amor, un amor que ha dejado en él una herida, una huella, pues él relata la historia con "…frases amargas, tristes, cínicas y mordaces" (Estenssoro, 1937: 39); la herida de amor es una herida narcisística, pues evidencia que la persona ha sido dejada caer del lugar de objeto de amor, de privilegio, a un lugar de desecho. Vemos que, respecto al hecho amoroso, también para lo masculino aparece el dolor.

En *Bajo el oscuro sol*, el dolor ligado al amor aparecerá cuando Gabriño se enamora de Verónica, pero antes de este momento, Antonio formula sus ideas respecto al matrimonio, infiriendo que, en el mismo, el deseo es postergado por el bien mayor de la institución, paradójicamente el hogar es un lugar con dos significaciones casi opuestas, el sostenimiento y la opresión.

Es por esto que Gabriño huye del matrimonio, aunque se le presentan varias posibilidades (la Sra. Tapia, Mercedes, su secretaria), de modo que lo masculino se apartaría de la formalización en la pareja, mientras que lo femenino lo propiciaría. Para Gabriño, las mujeres resultan casándose con hombres: "…detestables a mi juicio, pero que las hicieron felices" (Bedregal, 2012: 119), mostrando que quien es aceptable, según él, no puede hacer feliz a una mujer y no debería casarse –este razonamiento es para justificar su propia soltería–. Un hombre aceptable, a juicio de Gabriño, debe estar del lado de la razón, pero el hacer feliz a una mujer no pasa por la racionalidad, si no por enfrentarse al enigma de lo femenino, a la pregunta de ¿qué quiere una mujer?

Desde Antonio, se presentan en la narración varias formas de relación con lo femenino. Uno de los modos de relación que se proponen es con Mercedes (la profesora de piano), que termina ocupando el lugar de amiga. Mercedes es descrita como "…encantadora, vivaz, fina; sabía escuchar" (Bedregal, 2012: 89), una distracción del conflicto que le ha provocado subjetivamente la muerte y posterior enamoramiento de Loreto; pero hay un inconveniente con ella, en este caso la relación amorosa es posible, entonces este amor está destinado al fracaso porque Gabriño no puede poner en acto el amor. Ella, por su parte, necesita ser reconocida, pero no desde lo femenino sino desde lo masculino, entonces pasa a ser una compañera, una amiga ya que en la relación amorosa no puede haber igualdad sino más bien una asimetría, para que se produzca el misterio y el enigma.

Otros arquetipos de mujer que se trabaja en el texto son las mujeres de la familia: la madre y la hermana. La madre, primer objeto de amor, quien sería la única capaz de ocupar el lugar del ideal femenino, aunque en correspondencia con la vida cotidiana, por lo cual ninguna mujer puede ocupar su lugar o estar a la altura de su impronta, "En realidad no me gustan las inteligentes… (Excepto por mamá por supuesto)" (Bedregal, 2012: 92). En cambio, con Rosa, la hermana, el vínculo se le presenta conflictivo, ya que ella le devela ciertos rasgos de lo femenino relacionado con lo infantil que es asociado por Antonio a lo irracional. Es de este modo que Gabriño intuye que hay algo más que el conocimiento racional pero no puede asirlo y tampoco puede acceder a él. En su relacionamiento, Rosa ha ocupado funcionalmente el lugar de la madre y la esposa, es quien se encarga de Antonio, por lo cual el quiebre subjetivo más fuerte le sobreviene cuando ella se va a vivir al extranjero, pues él pierde se su sostén simbólico.

Vemos, entonces, la imposibilidad de Gabriño de relacionarse con las mujeres: "Tuve también más de una novia de cualidades inobjetables, pero fui con ellas inseguro, y quizá falso, como todos los hombres" (Bedregal, 2012: 119). Esta inseguridad y falsedad las enuncia no sólo desde su particularidad subjetiva, sino desde la universalidad de lo masculino, para apoyarse en esta categoría y no plantearse que ahí hay un problema propio que le impide actuar frente a lo femenino. Lo que nos evidencia esta posición que sostiene Gabriño es la dificultad de hacer coincidir el deseo y el amor en el mismo objeto, lo cual es trabajado por Freud en su artículo "Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre" donde afirma que: "La vida amorosa de estos seres permanece escindida en las dos orientaciones que el arte ha personificado como amor celestial y

terreno (o animal). Cuando aman no anhelan, y cuando anhelan no pueden amar." (1986, XI: 155-169). En otras palabras, donde se desea no se ama y donde se ama no se desea. Lacan presenta esta dificultad de modo que: "… no hay relación sexual, de que es imposible formularla" (1981, XX: 17),[15] es de esta manera que se propone que no hay complementariedad, ni reciprocidad armónica en la relación entre hombres y mujeres, ya que esta relación esta mediada por el significante, porque es el Otro del lenguaje quien se coloca entre ellos como un tercero: "Puesto que se trata para nosotros de tomar el lenguaje como lo que funciona para suplir la ausencia de la única parte de lo real que no puede llegar a formarse del ser, esto es, la relación sexual" (Lacan, 1981, XX: 62). En breve: entre hombres y mujeres no existe una relación instintiva ya que toda relación está marcada por el significante.

Es así que la mujer que encarna su objeto de deseo es la chola, mientras que el objeto de amor está encarnado en la señorita, con la que mantuvo algún vínculo, siendo esta relación insinuada como simultánea: "…tuve amoríos; en cierta época hasta con dos mujeres, simultáneamente" (Bedregal, 2012: 119). Este caso en particular matiza este tema recurrente en la literatura boliviana: la chola, quien, aparentemente, está del lado del placer y de la sexualidad y la "señorita", que está del lado del deber y del matrimonio. Recordemos que, en el siglo XX, la mujer boliviana de clase social acomodada o "señorita" tiene menos libertad y está condicionada por su entorno social, en cambio la "chola" aparentemente tiene más autonomía pues dentro de su clase social puede moverse de una manera más libre.

Para ahondar en el tema, en la narración, se toma una cita del Poema de Dante Nava llamado Recuerdos,[16] éste coincide parcialmente con la cita de Bedregal; hay tres términos que no lo hacen: "amenos", referido a los muslos de la chola; "celosa", y

[15] Es en el Seminario XX donde Lacan desarrolla esta formulación, partiendo de la idea de que la masculinidad y la femineidad no están condicionadas por lo biológico, sino que son posiciones simbólicas, por lo cual la diferencia entre los sexos solo puede concebirse, desde la teoría psicoanalítica, en este plano, constituyéndose una relación asimétrica entre ellos porque están mediados por el significante. Lacan propone al amor como una construcción que opera como salida ente esta imposibilidad: "Lo que suple la relación sexual es precisamente el amor" (Lacan, 1981, XX: 59).

[16] Dante Nava, poema Recuerdos: La lavandera linda que, con sus ojos buenos/rodeo mi joven de un encendido amor,/Tenía frente grande, fuertes muslos morenos/ una pollera que era una volcada flor./ Aquella chola alegre que con sus labios buenos,/ me dio la esencia pura de su tibio dulzor,/tenía amplias caderas, unos redondos senos/ unas mejillas tersas preñadas de rubor./La otra, la sumisa, la pálida y la pura./Aquella que se dio a mi febril locura/ Por un pan con chancaca tras un viejo portón/—cuando era yo un muchacho apenas de quince años-/solamente tenía trece abriles huraños,/ un alma de querube y un blanco corazón. (Nava, s.d.: 335)

“tímida”, referidos a la otra mujer. Estos términos nos hacen pensar en los rasgos que para Gabriño son fundamentales en su relacionamiento con las mujeres: lo ameno, lo agradable, que está ubicado “en una trastienda folclórica” (Bedregal, 2012: 119), donde la relación con la mujer chola se presentaría del lado de lo ilícito, en un lugar oculto, y la “señorita”, celosa, tímida, que se presenta como pura y con alguna sospecha de que el amado prefiere a otra persona.

En la narración, la relación con la “señorita” puede culminar en un “hogar inocuo” (Bedregal, 2012: 119). Esta posibilidad sería la más apropiada e inofensiva, en cambio se sugiere que la relación pasional podría ser dañina para quien se entregase a ella, dibujando sutilmente la idea de la locura de amor. El texto complejiza esta idea con dos aspectos: el primero son los celos que se le atribuyen a la “señorita” (esta palabra que procede del latín zelus nos da el significado de ardor, teniendo una doble significación: pasión amorosa y vigilancia); por lo tanto, el texto resquebraja la idea de la pureza y de la supuesta asexualización de la mujer de la misma clase social e introduce la idea de un ardor pasional que también estaría en el ámbito de la mujer permitida socialmente. El segundo aspecto tiene que ver con lo ameno atribuido a la “chola”, que significa encantador y agradable a la vista, sancionándola como un objeto no sólo de satisfacción de la sexualidad sino también de contemplación, lugar que subvierte la concepción tradicional de esta relación como clandestina. Aparentemente, el ardor debería quedar del lado de la chola y se lo atribuye a la señorita, en cambio lo ameno debería estar del lado de la señorita y se lo atribuye a la chola.

Hay un término que también nos hace romper esta dicotomía, esta simbolización cerrada: es la atribución del adjetivo “tímida” para la “señorita” (esta palabra proviene del latín *timidus* que significa tener miedo), asociando a la mujer de clase social elevada con el miedo. Estos tres significantes pueden pensarse a la luz de lo que representan para Gabriño: el ardor, lo ameno y el tener miedo o dificultad de relacionarse, son los tres rasgos que, siguiendo a Freud nuevamente en el artículo sobre la elección de objeto desde lo masculino, condicionan el amor o causan el deseo que más adelante se fijará en Loreto, quien encarna estos tres atributos y formará parte de la serie en la elección amorosa de Gabriño.

Antonio reflexiona sobre el amor diciendo que estuvo enamorado y que tuvo amoríos; de esta manera, el amor no se ve retratado como un concepto compacto, sino

que está propuesto como una entidad con un sinfín de gradientes dentro del mismo, el estar enamorado, los amoríos y el amar, son distinciones que se realizan en la obra, que matizan el concepto del amor propuesto desde la perspectiva masculina. Gabriño obtura su deseo con objetos señuelo con los cuales pasa el tiempo sin implicarse subjetivamente; cuando ve la posible consumación de su deseo es que huye de él, es incapaz de sostenerlo: "Huyo de posibles desengaños con la misma timidez que huyo de la posible felicidad" (Bedregal, 2012: 120).

Finalmente, nos propone el desplazamiento del deseo: "Si me casara, tendría, acaso, sosiego. Pero probablemente, volvería a perseguir otro anhelo; como lobo estepario que soy, iría en pos de una sombra" (Bedregal, 2012: 120). De esta manera, el matrimonio y la familia podrían articularlo a la vida; no obstante, la hiancia permanecería y de todos modos no encontraría la plenitud que busca, por eso prefiere imposibilitar su deseo antes que evidenciar que la plena armonía y felicidad no existen.

En la segunda parte de la novela se produce algo que conflictúa esta lógica establecida en un inicio: se produce una escisión en el Dr. Gabriño, que se inicia cuando él pasa a ser el narrador de la novela, de este modo, el personaje nos relata que hay un punto de inflexión en su vida ante la muerte de Verónica, que quiebra su mundo simbólico: "En estos tres meses… me enteré de acontecimientos inexplicables. Hay pues además del mundo real, otro, que escapa a toda medición" (Bedregal, 2012: 119). Es a partir de la muerte que se ha abierto para él una pregunta en relación a lo femenino y al amor que quedaban fuera de la esfera de lo racional.

Este personaje en un inicio, desde su posición -masculina, letrada, racional- trata de poner una distancia entre él y Loreto, entre los sentimientos que lo embargan y la mujer que es causa de su obsesión, distancia racionalista que aparentemente lo protege y le da una explicación a lo que sucede, estrategia que no funciona porque la situación lo desborda causándole angustia.

Para Antonio, el amor llega a partir de la muerte de Verónica, lo que la convierte en el objeto de amor imposible por excelencia, ya que, al estar muerta, se convierte en un semblante que permite que toda la fantasía de amor se despliegue sobre ella. Para este personaje, el amor aparece de modo que le revela una verdad subjetiva, el vacío que no puede simbolizar, de modo que el amor vela y redime lo perdido.

La sensación de soledad es lo que le causa angustia a Gabriño, lo que trae a colación a Freud, quien nos señala, en "El malestar en la cultura" que:

> La vida, como nos es impuesta, resulta gravosa: nos trae hartos dolores, desengaños, tareas insolubles. Para soportarla, no podemos prescindir de calmantes… Los hay, quizá, de tres clases: poderosas distracciones, que nos hagan valuar en poco nuestra miseria; satisfacciones sustitutivas, que la reduzcan, y sustancias embriagadoras que nos vuelvan insensibles a ellas (Freud, 1984, XXI :75).

Es así que el hombre busca algunas satisfacciones sustitutivas para protegerse del sufrimiento que se produce en la esfera de la vida. Más adelante en el mismo texto, Freud se pregunta por el lugar de la religión y propone que la misma establecería un sentido a la vida y dotaría al sujeto de un padre que cuidaría al hombre ante todas las situaciones adversas: "…y en cuanto a las necesidades religiosas, me parece irrefutable que derivan del desvalimiento infantil y de la añoranza del padre", (Freud, 1984, XXI: 72). Desde el texto también se problematiza el destino de las pulsiones de agresividad y de amor, y de cómo deben ser satisfechas dentro del orden cultural:

> La cultura tiene que movilizarlo todo para poner límites a las pulsiones agresivas de los seres humanos, para sofrenar mediante formaciones psíquicas reactivas sus exteriorizaciones. De ahí el recurso a métodos destinados a impulsarlos hacia identificaciones y vínculos amorosos de meta inhibida; de ahí la limitación de la vida sexual y. de ahí, también, el mandamiento ideal de amar al prójimo como a sí mismo (Freud, 1984, XXI: 109).

Por lo tanto, la cultura regularía la satisfacción pulsional, presente en los vínculos amorosos, permitiendo ciertas modalidades de estos y prohibiendo otras, para que el sujeto pueda desenvolverse en el mundo, proponiendo además formas ideales de relación.

Siguiendo a la novela, otro ejemplo de amor masculino que encontramos es el de Alexis; él, estructuralmente como personaje, es similar a Gabriño, ambos matan el tiempo, tienen una acedia de vivir, se juega el valor del fracaso o de lo perdido; Alexis tiene la concepción de la mujer de modo que existen "…chicas bien; dulces para las caricias y duras para el espíritu" (Bedregal: 2012, 180). De esta manera mostraría dos tipos de satisfacción: la instintiva o pulsional y la espiritual, pero esta idea trastoca también la idea normalizada sobre la mujer considerada "bien", quien no debería satisfacer lo instintivo sino lo espiritual, mostrando la ambigüedad de un mandato social.

Este amor que se propone en Alexis es un amor mediado por la escritura y la distancia, pero también por el hecho de que él es un hombre casado, es decir, es una pareja

prohibida para Loreto. Por eso, es ella quien rompe la relación por una identificación a la esposa engañada de Alexis quien le escribe una carta pidiéndoselo. El amor termina cuando ella miente y le dice que tiene otra relación, ya que como la mujer debe encarnar el ideal social de pureza y compromiso, la relación amorosa se hace inviable.

Es de este modo que surge la subjetividad de un hombre que ha perdido su punto de fijeza, otorgado por la relación con su amada; esta pérdida del objeto le produce un duelo, lo que lo lleva a pensar en la muerte, dando cuenta nuevamente de los dos componentes del amor lo mortífero y lo mortificante por la caída del velo amoroso. Para Alexis, la espera por la muerte se muestra como el deseo del fin del sufrimiento por amor, de modo que muere al mundo simbólico por amor pues, desde el psicoanálisis, ha perdido el objeto ideal al cual puede investir con su libido; es en este punto que ha encontrado una imposibilidad en lo simbólico, en las palabras, pues ellas ya no responden ni fungen de artificio para la realización de su amor. La muerte en vida lo lleva a una imposibilidad de resolver su duelo, se encuentra cerca a la melancolía. Sólo puede encontrar esperanza en la ilusión de la restitución de este amor, que imagina del lado de la resurrección cristiana, para volver al estado de amor perfecto que lo fijó a la vida.

Una de las causas que se aísla en el texto para acercarnos al fracaso del amor es que el "yo", como construcción, no es capaz de renunciar a su individualidad; por lo cual, sería imposible una relación amorosa, ya que para la existencia del amor la investidura libidinal del yo debe dirigirse hacia el objeto. El fortalecimiento del yo como estructura propiciaría la separación con el otro, a no ser que la elección amorosa sea hecha solamente desde la vertiente narcisística, en ese caso el amor se dará en la medida en que el otro se construya como el reflejo de sí mismo. En esta novela, claramente no se trabaja un amor narcisista si no un amor atravesado por lo simbólico y en respuesta a lo real.

Finalmente, sobre el amor filial, en el texto de Estenssoro "El hijo que nunca fue" se trabaja la relación paterna con el hijo no nacido, desde la distancia que se establece entre ambos, pues para los personajes que ficcionalmente son los padres del niño, él está representado como una estrella, para Ernesto Syrio, para Magdalena, un lucero. Sirio[17] es

[17] La palabra Sirio' derivada del latín Sirius y éste a su vez del griego Σείριος (Seirios) que significa ardiente, se refiere a una estrella de primera magnitud, la más brillante de todo el cielo dentro de la constelación austral del Can Mayor, situada debajo y algo al oriente de la de Orión. Sirio era una estrella de gran importancia en la antigüedad, por coincidir su salida con el solsticio de verano. Es un sistema binario de dos estrellas: Sirio A y Sirio B, donde una de encuentra visible y la otra oculta. También está presente en la poesía de Quevedo, en El soneto 482, dedicado a los bellos ojos de Lisi.

un sistema binario donde una estrella aparece a la vista y la otra se oculta, es de este modo que se presenta como una metáfora al padre que lleva al hijo muerto oculto. Mitre, sobre el lugar del padre en esta escritura, señala que en "El cascote":

> …el hijo natural que espera igualmente al padre no se refiere a él sino por su nombre…Podría inferirse que en ese triángulo dichoso…no hay padre en el sentido de autoridad, es decir, no hay patriarca; es decir no hay dominación masculina-como tampoco femenina. El orden que inventan se halla regido por el juego, la imaginación y la fascinación (1998: 71).

Este trabajo desea matizar la propuesta de Mitre desde otro ángulo, complementándola con el lugar del padre en "El hijo que nunca fue", donde aquel es quien deposita en el niño muerto sus proyecciones narcisistas y sus deseos.

Lacan nos propone en el Seminario VIII, como punto de partida para trabajar el amor, la constitución de dos lugares: "Estos dos términos de los que partimos, el *erastés*, el amante, o incluso el *éron*, el cariñoso, y el *erómenos*, el que es amado" (2008, VIII: 50), añadiendo rápidamente

> …lo que caracteriza al *erastés*, al amante, para todos aquellos que a él se acercan, ¿no es esencialmente lo que le falta?... Y por otra parte, el *erómenos*, el objeto amado, ¿no ha sido situado siempre como el que no sabe lo que tiene, lo que tiene escondido y que constituye su atractivo? (2008, VIII: 50-51).

Planteando esto, Lacan teoriza al amor como una metáfora: "el amor es una metáfora, si es que, la metáfora, hemos aprendido a articularla como sustitución" (2008, VIII: 51), y aclarando que "La significación del amor se produce en la medida en que la función del *erastés*, del amante, como sujeto de la falta, se sustituye a la función del *erómenos*, el objeto amado -ocupa su lugar" (2008, VIII: 51).

De este modo, en un primer momento, se construyen los lugares de *erastés* (sujeto que desea) y *erómenos* (objeto de su amor), el amor sucede cuando el *erastés* deviene *erómenos* y el *erómenos* deviene *erastés*. Ambos lugares dan cuenta de posiciones definidas: el *erastés*, que es el que ocupa la posición de amante caracteriza por ser aquel que está en falta, pero no sabe qué es aquello que le falta; el *erómenos*, en cambio, ocupa la posición del amado, aquel que tiene algo, pero no sabe qué es aquello que tiene y que constituye su atractivo para el otro, esto que porta será el ágalma (lo precioso, lo brillante, por lo cual se constituye –siguiendo a Lacan– en el objeto del deseo: "…este objeto, ágalma, a minúscula, objeto del deseo…", 2008, VIII: 174).

Recapitulando, para que se produzca el amor, es necesario que se produzca una sustitución entre ambos términos: el *erastés* debe reemplazar a la función del *erómenos*, lo que produce la significación del amor, que se daría en el campo simbólico.

En esta relación opera la metáfora del amor que postula Lacan donde, por una cierta condición, que él llama mágica, el *erómenos* deviene *erastés*; esta sustitución que sucede en la relación amorosa, sucede también en "El hijo que nunca fue", cuando Ernesto puede hablar del hijo muerto y hacerlo existir gracias a lo simbólico que se instala entre él y Magdalena. De esta manera se opera un cambio: él se desplaza en el lugar de niño, ante la mujer, dejando de ser el *erastés* y transformándose en el *erómenos*: "Y él, como en los instantes de suprema ternura, como en los trances de infinito amor, con un balbuceo de niño miedoso…" (Estenssoro, 1937: 41). Entonces, se opera la metáfora del amor, como apunta Lacan, pero, en este caso, la transformación es sufrida de hombre a niño que buscando sostenimiento simbólico en quien ahora se ha transformado en *erastés*.

De este modo, hemos revisado las posiciones masculinas que presentan los textos ante el amor. Se evidencia que existe un problema cuando éste surge, ya que se contrapone muchas veces a lo social, de modo que surgen dos salidas para este impasse, una es la satisfacción regulada de lo pasional fuera o más allá del objeto de amor. La otra salida es dejar que surja el deseo estableciendo un circuito que imposibilita su realización pero que ritualiza un acercamiento al mismo, encontrando una satisfacción gozosa en el bordeamiento y repetición del mismo.

Amor-ausencia

En el recorrido que hemos realizado de los textos, tanto desde lo masculino como desde lo femenino, hay una condición para que se dé la relación amorosa. Esta condición es la ausencia, que no solo se limita a la falta del objeto –que puede darse por diversas causas– sino a la estructura misma de la relación amorosa, donde la imposibilidad permite la emergencia de una condición de idealidad, en esta sección veremos las salidas posibles que ofrecen los textos a esta encrucijada.

En ambos textos, el amor de las protagonistas se presenta en torno a la ausencia a través del gesto de la espera que mantiene la circulación del deseo: en "El cascote", cuando él está vivo, pero no está presente, ella lo espera con una cierta ansiedad ya que duda de su concurrencia, más adelante, ante la muerte de su amado, la espera se vuelve

eterna y se presenta la seguridad de que el amor es completamente correspondido, justamente por cumplir con la máxima condición de la ausencia, la muerte.

Esta relación idealizada trata de suplir la ausencia de la relación sexual, la no complementariedad que teoriza el psicoanálisis, como una característica estructural al sujeto al ingresar en el mundo simbólico. El amor se constituye entonces como una construcción que vela la asimetría presente en la pareja, por lo cual un amor sin la condición de la ausencia está destinado al fracaso; en este caso, desde el texto de Estenssoro, solo si el hombre está muerto, ella puede amarlo como nunca: "Y estar el uno hecho trizas, esqueleto descarnado, con los huesos en astillas, estar frío, estar muerto, estar helado y poder amarlo ahora como siempre como nunca." (Estenssoro, 1937: 30-31).

Al morir Ernesto, ella ya no puede sostener la relación desde lo especular. Entonces evidenciamos el surgimiento del amor ideal a condición de la ausencia. La posibilidad de completitud ya no depende del objeto presente en la realidad ficcional, más bien la ausencia permite la emergencia de un objeto construido desde la fantasía y la instalación de un circuito alrededor del mismo que le brinda una satisfacción, haciendo innecesaria la relación con otros posibles *partenaires*. En este cuento es la mujer la que hace existir al hombre con su relato, de este modo le otorga un lugar en lo simbólico. Ayllón comenta que el texto es la vivencia de la narradora después de la muerte de su pareja, y cómo el amor sobrevive a la ausencia física transformando el dolor en la idea de que Ernesto siempre la acompañará (2002: 168). El objeto de amor está recubierto por un semblante, un fantasma que es capaz de posibilitar una relación desde la ilusión o la fantasía, por su condición deseante. De esta manera, la palabra de amor aparece como mediadora entre el sujeto y el fantasma.

En *Bajo el oscuro sol*, en las cartas y el diario de Loreto, es donde se formulan las figuraciones de amor de la protagonista, es a través de ellas que podemos reconstruir su posición amorosa. En las cartas que encuentra el Dr. Gabriño, vemos que hay una distancia entre el sujeto y su objeto de amor; lo amoroso es movilizado por la escritura que juega el tercer lugar necesario para la constitución de una relación amorosa -hemos visto que en la metáfora amorosa se constituye un tercer término que posibilita el amor- en este caso la escritura permite la circulación del amor entre el sujeto y el objeto ausente.

La relación que sostiene con Bernard es la que la condena por haber buscado una satisfacción plena fuera del orden cultural, rozando el goce, yendo más allá de la búsqueda del placer permitido, esta relación fracasará por tratar de alcanzar el goce y le dará una muerte simbólica, mucho antes de ocurrir su muerte ficcional en la narración. Bernard es trabajado desde lo masculino que no cede al amor, por lo cual no podrá sostener tampoco el amor de la protagonista, produciéndose el corte en vez de la posibilidad de la ausencia.

Respecto al amor filial, Estenssoro propone también a la ausencia como catalizadora del surgimiento de un amor ideal respecto al mismo. En "El hijo que nunca fue", hemos visto el amor de la madre al niño, este amor se presenta de modo que es al niño muerto a quien se prefiere, ya que este puede sujetarse al paradigma propuesto del amor- ausencia. En este cuento se ama al hijo, aunque no haya existido corporalmente; su presencia simbólica e imaginaria lo constituyen como un posible destino del amor.

Este amor provoca la locura en Magdalena, apareciendo el carácter de irracionalidad que comparte con el amor a la pareja, que evidencia la falta que busca completarse mediante la ilusión de que el otro posee lo que se busca, el agalma que, como hemos mencionado antes, es el objeto de valor que tiene el otro, el objeto del deseo, de tal modo que sería lo que le falta al sujeto para estar completo.

Lo que la narración trabaja es el velo a la estructura del amor, que está fundada en la imposibilidad. El niño muerto se convierte en el destinatario del amor de la madre, porque esa es la condición de este personaje para amar. Magdalena ama la falta, el vacío, la muerte, que recubre con el semblante del niño que, a modo de fantasma, cubre el vacío estructural del ser, cubre su herida. Para poder ser amado, en el texto, la condición es aparecer en el lugar de la falta, en el lugar de niño; esto tensiona la idea de agalma. El agalma como algo valioso que se tiene y que es condición para ser amado -en la narración, el agalma estaría del lado del no tener, del estar en falta-. Magdalena sólo es capaz de amar cuando ve la falta: "Un niño vendía diarios; estaba sucio, andrajoso, descalzo… Magdalena le compró un periódico" (Estenssoro, 1937: 42), "En la casa la esperaba su nido… Tropezó y cayó" (Estenssoro, 1937: 42), es así que sólo cuando el niño vivo está en falta y la necesita, ella puede amarlo. En cambio, el niño muerto que está del lado del desecho, de lo caído, se convierte en objeto de su amor, reclamándola: "Y en el alma de la madre, la sombra infantil del hijo, extendía los brazos y gritaba; mamá, mamá" (Estenssoro, 1937: 43).

Es importante señalar que, en este cuento, el niño muerto también aparece construyendo la relación de amor madre-hijo, ya que se propone que es él quien posee un amor más grande que el de la madre, ya que es él quien se sacrifica por la madre, "Todas las madres se sacrifican por sus niños. Yo soy el niño que voy a sacrificarme por ti…yo no te voy a molestar nunca" (Estenssoro, 1937: 46), trastocando nuevamente el ideal de maternidad, constituyendo al sacrificio como una característica del amor, e instaurando dentro de la madre el tormento por la culpa de no haber amado lo suficiente. Por amor, el niño es capaz de cumplir el mandato materno: "Tú quieres que me vaya y me iré" (Estenssoro, 1937: 47), obedecerá incluso a costa de su propia muerte, encarnando así el máximo paradigma del amor cristiano que es capaz de sacrificar todo, incluso a sí mismo por amor.

Siguiendo este amor es que el niño voluntariamente deja la vida y abraza la muerte. Es él quien se coloca en el lugar de la ausencia para asegurar su lugar como objeto de amor, pero con la condición de que sea la madre quien deba realizar esta petición, "Tú quieres que me vaya y me iré" (Estenssoro, 1937: 47). El texto realiza una oposición entre un ideal -no importa muerto-, antes que una realidad viva. Esta misma oposición se encuentra en "El cascote", de este modo, se presenta una rivalidad entre el objeto muerto y el objeto vivo, como destinatarios del amor, pues la protagonista prefiere hacer existir un hombre ideal que se encuentra muerto, antes que la realidad que en ese caso también se encuentra del lado de su hijo vivo. De este modo, una relación en "perfecta armonía", a modo de completitud solo puede darse ante la ausencia del objeto y de modo imaginario.

En ambos cuentos hay una concepción del amor que se construye mediante tres lugares, tensionando la relación especular: en "El cascote", es el niño vivo que aparece terciando la relación entre la protagonista y Ernesto, apareciendo otro destinatario del amor de ella, destinatario que posibilitaría el amor de él. Freud, en el artículo ya comentado "Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre", propone que la elección de objeto de amor masculina recae sobre una mujer que pertenece a otro hombre:

> Puede llamársela la condición del «tercero perjudicado»; su contenido es que la persona en cuestión nunca elige como objeto amoroso a una mujer que permanezca libre, vale decir a una señorita o una señora que se encuentre sola, sino siempre a una sobre quien otro hombre pueda pretender derechos de propiedad en su condición de marido, prometido o amigo (1986, XI:160).

De este modo, nuevamente se juega un tercer lugar en la constitución de la estructura amorosa. En este caso, ella pertenece al hijo que está en el plano de la realidad, estableciéndose una lucha entre amante e hijo.

El hijo tercia la relación de pareja mientras Ernesto está vivo, pero al morir es Ernesto quien ocupa un lugar entre la madre y el niño, es de este modo que la ilusión, el fantasma se interpone en la realidad. Esta misma figura se repite en "El hijo que nunca fue", donde el hijo muerto es quien que tercia la relación con el hijo vivo.

También aparece otro elemento que tercia en la relación niño-madre, y mujer-hombre, es la máscara que se presenta en el cuento "El cascote", este elemento es utilizado para recubrir la falta que deja la muerte, velando lo que debería permanecer oculto, y permitiendo la emergencia de un amor "completo", con dos características que se le atribuyen al amor en el texto, el dolor y el placer. Kristeva nos dice que el amor tiene que ver con "…la propia vulnerabilidad escondida tras una máscara de prevención" (1983: 1), de este modo la máscara previene el contacto con el vacío, y esconde también la herida que produce el amor.

Este objeto se encuentra presente en la relación entre ella y Ernesto mientras él está vivo, "…él, entre risas, la amenazaba con romper el cascote" (Estenssoro, 1937: 31). Ernesto siente celos del cascote, pues ella acaricia ese rostro que parece condensar ciertas características de una relación amorosa idealizada, donde este elemento permite la circulación del amor entre ellos, surgiendo nuevamente una triada. Esta máscara representa el amor que complementa a la protagonista: están el amor de madre, el de pareja y el de un compañero; de este modo esta trinidad –que nos recuerda a la Santísima Trinidad católica– acoge los distintos tipos de amor haciendo semblante de una cierta completitud, de una cierta felicidad posible. Nombra al cascote su "última fantasía" porque este amor le permite la existencia de un objeto donde confluya un amor ideal; amor que permite la encarnación de Cristo-Ernesto en él; incluyendo al niño, que siempre se ha encontrado fuera, construyendo así "su grande, puro e infinito amor" (Estenssoro, 1937: 32), finalmente este objeto solo cubre el vacío y da forma a la ausencia.

La completitud de la felicidad se da por la conjunción de los tres tipos de amor en un mismo objeto, siendo esto posible sólo desde el plano imaginario. El cascote es un objeto capaz de cubrir la herida que produce la imposibilidad de completitud estructural en el plano amoroso, dando cuenta de que el amor solo es posible ante la ausencia.

En *Bajo el oscuro sol*, desde la perspectiva masculina, Gabriño es llamado a comprobar la muerte de Verónica-Loreto; es en ese momento que él empieza a desarrollar una obsesión por esta mujer, que se va transformando en amor y que lo lleva a la locura, mostrándonos una vez más, cómo este rasgo se adscribe a la figuración del amor nuevamente.

El personaje de Gabriño problematiza la idea de sentido de la vida, se siente solo e incomprendido, fijado en un punto de inercia, pero este punto está velado porque, desde el marco simbólico de lo letrado, aparentemente él puede actuar y hacer. La falla se produce en el campo de lo sentimental: en el amor, él se muestra incapaz de actuar, de sostener un deseo, es dubitativo y fluctúa entre varias mujeres sin concretizar una relación amorosa con ninguna... hasta que se enamora de Loreto a partir de su muerte, convirtiéndose en el objeto imposible por excelencia, "Yo podría amar a esa mujer" (Bedregal, 2012: 70). Gabriño imposibilita su deseo y elige a una mujer que presenta la condición máxima de la ausencia: la muerte.

Gabriño establece una estrategia respecto al deseo, esta es desear e imposibilitar alcanzar el objeto que encarna el deseo, "Debe emplearse igual esfuerzo en alcanzar lo que se desea que en anular el deseo" (Bedregal, 2012: 76), establece su deseo en relación a la perdida, "Yo, en cambio, dejo de desear y sigo teniendo aunque no lo tenga" (Bedregal, 2012: 76). Imposibilitar el deseo es lo que lo mueve en la vida, es un modo de mantener en el horizonte el deseo, pero sin cambiar el objeto, sin sentir la frustración de alcanzar lo deseado y que no llegue a satisfacer plenamente lo que prometía. Él es quien imposibilita la puesta en acto de una relación, posición que sostiene durante toda la novela, para no poner en acto su deseo.

Hay dos momentos en la novela que permiten la consolidación del amor de Gabriño: la apropiación del espacio en el que habitaba la protagonista y el encuentro con su escritura. Él se identifica con ella y se enamora de su escritura, sintiéndose destinatario de la misma, a su vez desea restaurar la memoria de la muerta y rescatarla del olvido constituyéndose en paladín, al modo del amor cortés, reconstruyendo la vida perdida de su dama. Esto le permite aparecer de modo eminentemente masculino en el lugar del deber, que virará a una construcción de un amor que se acerque a lo femenino ya que se constituye mediante la falta.

La relación con la falta feminiza al personaje -desde el psicoanálisis sólo se ama verdaderamente a partir de una posición que permita la emergencia de la falta, bordeándola y no buscando obturación de la misma-, lo cual le causa incomodidad pues él mismo se cuestiona con la idea de estar enamorado; hay en él una resistencia desde el eje racional "… es ridículo que un grandulón como yo actúe como una adolescente enamorado" (Bedregal, 2012: 132), la naturaleza del amor en el texto está del lado de lo no racional, más cerca de lo femenino, de modo que un hombre enamorado también estaría más cerca de lo femenino. Siguiendo a Collet Soller:

> Formulemos la disimetría: el ser fálico, única identificación que sostiene el ser-mujer, se sustenta en el amor. No es el caso del hombre, cuya virilidad se afirma por el lado del tener, por el poder sexual y sus múltiples metonimias. El ser mujer se sustenta doblemente en el amor: en tanto que "ser amada" equivale a "ser el falo"; pero también por el hecho de que se ama solamente a partir de su propia falta. Se puede decir entonces: que el amor es femenino. (2004: 116).

En esa línea teórica, el amor nos acerca a lo femenino. El que ama debe reconocer su falta, y este reconocimiento está del lado de lo femenino, que, a su vez, estaría en relación con la incompletitud.

La posición de Gabriño está dictada desde lo masculino que se considera racional, por lo cual se produce un quiebre subjetivo cuando el sujeto se feminiza mediante el amor. Es allí que aparece el episodio de locura donde su mundo simbólico se quiebra y ya no alcanza a dar respuesta, ni a volverse a estructurar, ya que está imposibilitado de elaborar y simbolizar este cambio subjetivo**.** El amor, desde lo femenino, escapa a la lógica establecida desde lo social o cultural, es así que perturba este orden, cuando lo masculino por obra del amor se feminiza sucede lo mismo, incomoda las ideas normalizadas sobre el amor.

En el caso del personaje de Alexis, el amor también aparece para tapar el hueco existencial que caracteriza a la vida, pero al mismo tiempo en este personaje se cuestiona esta idea, si esto es verdaderamente posible. Además, se dibuja la idea de que el amor pertenece a otra esfera, ya que en la esfera normativizada culturalmente se busca llenar este vacío con objetos regulados por lo social "Llenar la vida con todo lo que hace falta" (Bedregal, 2012:171), en cambio el amor no necesitaría de esta correspondencia con lo social. Lo que, al igual que en Estenssoro, significaría que el amor pasión no necesita del lazo social, lo cual de alguna manera haría que ambas esferas entren en conflicto. El llenar la vida desde la regulación social con objetos permitidos por ésta, nos acerca a la lógica

fálica del tener y a la regulación de la falta desde lo racional, desde lo masculino. En cambio, el amor que se autosatisface incluso más allá del objeto nos acerca a la lógica femenina del ser. Ambas buscan hacer con la falta, desde distintos caminos, por la insoportable presencia de la misma.

Alexis propicia una relación epistolar, de modo que la relación con el objeto se da en su ausencia. La relación y el amor se han sostenido más allá de lo carnal –incluso él llega a decir que a su amor le faltó lo instintivo– de modo que este amor no recurre solo a la unión corporal.

Para Bernard, en cambio, Verónica es un objeto amoroso, ligado a la lógica masculina del tener, por lo cual le propone el Pacto en el cual ella será suya para siempre, similar a la lógica de Gabriño antes de que se enamore de Verónica y se acerque a una posición femenina por medio del amor. Al igual que Estenssoro, lo femenino se coloca del lado de falta, en cambio lo masculino está del lado del tener, para poder circular entre la obturación de la falta y el reconocimiento de la falta misma sería necesario el amor.

Para amar se debe ser capaz de enfrentar el vacío, por eso se trabaja, en el texto de Estenssoro, la relación amor y valor; para amar y morir se necesita esta cualidad -el valor de enfrentarse a la falta, a lo desconocido, a lo que no está dentro del orden de lo racional-. Esta idea es matizada más adelante cuando se coloca al amor del lado de la felicidad, de la alegría, del "instinto, ternura e impulso" (Estenssoro, 1937: 45), fracturando la idea única del amor como felicidad o como sufrimiento, trabajándola a modo de un significante vacío que puede acoger diversos significados.

La salida masculina respecto al amor se trabaja desde el personaje de Gabriño, pero también desde el de Alexis, ya que en el texto está presente un epistolario; estas cartas están dirigidas a Loreto y fueron escritas por Alexis. Las mismas revelan la construcción de una historia de amor desde este personaje masculino; Gabriño, encuentra este epistolario y, al leerlo, se va identificando con este hombre en su elección amorosa.

En la novela, veremos la constitución de varias relaciones amorosas, la primera que se desarrolla en las cartas es la relación entre Alexis y Verónica, que es conflictiva y se desarrolla en la distancia porque Alexis está casado con Laura.

Las cartas relatan la historia de un amor conflictivo y que no llega a concretarse plenamente entre Alexis y Verónica, este se realiza a través de la escritura en este caso

masculina, ante la ausencia física del objeto de amor. La condición en las que se realiza este amor es lo prohibido, ya que él tiene pareja, de modo que se tensiona el deseo individual con el mandato social -el amor entre Alexis y Verónica, permite la circulación del deseo- en cambio, la relación entre Alexis y Laura está avalada por lo social.

Como Gabriño se identifica con Alexis, para ambos es necesaria la ausencia del objeto amoroso, de modo que la relación no pueda realizarse en la cotidianeidad. En el caso de Alexis, la imposibilidad está dada por la distancia física entre él y Loreto y la relación que tiene con Laura; en el caso de Antonio, la imposibilidad está dada por la muerte. En el texto, es Verónica quien encarna el objeto amoroso que ocupa el lugar de la inaccesibilidad. Por otro lado, ambos se convierten en una especie de vasallos de Verónica realizando proezas para acercarse a ella. Gabriño desea defenderla de quien ha impostado y robado su escritura (Duarte) y, además, pretende restituir algo de ella en la vida, Alexis en cambio se convierte en un caballero que le ofrece su protección.

Otro elemento en común entre Alexis y Gabriño es la ritualización de la relación con Loreto –ambos convierten a la relación epistolar en una acción que se realiza por su valor simbólico– de modo que las cartas se convierten en objetos preciosos que los acercan a la amada. Mediante la escritura, el amor puede alcanzar una realización pero completamente regulada, porque no es posible su realización en el plano material. Es en este punto que surge la identificación de Gabriño con Alexis, lo que le permite encarnar su amor, en las cartas que este le escribe a Verónica.

Estas características ya nos permiten vislumbrar la emergencia de un paradigma amoroso, el de “El amor cortés”, en el cual se imposibilita el acercamiento al objeto amoroso, ritualizándolo. Los más pequeños acercamientos causan las más grandes satisfacciones y producen el ardor amoroso; se establece así un circuito donde el amor se satisface a sí mismo, pero desde el sufrimiento. En la práctica del amor cortés, se pone en juego la función ética del erotismo, ante un límite que no se puede franquear. Esta ética está presente en los rodeos y obstáculos que están en juego. El trovador introduce al objeto femenino por la puerta de la inaccesibilidad, vaciado de toda sustancia real, presente en la novela en la relación que se propone entre Alexis y Verónica pero, más fuertemente aún, en la relación entre Antonio y Verónica, ya que es ella quien ocupa el lugar de la Dama inaccesible, mientras que él es el caballero que debe perfeccionar y purificar su amor, acercándose paulatinamente a ella.

Para ambos personajes masculinos, el amor es una salida ante la herida de la vida; se sofistica tanto este modelo que surge la apariencia de que no es el sujeto quien imposibilita la relación, si no las circunstancias y estas se harán favorables de acuerdo a la voluntad y proezas que realice. Esta modalidad está construida para velar que la relación amorosa es estructuralmente imposible, dicho desde el psicoanálisis, que la relación sexual no existe. Gabriño se culpa por no haber realizado la proeza a tiempo, cuando Verónica estaba viva; esta idea vela todo lo que podría haber sido. Alexis, por su parte, aparece como un personaje en crisis y dislocado, de modo que el marco simbólico aparece vacilante, ante ese vacío existencial, aparece el amor como respuesta, como ancla. Es un amor particular ya que amalgama en la figura de Loreto varios tipos de amor, "Te hablo a ti, amante y hermana, amiga y camarada" (Bedregal, 2012: 176), buscando un amor absoluto.

La aparición del ideal se matiza en la novela, de modo que se pone en juego la idea de que el semblante que se asienta en la protagonista tambalee, cuando dentro de la narración se propone la construcción de un personaje femenino que desea y ama. Esta emergencia conflictúa a los dos personajes masculinos, pero sobre todo a Gabriño quien desea saber más de esta mujer, conflictuándose por este deseo, pues si se conoce mucho del objeto, éste caerá de su lugar de ideal. Esto, nuevamente, nos acerca al modelo cortesano, donde es la dama a quien se eleva a la categoría de algo sagrado, más allá del personaje de carne y hueso; de este modo, la mujer encarna el supremo bien y el supremo amor, siendo esta construcción sostiene al sujeto. Esta fabricación del amor permitiría a Alexis vivir y velar la herida estructural del sujeto, aunque en este caso el circuito no se completa y aparece la herida amorosa, por el abandono de la protagonista.

Lacan, en el Seminario VII respecto al amor cortes señala: "El amor cortés es, en efecto, una forma ejemplar, un paradigma de sublimación" (1998:158), es un modelo de amor idealizado, porque el sentido de la vida es puesto en el objeto de amor, así la angustia de vivir puede ceder porque se la recubre con la ilusión del amor. Esta forma de amor hace que el amante encuentre un sentido a su existencia en el ideal de la dama ya que deposita en ella casi de un modo sagrado la clave de su subjetividad: "En ti he puesto mi fe, mi esperanza eres tú." (Bedregal, 2012: 177). Es en el amor a la Dama, que en este caso encarna Loreto, que se pone en juego la relación con el absoluto y lo divino, "Para el hombre, Dios es la mujer; y debe ser la mujer que es su mujer" (Bedregal, 2012: 178), conjuncionando en un mismo objeto a lo femenino y a lo divino.

Para Gabriño, sucede algo similar mediante la construcción del amor en un modo cortesano: Loreto encarna para él un ideal femenino, convertida en un semblante que vehiculiza el amor y que propone la existencia de la mujer como un absoluto, pero con la condición de la ausencia. El amor cortés está fundado en la imposibilidad de la satisfacción de amor, colocando en un lugar inalcanzable a la Dama, quien encarna el ideal y apacigua al sujeto.

Por lo cual, el protagonista formula la existencia de un amor perfecto y completo, para velar la imposibilidad de la unión perfecta y complementaria; "Puedo tener una idea perfecta de lo que eres. Pero nunca podré tenerte a ti…" (Bedregal, 2012: 173), así el hombre que ama en sus pensamientos a una mujer idealizada, totalmente despersonalizada y la eleva a la dignidad de lo que Lacan llama La Cosa Freudiana o *Das Ding.*

Lacan toma de Freud su teorización sobre el planteamiento que hace respecto a la necesidad de un juicio que establezca si una representación-objeto tiene su realidad de cosa (*ding*)[18] en el mundo:

> La otra de las decisiones de la función del juicio, la que recae sobre la existencia real de una cosa del mundo representada, es un interés del yo-realidad definitivo, que se desarrolla desde el yo-placer inicial (examen de realidad). Ahora ya no se trata de si algo percibido (una cosa del mundo) debe ser acogido o no en el interior del yo, sino de si algo presente como representación dentro del yo puede ser reencontrado también en la percepción (realidad). De nuevo, como se ve, estamos frente a una cuestión de afuera y adentro. Lo no real, lo meramente representado, lo subjetivo, es sólo interior; lo otro, lo real, está presente también ahí afuera. En este desarrollo se deja de lado el miramiento por el principio de placer (Freud, XIX, 1984: 255).

La Cosa, para Lacan es el vacío que carece de representación y que nos acerca a lo real, porque está más allá del significado y fuera del lenguaje: "Esta Cosa… estará representada siempre por un vacío, precisamente en tanto que ella no puede ser representada por otra cosa" (Lacan, 1998, VII: 160). También trabaja este concepto desde

[18] Lacan delimita La Cosa, tomando como punto de partida la oposición entre dos términos alemanes: *das Ding* y *die Sache*. Lacan, en Seminario VII (1998), retoma el término das *Ding* (Cosa) usado por Freud y lo diferencia de *Sache*: "La *Sache* es efectivamente la cosa, producto de la industria o de la acción humana en tanto que gobernada por el lenguaje… La palabra está allí en posición recíproca, en tanto que se articula, que viene aquí a explicarse con la cosa, en tanto que una acción, ella misma dominada por el lenguaje, incluso por el mandamiento, habrá desprendido y hecho nacer ese objeto" (Lacan, 1998, VII:60). Respecto a *Das Ding* aclara: "*Das Ding* es originalmente lo que llamaremos el fuera-de-significado (Lacan, 1998, VII:70).

lo incognoscible fuera de la simbolización: "…La Cosa, cuando ésta se caracteriza porque nos es imposible imaginarla" (Lacan, 1998, VII: 155); relacionándola con el objeto del deseo, objeto perdido que se busca rencontrar: "La cuestión de *Das Ding* hoy, sigue pendiente de lo que hay de abierto, de faltante, de hiante, en el centro de nuestro deseo" (Lacan, 1998, VII: 104).

Finalmente, Lacan señala que el objeto prohibido de amor es la madre; por lo tanto, permite que el sujeto gire en torno a ella sin poder alcanzarla nunca: "El deseo por la madre no podría ser satisfecho pues es el fin, el término, la abolición de todo el mundo de la demanda, que es el que estructura más profundamente el inconsciente del hombre" (Lacan, 1998, VII: 85). En este seminario, Lacan trabajará además cómo la Dama también ocupa el lugar de *Das Ding* como el objeto que velará esta prohibición.

En el texto, la figura ya vacía y descarnada de Loreto permite la circulación de estos tres tipos de amor, de pareja, filial y de madre, al igual que Estenssoro lo hace en el cascote. Es así que la perfección se proyecta en esta figura, pero de una manera estática. "Terminada y terminal." (Bedregal, 2012:178), haciendo que la figura de Loreto como semblante oculte en una primera instancia a la madre y en una instancia más velada a la muerte, que aparece enunciada en la perfección y en la estaticidad, en correspondencia a la Dama del amor cortés, que vela a la madre, a la muerte y a lo sagrado, permitiendo que el sujeto se relacione con estas instancias en esta elección amorosa subjetiva.

Dentro de la propuesta que hace Lacan sobre el amor cortés, señala su relación con la muerte, ya que la dama es un semblante que vela esta condición, en el texto Alexis establece esta relación entre la mujer amada y la muerte, "Esperamos morir la del mismo modo que esperamos una carta de mujer" (Bedregal, 2012: 173), de manera que las cartas son un vehículo para la realización del amor cortés como estructura que sirve para sostener un ideal, con el cual sería posible la ansiada completitud, de modo que se dificulta y ritualiza la relación con el objeto amoroso para velar la "no existencia de la relación sexual".

Alexis ama, al igual que Gabriño, la ausencia del objeto, porque no puede enfrentarse a su presencia; la ausencia se da porque el objeto estuvo allí antes, pero en ese momento el amor no se había dado, el amor se inicia cuando el objeto está ausente y es inalcanzable. De este modo, la ausencia se constituye para velar la imposibilidad de la relación con el objeto de amor; amor que se plasma en la escritura de las cartas del mismo

modo que los trovadores plasmaron en sus cantos el amor a su dama. Así pues, el amor irrumpe e invade el cuerpo del amante en ausencia de la amada: "…Te has entrado por todos mis resquicios…Te quiero más, mucho más que aquella noche" (Bedregal, 2012: 174), realizándose en la soledad y en la intimidad.

Este amor va de la mano con la categoría de la pureza, que le da al amor una condición de estar fuera del pecado, de ser permitido, aun cuando es prohibido. Si el amor le da curso al destino, sin una implicación subjetiva por la acción, será permitido y sancionado positivamente pudiendo ser aceptado socialmente sin entrar dentro de la categoría del pecado. El amor está más allá del ser de carne, pone en contacto la subjetividad de quien ama con el absoluto y excede al objeto de amor, tanto que este es una excusa para la que el amor aparezca velando el vacío estructural. "Aunque no hubieses llegado nunca, yo te habría amado. Te he amado, siempre igual que hoy" (Bedregal: 2012, 179). Es en este punto que Gabriño se identifica completamente con Alexis: "Como todos, nos enamoramos del amor y se lo atribuimos a una mujer lejana con la que no se come, duerme ni disputa" (Bedregal: 2012, 179), dándonos la clave para entender un verdadero amor, como llama Lacan al amor cortés, que está lejos de la realización carnal y cerca de la realización ideal, siendo, de este modo, un paradigma de la sublimación. Esta figura es propuesta por Lacan como el paradigma de la sublimación, misma que permite domeñar las pulsiones y ponerlas al servicio de la cultura, desviando sus fines y su satisfacción en la escritura.

En la escritura epistolar encontramos el modo de amar propio del amor cortés que, como estructura, está presente en estas cartas, ya que se las puede equiparar a los cantos de los trovadores, que relatan las proezas de los caballeros, donde la mujer es colocada en una categoría de superioridad, de perfección, pero casi de un modo "inhumano", despersonalizado, elevándola al lugar de La Cosa freudiana donde la correspondencia es imposible: "El carácter inhumano del objeto del amor cortés en efecto salta a la vista" (Lacan, 1998, VII: 185), lo que, había advertido, está en una estrecha relación con La Cosa: " El objeto está instaurado en cierta relación con La Cosa destinada a la vez a delimitarla, presentificarla y a ausentificarla" (Lacan, 1998, VII: 174).

Esta modalidad del amor no se realiza en acto hacia alcanzar el objeto, sino en bordearlo mediante la palabra, imposibilitando la relación de modo que el deseo circula y sostiene al sujeto, permitiéndole realizar la sublimación al igual que la práctica artística,

más concretamente, la escritura. Gabriño encuentra una carta sin firma ni fecha, la rescata de un paquete que estaba destinado a ser quemado en la fogata de la fiesta de San Juan[19] –la misiva fue escrita presumiblemente por Loreto y casualmente alude a esta fiesta–. Este pliego es un escrito de amor de una mujer a un hombre; Gabriño la lee como si fuera su destinatario y, a través de ella, se realiza la metáfora del amor ya que él pasa de *erómenos* a *erastés*, de sujeto a objeto. La particularidad de la carta es que en ella se escriben secretos y se explicita que existe uno en relación al amor y a la vida que el primer destinatario no supo asir; así pues, Gabriño se asume como destinatario de la carta y del amor de Loreto, iniciándose una relación amorosa con una mujer que está presente mediante su escritura y su imagen fantasmática. "Yo hubiera llenado tu vida y tú te hubieras sentido vacía" (Bedregal, 2012: 182).

La escritura, en esta relación, se convierte en un dispositivo que vehiculiza el amor, la carta contiene la posibilidad de una respuesta y se traduce en una demanda amorosa; desde la teoría psicoanalítica toda demanda es una demanda de amor, ya que si bien expresa una necesidad está dirigida al otro y cobra una dimensión simbólica, ya que es el Otro quien deberá sostener y hacer existir al sujeto que pide una significación. Así, el destinatario del amor, aparentemente, es quien puede asegurar la existencia y dar un lugar en el mundo al ser mediante la palabra.

Hemos establecido la emergencia de la estructura del amor cortés, en Alexis y las cartas de amor. Esta estructura se replica en Antonio Gabriño, mediante la lectura del epistolario, permitiendo a éste aprehender la subjetividad de Alexis e identificarse en el enamoramiento que ambos sostienen por Loreto. Esto posibilita que viva su amor a través de la escritura. Gabriño rescata la escritura de Loreto, como si realizara la proeza de rescatar a la dama en peligro.

Gabriño se constituye como un lector que recrea esta relación, constituyéndose en el lugar del voyeur de la intimidad y de la subjetividad. Se identifica con el amador y con su escritura, de este modo, al recrear la historia del otro, vive la suya propia con la misma mujer. Lo que, desde la teoría psicoanalítica lacaniana, puede revelar que: "El deseo del hombre es el deseo del Otro" (Lacan, 1986, XI: 243), y una de las vertientes en que se trabaja esta afirmación, es que el sujeto desea desde el punto de vista de otro. De la misma

[19] La noche de San Juan es una fiesta española que se celebra en Bolivia. Hasta la década de 1990 se realizaban fogatas y se acostumbraba quemar cosas viejas y objetos que traían recuerdos que se deseaban olvidar.

manera, Freud en sus teorías sobre la vida amorosa, propone cómo el hombre obsesivo se enamora de un objeto amoroso, valorado por otro, lo que también lo hace valioso ante sus ojos. El deseo por el objeto amoroso encarnado en Loreto, se produce por la inserción se produce por la inserción de este tercer término encarnado en Alexis, que permite la inserción del deseo.

Por otro lado, Gabriño encuentra una carta de amor de Loreto sin un destinatario preciso y, mediante su lectura, se identifica con el lugar de objeto de amor, que recibe el don amoroso, ocupando el lugar del amado e imposibilitando la correspondencia dentro de la realidad ficcional pues ella ya murió. Una característica del amor paradigmático que se propone en el texto es la imposibilidad del encuentro, lo cual produce la exaltación o la magnificación del mismo.

En la carta se actualiza el amor, pero en ella se figura también cómo lo masculino se aparta del mismo, poniendo en juego la idea del desencuentro amoroso, que se da por la elección, el tiempo, las circunstancias y, aparentemente en última instancia, por la muerte. La carta también nos muestra cómo el amor puede presentarse de una manera no simultánea, como se figura normalmente, sino de un modo en el cual el sujeto queda descolocado frente al objeto que está en otra esfera, hasta que se dé lo que Lacan llama la metáfora del amor, donde el sujeto pase a ser objeto y el objeto sujeto. Esta metáfora puede no realizarse en esta modalidad, de manera que no hay correspondencia al contrario se ahonda más en la distancia.

Dentro de ambas obras, vemos cómo el amor se figura desde lo femenino como un sacrificio, y desde lo masculino en la lógica del tener, pero en ambos casos ofrece una respuesta ante lo real que irrumpe con la muerte. El amor aparece como una modalidad de consolación ante la falta.

El amor, en ambos textos, está presente a condición de que el objeto amado esté del lado de la ausencia, no puede darse en la presencia del objeto amoroso, más bien su realización ideal se da en su ausencia (esto nos muestra que no existe una relación natural con el objeto amado, sino que hay una relación mediada por la simbolización). La complementariedad, que aparentemente existe en el mundo natural, es trastocada por el mundo cultural, por el lenguaje, y esto es lo que posibilita la construcción y la reflexión de una relación amorosa con un muerto; dentro del mundo natural, las relaciones son simétricas y se dan entre vivientes, pero dentro el mundo humano, construido por la

cultura, la relación entre hombre y mujer es asimétrica, no es complementaria, y justamente el amor se constituye como un velo para cubrir esta falla estructural –desde el psicoanálisis, la ausencia de relación sexual, la imposibilidad de la complementariedad de los sexos.

Esta ausencia da pie a que sobre ese hueco se presente una pareja dentro del orden de lo ideal, de lo perfecto, ya que, en el orden de la realidad, dentro del relato, lo amoroso es conflictivo. No es que se ama al cuerpo muerto al modo de la necrofilia; se ama lo que se ha construido por medio del lenguaje y la imagen que se sostiene de la persona fallecida, se ama a partir de que el otro falta. La condición para amar es justamente la ausencia, la falta, la muerte del amado, pero esta construcción simbólica vela la falta, sin suprimirla. Siguiendo a Barthes, "La ausencia amorosa va solamente en un sentido y no puede suponerse sino a partir de quién se queda -y no de quien parte-: yo, siempre presente, no se constituye más que ante un tú, siempre ausente" (Barthes, 1982: 45). Estas obras encaminan su reflexión hacia lo inadmisible en el pensamiento cotidiano: amar a un muerto y obtener una satisfacción de ello, pues dentro de las convenciones sociales se busca esta complementariedad en presencia del objeto, no en su ausencia.

Desde la ficción, se socavan las convenciones respecto al matrimonio, poniéndolo en cuestión como regulador del intercambio sexual, pues las relaciones amorosas no están dentro del mismo, sino que están del lado de lo prohibido, del deseo. En “El occiso”, las relaciones que se presentan están fuera del matrimonio, y en *Bajo el oscuro sol* la relación de amor de Verónica es incestuosa -por tanto, transgrede el tabú fundacional de la cultura- y debe renunciar a su deseo para la estabilidad del sistema cultural. Este amor se basta a sí mismo, así que representa un peligro para el lazo social.

En ambas obras, el fruto de estas relaciones es un niño que debe ser borrado, incluso de lo simbólico, porque encarna las relaciones prohibidas, así que el aborto, presente en las dos narraciones, se encarga de eliminar la existencia de un niño que representa un peligro para el sistema. En “El occiso”, el niño existe mediante lo simbólico, mediante la palabra y aparece terciando la relación entre hombre y mujer. Asimismo, en ambas el amor se presenta en la pareja, amor pasión, eros, en la relación madre/hijo, englobándose ambos en un amor como ideal y sacrificial; que sólo es posible con el partenaire del lado de la muerte.

En el texto, como la condición del amor no es la presencia si no la ausencia, aunque simbólicamente parezca que es una representación del amor platónico, no lo es; porque el amor platónico es simétrico, en cambio el amor propuesto en el libro tiene una marcada asimetría. En el caso de *Bajo el oscuro sol*, el amor es capaz de feminizar a un hombre, sacándolo de la lógica del tener y llevándolo a la lógica del ser.

El amor, en ambas obras, busca suturar la falta estructural del ser que se hace visible por la muerte, pero al no poder hacerlo debe recurrir como sutura a la propia escritura y atravesando el desencuentro amoroso se presentaría una transformación subjetiva.

III
Escritura

La escritura, en ambos textos, se constituye en una segunda respuesta frente a lo real y se presenta ante la caída del velo del amor. Permite, mediante el trabajo con la palabra, el bordeamiento de este real y, nos atrevemos a decir, constituye una sutura provisional[20] ante la angustia subjetiva.

El texto "El occiso" es muy diferente de los otros dos; su estilo fluctúa entre prosa y verso, por lo cual es de difícil clasificación en un género literario y nos da la idea de una ruptura con la escritura tradicional de ese momento. Mitre señala que puede ser leída como "prosa poética, poema narrativo o poema en prosa" (2012: s.p.). En nuestra perspectiva, proponemos que en este relato se encuentra el proyecto de escritura de la obra. El mismo se constituiría como un eje subyacente y fundamental de la estructura del texto; los otros dos cuentos, "El cascote" y "El hijo que nunca fue", abordan las mismas inquietudes sobre la muerte mediante personajes y situaciones concretas, pero plasmadas dentro de la esfera de lo concreto, ejemplificando lo que se había trabajado antes de manera abstracta.

"El occiso", según Mitre, es el "texto más enigmático de la autora" (Mitre, 1998: 67), pues rompe definitivamente con las producciones literarias de su época que, casi en su totalidad, abordaban el tema de la Guerra del Chaco[21]. Además, Mitre señala que el texto "comportaría una trama metafísica, ontológica, con términos filosóficos y abstractos" (Mitre, 2012: s.p.). Desde nuestra perspectiva, el texto permitiría una lectura teórica sobre cómo Estenssoro está encarando su reflexión sobre la muerte, el amor y la creación.

Es en este primer texto que aparece veladamente la pregunta sobre la creación, ya que culmina proponiendo que después de un recorrido con muchas tribulaciones, el personaje principal, el occiso, despojado de todo lo humano conserva aún la angustia que

[20] En este trabajo, por ser una lectura comparada parcial y no la lectura de toda la obra, no nos atrevemos a enunciar una sutura subjetiva total, sino una sutura específica que, en este caso, contiene la angustia que produce lo real.

[21] Ver, al respecto, Siles Salinas, J., *La Literatura boliviana de la Guerra del Chaco 1932 – 1968*, consignada en la bibliografía.

le permite, junto con el movimiento, llegar a una especie de preñez que concluiría con el génesis creador.

En *Bajo el oscuro sol*, el abordaje que se hace sobre la escritura es más directo y realizado en más planos; la narración trabaja a una escritora que muere justo antes de escribir una carta reveladora de un secreto tan subversivo para el sistema social que es silenciada por una bala perdida. La escritura también ejerce una fascinación y un ideal ya que Loreto es impostada por distintos personajes masculinos (Duarte que le roba su libro una vez muerta y Pablo que con su consentimiento se adjudica la autoría de su novela). En otro nivel, se presenta el problema de la escritura como algo que sólo existe mientras alguien lo lea y lo signifique (Gabriño que, por amor, quiere descubrir la subjetividad femenina a través de los papeles escritos que ha dejado); sin embargo, Gabriño sufre un quiebre simbólico y debe apelar a la intervención del autor que, en complicidad con el lector (que une todas las pistas), finalmente develan lo acontecido a Loreto, proponiendo una reflexión sobre el proceso de escritura y su significación. Paralelamente, están presentes las concepciones sobre la creación en la novela; ya las nombraremos más adelante.

En este último capítulo veremos la relación de las obras con el proyecto individual de cada escritora y la emergencia de lo ominoso dentro de la escritura.

Acercamiento a la propuesta de escritura de los textos

Las dos obras tienen una característica común: desnaturalizan las ideas preexistentes sobre la muerte y el amor dadas por lo cultural, proponiendo, en su lugar, nuevos acercamientos a ellos mediante la escritura. Estas obras producen preguntas y ofrecen una visión de mundo capaz de abrir nuevas significaciones y cuestionamientos mediante la aparición de la figura del fantasma, de un mundo invisible en el mundo visible, de la propuesta de la vida más allá de la muerte y de la posibilidad de amar a un muerto.

Lo que ambos textos trabajan en la escritura es la desfamiliarización, el uso del oxímoron, la búsqueda de la abstracción y la polisemia del significante, pretendiendo cuestionar lo establecido desde la convención del lenguaje como dispositivo ordenador, mostrando de este modo las tensiones entre significado y significante, de acuerdo a lo planteado por Lacan quien, como ya vimos, trabaja sobre la propuesta de Saussure.

La desfamiliarización, dentro de “El occiso”, se encuentra en el uso del espacio y el tiempo; ambos elementos están construidos de un modo indefinido, el espacio no nos remite a ningún lugar conocido, es ambiguo e inquietante; “Y esa niebla, atravesó… países melancólicos y espeluznantes, con arborescencias fosfóricas y fúnebres… Países de alas de murciélago, de jarales” (Estenssoro, 1971: 31), acentuándose más adelante cuando se trastoca la relación con el espacio: “Solo la extensión se llenaba de Espacio y de Eternidad. Espacio perdido ilimitadamente profundo y desconocido de la extensión” (Estenssoro, 1971: 35). Además, se caracteriza por describir su atmósfera de manera perceptual e inquietante: “Había despertado de un sueño clorofórmico, con una lentitud de siglos” (Estenssoro, 1971: 19), conduciéndonos dentro del plano de lo extraordinario.

De esta misma manera, el tiempo está construido fuera de la vida cotidiana: “y los Siglos se sucedían a los Siglos y el ruido crecía más” (Estenssoro, 1971: 36) y asimismo, se va perdiendo la referencia de categorías temporales en relación a la percepción del personaje principal: “Ya no había Vida ni Muerte… no existía ni el Tiempo, ni los Límites, ni la libertad” (Estenssoro, 1971: 35).

En el cuento “El hijo que nunca fue”, la trama se inicia cuando dos enamorados salen de paseo al campo; este lugar que se encuentra fuera de la ciudad y del mundo civilizado; es un espacio límite donde puede surgir lo “no dicho”, lo oculto, y así elaborar la experiencia subjetiva de Ernesto respecto a la muerte y a la pérdida.

Por otro lado, en *Bajo el oscuro sol*, la narración se desarrolla en una ciudad; ésta se construye como un escenario vivo, que refleja externamente lo que sucede internamente con los personajes. Los elementos de la naturaleza, junto a los objetos inanimados, tienen características casi animistas, participan activamente en la narración. El uso de este recurso evidencia una fractura con la palabra y la razón, buscando diluir estas categorías en una búsqueda por encontrar algo del orden de lo absoluto.

En ambas obras encontramos elementos que cuestionarán el marco simbólico imperante -que está relacionado con una corriente literaria más cerca al realismo- de modo que cuestiona el par ficción- realidad, ya que se presenta la idea de algo fuera de lo racional que opera en el plano ficcional.

La presencia del oxímoron en las obras está presente en las figuraciones de la narración: cuerpo muerto que despierta a la vida; un amor posible a partir de la ausencia

del objeto amado; un niño muerto, pero bueno; un hombre que ama a una muerta; un vientre que se transforma en cuna y tumba…, lo que sostiene así diferentes contradicciones dentro de la narración y permite la emergencia de significados múltiples. La escritura que nos proponen Estenssoro y Bedregal recurre frecuentemente a esta figura que sirve como cuestionadora de los pares de opuestos establecidos culturalmente, explorando de este modo, una forma de transgresión de este mundo dicotómico, proponiendo romper la idea de una significación cerrada o unívoca.

Por ejemplo, en ambas obras se problematiza la dicotomía del bien y del mal. En "El occiso" con la construcción de criaturas con características angelicales y demoniacas concentradas en una imagen: "…unas criaturas de largas alas de cisne y garras de fiera, con cerúleas pupilas de arcángel y bocas de vampiro" (Estenssoro, 1971: 31). Esta metáfora rompe con las ideas de un ser todo ángel o todo demonio, inventando un cuerpo que triza los ideales ético-estéticos dentro del imaginario de la existencia de un todo homogéneo; esta misma reflexión es compartida en *Bajo el oscuro sol* en la construcción de los personajes. Así, Loreto, Antonio y Félix, que presentan profundas contradicciones internas que les impiden constituirse como personajes homogéneos, son personajes fragmentados que revelan la imposibilidad de ser catalogados en esta dicotomía. Por ejemplo, Gabriño fluctuará, a lo largo de la novela, entre aparentes pares contradictorios organizados culturalmente en una lógica binaria como masculino-femenino, letrado-salvaje y racional-irracional, que aparecen mostrando extremos de un pensamiento dominante, de modo que al ser colocados no en oposición en la novela sino como una posibilidad de fluctuación de lugares, ésta cuestiona las significaciones culturalmente convenidas.

Siguiendo esta idea, en el cuento "El cascote" la máscara está construida a modo por lo menos paradójico, encarnando una representación inorgánica y a la vez un objeto vivo, creando una tensión más entre vida y muerte, ya que primero se refiere a ella como: "…una máscara blanca de estuco" (Estenssoro 1937: 31) y finalmente es narrado como: "…acariciaba la garganta del cascote que palpitaba con un flujo de vida" (Estenssoro 1937: 35).

Es por esta contradicción que engloba los opuestos convencionales, que el oxímoron produce un extrañamiento, pero a la vez una posibilidad de apaciguamiento; por esto mismo, la máscara es retratada como la última fantasía y forma una trinidad con

Ernesto y con el hijo, así se introduce un tercer elemento que nos permite salir del binarismo con el que se ha retratado la vida. Otro par que se trabaja fuertemente en este sentido en ambas obras es la conjugación de dolor y placer, aparentemente opuestos pero presentes en las situaciones amorosas y mortuorias; en el cuento "El cascote" ambos sentidos nuevamente recaen en la máscara: "Era una máscara blanca que su escultora había llamado Dolor, y que ella llamaba Placer" (Estenssoro 1937: 31).

Asimismo, se conflictúa los pares masculino y femenino. Estenssoro presenta personajes o figuras asexuadas, que se construyen desde lo ambiguo; en "El occiso", el personaje principal no tiene una definición sexual, es nombrado como el muerto, el occiso, el fantasma o el espíritu, siendo despojado de la categoría preestablecida del género y de la determinación que esto conllevaría, simplemente es retratado como: "fantasma que se eleva al infinito… es una forma sin forma" (Estenssoro 1971: 22) y más adelante es elevado a la categoría de "ser": "El espectro no tenía cuerpo, ni tenía alma; pero, era el ser en esencia" (Estenssoro, 1971: 30). Esta caracterización es un modo en que en el texto se aborda el problema de la palabra como significante que define o que marca; tratando justamente de diluir una determinación, de despersonalizar al personaje principal. Lo que se juega es la posibilidad de encontrar la forma de narrar algo de manera muy abstracta, buscando pasar de lo particular a lo general y procurando explorar los límites de la simbolización. Esta misma figura está presente en "El cascote", donde el trabajo recae sobre la máscara, caracterizada como "insexuada" (Estenssoro 1937:31), buscando nuevamente la posibilidad de la abstracción en la propuesta escritural.

En *Bajo el oscuro sol*, Bedregal trabaja buscando la existencia de lo absoluto en la escritura: "Debería haber un libro en que estén escritos los pensamientos que no se comprenden sino antes de que sean pensamientos" (Bedregal 2012: 168), añorando una instancia ordenadora, anterior a lo racional, que dictamine el significado. Mientras realiza esta exploración va revelando que este absoluto no existe, de modo que emerge el conflicto de la pluralidad de significaciones, que es lo que justamente producirá el desajuste y el dolor de existir, desde la singularidad.

De este modo, Bedregal cuestiona y busca, a la vez, un absoluto ordenador, por lo cual trabaja en la novela diferentes modos de acercarse a la abstracción, que sería una forma de acercarse a un conocimiento. Un modelo que propone es la referencia a la pintura como una forma de abstraer y entender la vida, haciendo un recorrido por

diferentes pintores y mencionando algunas propuestas (comparando este trabajo al de la escritura, que para Bedregal opera como un dispositivo de conocimiento). En la novela, la relación conocimiento-escritura se presenta de modo que la protagonista busca un ordenamiento y un entendimiento de su vida mediante la escritura, pero también se problematiza la idea de la escritura como posible lugar de encuentro del conocimiento del enigma y de la trama de la vida.

Por otro lado, también buscará, en la novela, una categoría universal al ser humano, lo hace cuando propone un desdoblamiento del personaje de Gabriño en autor, con una categoría abstracta y funcional que descarne al personaje singular, pero que pueda ser ejercida desde ese mismo lugar. De este modo, realiza una abstracción del género en el trabajo con el lenguaje, marcando la existencia de funciones y lugares, como categorías para acercarse al hecho humano. En la obra, la categoría autor permite que este personaje deje su adscripción genérica masculina. Elevándolo, mediante la escritura, a la categoría autor se constituye estructuralmente como un lugar donde se ejerce función de escribir.

Lo mismo se trabaja respecto a Loreto; al momento de morir se cuestiona sobre su adscripción de género: ella, que es mujer, se nombra como hombre, buscando una categoría universal que la represente, desdibujando los límites entre géneros al momento de la muerte. Propone, así, *desvestirse* de una de las categorías que de alguna manera definen al ser humano, rompiendo las ideas convencionales sobre lo femenino y lo masculino. Es en esta exploración que la narración nos pone en contacto con el límite de la palabra, lo indecible, lo real por excelencia. Es en este momento de la novela que se introduce una especie de poesía realizada en versos libres –pues el hilo narrativo ya no puede sostenerse– que portan a una voz poética en primera persona, develando la relación entre escritura y subjetividad, destruyendo metafóricamente a la posibilidad de la significación total y absoluta.

En ambos textos se busca el vaciamiento de las categorías humanas en el momento de la muerte, trabajando así la búsqueda del límite que separaría lo concreto de lo abstracto, deconstruyendo preceptos para poder construir nuevas significaciones. Este recurso que ambas escritoras utilizan para lograr acercarse a un ideal de escritura, les permite preguntarse sobre la palabra y su posibilidad de representación de lo real, para acercarse al vacío y al enigma.

La abstracción en “El occiso” es trabajada en torno al cuerpo, ya que el relato nos introduce en la experiencia de la corrupción del mismo: “Eran los gusanos que se lo comían…Y el occiso iba desfalleciendo más pronto y deshaciéndose más rápido en tal compañía” (Estenssoro, 1971: 23), posteriormente este proceso culmina en la transformación de este cuerpo en una condición espectral, que va dejando toda característica humana: “Fue una forma ambulante, el espectro vagabundo, el conglomerado de la fuerza sensitiva y cerebral que se separaba totalmente de la vida y de lo humano” (Estenssoro, 1971: 30). Esta acción nos permite pensar metafóricamente en la desintegración del orden simbólico que promueve la cultura. Este proceso de abstracción está íntimamente ligado con la deconstrucción de lo establecido y el vaciamiento del significado. En *Bajo el oscuro sol*, cuando llega la muerte, la protagonista deconstruye lo conocido, diluye los límites, buscando la palabra que pueda nombrarla y representarla de manera absoluta, lo cual hace que se encuentre con la angustia porque no encuentra respuesta: “Necesito retornar, desnacer para encontrarme…” (Bedregal, 2012:54); finalmente encontramos una similitud muy llamativa respecto al texto de Estenssoro, ya que Bedregal también construye la imagen de un cuerpo devorado por insectos: “Las hormigas en mi cuerpo han devorado una cáscara” (Bedregal, 2012:56).Es así que ambas autoras trabajan con la idea de la descomposición de lo material abriendo un espacio para establecer un cuestionamiento sobre lo que queda más allá del mismo.

La subjetividad es trabajada frente a lo universal, ya que al momento de la muerte se actualiza lo vivido buscando una significación propia. Este momento se complejiza aún más pues esta significación es inalcanzable, poniéndonos nuevamente en contacto con el vacío.

En ambas obras se problematiza la relación con la palabra y su significación, evidenciándose esta tensión sobre todo en los momentos donde aparece la muerte como real; es por esto que en los textos se busca cuestionar cómo las palabras nombran el mundo, vaciándolas de significado, buscando la existencia de algo anterior al lenguaje, algo dentro del mundo mítico, tratando de recuperar lo perdido estructuralmente al ingresar a la cultura.

En “El occiso” se deconstruye lo instaurado por el pensamiento ya que el personaje principal, en su recorrido, va despojándose de las categorías humanas relacionadas con la percepción y el pensamiento, aunque esta acción la realiza sin poder

desligarse de la angustia, aún en el momento de la aparición del "Ser", máxima abstracción a la que llega el relato. Siguiendo a Rojas, el pensamiento, se interpone en la búsqueda "…del sujeto que quiere él mismo ser" (Rojas, 2016: 9), impidiendo la emergencia de la subjetividad y produciendo la angustia. Así, en ambas obras, se reflexiona sobre el pensamiento que, como categoría humana, nos ancla en un mundo de representaciones culturales, de modo que los textos van llevándonos a la decantación de lo simbólico hasta llegar al límite con lo real.

Bedregal, al igual que Estenssoro, recurre a la música, a la danza y a las imágenes sin forma definida, como último lugar en busca de la abstracción, como un recurso para mostrar que la palabra no es absoluta, esta construcción nos acerca a lo que ya revisamos en el capítulo anterior sobre la propuesta freudiana en torno a *Das Ding*, retomada por Lacan y sobre la cual se referirá en el Seminario VII, como aquello que estará más allá del significado, y que será imposible de imaginar por lo cual está fuera del lenguaje: "…La Cosa, cuando ésta se caracteriza porque nos es imposible imaginarla" (Lacan, 1998, VII: 155). Este proceso escritural bordeará este vacío relacionándose con este objeto perdido y prohibido, del cual el sujeto se mantiene a cierta distancia por el principio de placer; mientras más cerca esté alcanzará el goce, como sufrimiento. Bedregal y Estenssoro encuentran, en la búsqueda que realizan en su escritura, que existe un lugar que no tiene posibilidad de nombrarse.

Escritura como proyecto estético-creador

En ambos trabajos, la escritura es el resultado de un proceso que dará lugar a una propuesta estético creadora. Una de las preocupaciones centrales de los textos es la aparición de la práctica escritural como una respuesta ante lo real, ante la herida causada por el ingreso al mundo simbólico. Estenssoro y Bedregal realizan este trabajo develando que sólo existen modos de aproximación subjetivos al vacío, expresados en la escritura, buscando el absoluto, pero enfrentándonos con el fragmento. En la propuesta de las autoras se muestra la no correspondencia entre significante y significado, develando la simulación del mundo cultural, lo cual produce angustia.

Esta angustia recorre la narración de ambas obras y busca una salida en "El occiso". La angustia parece ser causada, por la lucha para liberarse de las categorías humanas relacionadas con las sensaciones e ideas, pero permanece a lo largo de los tres fragmentos, ensayando una resolución en cada uno, que resulta siendo una vana esperanza

de conclusión del sufrimiento. Sólo en el último fragmento se encuentra una promesa de resolución en la creación: "Y la angustia del ser flotaba, se sumergía, salía a la superficie de esas aguas buscando el Espíritu del Génesis" (Estenssoro 1971: 37), planteando una salida para la misma en el ejercicio de la creación. La reflexión estaría del lado de la escritura como respuesta ante el vacío estructural de la muerte y la herida amorosa.

La creación de un proyecto sería posible a partir del *atravesamiento* de la angustia, pues esta nos pone en contacto con lo real; Lacan, en el *Seminario X*, dedicado justamente a la angustia, establece que es un afecto: "La angustia, ¿qué es? Hemos descartado que sea una emoción. Para introducirla, diré que es un afecto" (2006: 22) y más adelante aclara "…y ésta es la verdadera sustancia de la angustia, es ese lo que no engaña lo fuera de duda" (2006: 87) nunca falla para él por su vinculación con lo real. La angustia emergerá como un indicador de la cercanía del sujeto con lo real, de modo que dará cuenta del mismo; de este modo, la escritura podría constituirse como un modo de elaborar esta experiencia.

El proyecto creador –con una ética que apunte al señalamiento de la falta a través de la disolución de un sentido unívoco y a la reconstrucción de una visión de mundo que se plasmará en la obra– necesariamente tendrá que trabajar con el atravesamiento de la angustia, por lo cual el proceso creador en este caso tendrá que ver con la demolición de los marcos simbólicos preexistentes para poder elaborar una propia propuesta ética y estética.

Van de Wyngard trabaja este proceso desde el punto de vista del creador proponiendo que la creación emerge como respuesta a cuando se produce "un desarreglo de su sintaxis ontológica" (2010: 41), de modo que existe una crisis simbólica que después de una lucha, encuentra una "…nueva gramática articulatoria" (ibídem.). Si se resuelve el conflicto mediante una creación exitosa, pero este conflicto puede no arribar a esta solución en algunos casos. En los textos trabajados, ambas autoras producen una obra que puede entenderse bajo este paradigma, ya que logran proponer un texto que socava las convenciones establecidas y establecen un nuevo horizonte de significación en su escritura en relación a lo mortuorio y a lo amoroso.

En los textos también se propone la idea del pasar, atravesar o recorrer la angustia para poder acceder a la liberación. Siguiendo la propuesta de Van de Wyngard, este atravesamiento sería necesario para la emergencia de la creación. En el texto de

Estenssoro este proceso esta explícitamente presentado desde el epígrafe: "Este libro es una crucifixión y un INRI" (Estenssoro 1937:7), estableciendo en esta escritura una relación muy estrecha con el dolor y la angustia, ya señaladas por Ayllón (1999:117) y por Prudencio (1971:139).

Para este cometido, la autora trabajará con elementos cristianos utilizados heterodoxamente. Uno de ellos es la crucifixión, que es considerada una

> …manera específica de dar muerte…la cual no es apenas una manera cruel de asesinar a esclavos capturados en su intento de huida y a rebeldes políticos no romanos, es también un medio de escarmiento, de avasallamiento y humillación por parte del Imperio para los pueblos sometidos (Adames, 2007: 40).

Entonces la crucifixión era un castigo propio del imperio romano que se imponía a una persona que había cometido una falta en contra del orden social, es una sanción que se aplica a quien no es considerado como parte del mismo grupo, exponiendo ante la mirada social a quien había transgredido las normas. Se la utilizaba para evitar que otras personas cometieran esos crímenes.

Por eso es importante pensar la propuesta de escritura del texto en relación a la idea de la crucifixión, donde existe un sacrificio que tiene como objeto la liberación de alguna culpa o pecado, la purificación. La escritura, bajo esta clave, se transforma en una liberación, en la modalidad del mecanismo de la sublimación que propone el psicoanálisis; permite la sublimación de las propias pulsiones y de las pulsiones de quien lee el texto, del mismo modo que la contemplación de la cruz permite estos dos modos de la sublimación, al convertirse en un objeto condensador del exceso o del goce, mitigando los deseos insatisfechos pulsionales y permitiendo desplazar la libido y encontrar una satisfacción en el trabajo creador.

Del mismo modo, existe una correspondencia de la escritura con el INRI[22], localizado en el primer epígrafe del libro: "Este libro es una crucifixión y un INRI" (Estenssoro 1971: 11). que es una expresión usada para dar a entender que se está pasando por un trance, por un sufrimiento muy grande, pero también es el rótulo que se le pone a Cristo. En la modalidad de la crucifixión romana este es un título (Titulus) en el que se especificaba el nombre del transgresor y el motivo de la condena, para moralizar a otros.

[22] La alusión al INRI en este trabajo se dirige a apuntar el paso por un sufrimiento muy grande, cabe recalcar que este tema no se agota con esta entrada, ya que puede ser abordado desde otras interpretaciones que no se desarrollarán en esta tesis.

Este título podía "…permitirse una burla o ironía mordaz" (Brown, 2006: 1145). Vemos que el texto está también plagado de ironía (Ayllón, 1999:117) y, de algún modo, esta referencia a la crucifixión y al INRI subyacen a la obra: el proceso del sufrimiento y el rótulo social con el que se sanciona a quien ha osado transgredir los mandatos culturales.

Ya habíamos señalado que ambas escritoras trabajan heterodoxamente elementos del cristianismo, la aproximación al tema del INRI implica el acercamiento a la pasión y crucifixión de Cristo, como metáfora del proceso escritural, que es llevado con cierta culpa, pero también como parte de un destino, el destino de ser escritora. Es así que la escritura se convierte en un dispositivo de redención, de sacrificio, pero también se constituye como la posibilidad de ir más allá de los límites permitidos, instaurando nuevas visiones de mundo.

La escritura, entonces, nos propone una creación basada en estos dos pilares: el atravesamiento[23] del dolor y la transgresión de los límites permitidos. Esta idea del atravesamiento del dolor está también plasmada en el epígrafe de *El occiso*: "En la desolación de mi vida; / en la soledad de mi corazón, / se ha engarfiado el dolor/ como un ancora en el fondo del mar" (Estenssoro 1971: 13). Surge, ahora, una idea más para entender la ética de la escritura que propone Estenssoro: el secreto que se va revelando mediante la escritura para paliar y expulsar el dolor que producen la cultura y el lenguaje al arrancarnos del mundo natural y arrojarnos dentro del mundo social.

En la novela de Bedregal, la angustia también se presenta cuando se bordea lo real; se evidencia fuertemente su emergencia en las cartas de Alexis, ya que este personaje revela en ellas la herida estructural del ser, apareciendo entremedio de la tensión que se da entre deber y deseo, que produce la regulación de lo social a la vida individual. La vida es presentada como un vacío que debe ser llenado con el amor, pero, al fracasar éste, debe ser suturado con la escritura al producir un ordenamiento simbólico y subjetivo; de esta manera, se aborda si existe la posibilidad de vivir en completitud, sin la falta estructural producida por lenguaje. Falta que padece todo aquel que ha ingresado en la cultura, es

[23] Este término es utilizado en psicoanálisis respecto del concepto teórico de fantasma, el atravesamiento del mismo sería un indicador del final de análisis, que implicaría una construcción del sujeto analizante; esto es trabajado por Lacan en el *Seminario XI Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis* (2010). En esta tesis, la noción de atravesamiento es utilizada para referirnos a la travesía que las escritoras realizan en una exploración de lo real, y cómo la salida a ésta produce una nueva construcción.

decir, al mundo humano, de modo que se añora un mundo natural donde la satisfacción total sea posible.

Por esto, se propone, en la novela, que la escritura no es fácil y que se da por un "…impulso irresistible de alivio a lo que rebasa del corazón" (Bedregal 2012: 192). Es por esto que surge cuando algo excede al escritor; la escritura permite trabajar con el desborde y ponerle palabra allí donde algo irrumpe, haciendo ceder lo que desborda al escritor; el exceso contradice e interroga el discurso, ofreciéndose como un lugar de desarreglo y de pregunta, donde aparece algo incontrolable que evidencia la existencia del orden de lo real que se encuentra más allá del orden simbólico. Este exceso está muy relacionado con el goce desde la propuesta psicoanalítica, ya visto anteriormente, pues canaliza la posibilidad de acercarnos a esta satisfacción dolorosa en la escritura, por eso se la plantea como necesaria para vivir y más allá del reconocimiento social.

En *Bajo el oscuro sol*, se proponen dos soluciones contra la angustia: la primera, la templanza, que está del lado de lo racional y de la fe, y la segunda, el arte, vía la escritura; como una posibilidad de regreso de un punto donde se ha tocado la categoría de lo real, para poder bordearlo con la palabra. Así, el arte se constituiría como una posibilidad de salida de la angustia estructural que se plantea desde el psicoanálisis, y, de este modo, la escritura funcionaría como sutura ante la herida de lo real.

Al igual que en Estenssoro, Bedregal propone que la escritura está vinculada directamente con el atravesamiento del sufrimiento y, del mismo modo, utiliza heterodoxamente un universo cristiano para metaforizar este proceso. En el texto se presenta la figura del "Cirineo", quien ayuda a Cristo a cargar su cruz. Esta figura es utilizada como analogía sobre cómo Verónica utiliza la escritura para alivianar su propio sufrimiento.

La escritura se constituye, así, en un proceso imperioso que restituye el marco simbólico necesario para operar contra la angustia; de este modo, esta exploración sobre el lenguaje sería liberadora, transitando un proceso no del todo fácil. En ambas obras se problematiza el sentido de la escritura como invención y creación para soportar la existencia, con una ética que reflexiona sobre lo establecido para poder acceder a la posibilidad de la creación. Para ambas, el proceso de creación implica un vaciamiento de sentido que obviamente es conflictivo, porque no se tiene la certeza de que culminará con éxito. Van de Wyngard teoriza este proceso como un desmoronamiento del mundo

simbólico para ser restituido por otro, encarnado en una obra. Este proceso pasa por una etapa de desarreglo donde el creador atraviesa una crisis que puede dar a luz una creación que permita una nueva emergencia de un arreglo simbólico; en estos casos, las escritoras sí logran atravesar la crisis y escribir sus libros, pero, al interior, sus personajes plantean lo irresuelto en esas crisis, en un plano metaficcional.

Estenssoro nos propone un proceso de creación que va a estar relacionado con el enigma y el vacío. Este proyecto ético-estético apunta a la vacilación del mundo simbólico y se constituye en una respuesta ante la represión construida desde lo cultural. Los recursos que utiliza nos hacen transitar por los límites de la palabra, dando cuenta de que hay cosas que escapan al lenguaje, que conflictúan el ámbito considerado como racional y que juegan tratando de expandir los límites de significación, causando una tensión entre los elementos estáticos de un mundo preestablecido y los de su propia creación. Desde esta lectura se plantea que es de la conciencia y del pensamiento de lo que quiere liberarse el occiso, o sea, de su marco simbólico; en cambio, para Mitre, la conciencia, el pensamiento, le revela al cuerpo un cierto estado de inmortalidad que sería la causa de la aparición de la angustia: "Terrible amanecer del sujeto a su nuevo estado, en el cual la conciencia angustiosa, hipertrofiada, es cárcel e instrumento de tortura, causando, borgeanamente, un terror a la inmortalidad" (2012: s.p.). Desde nuestra perspectiva, matizamos esta lectura, ya que la angustia, desde el psicoanálisis, estaría revelando el contacto con lo que no se puede simbolizar, con lo real. Este contacto y este derrumbe simbólico sería imprescindible para lograr acercarnos a un proceso creador. Prada señala este problema de la conciencia, al comentar sobre el texto que: "Se trata…de la experiencia de entierro y descomposición de un cadáver que, sin embargo, no ha perdido conciencia de sí" (2011: 2). Esta conciencia de sí es el pensamiento que ubicamos como característica humana y del cual el occiso desea librarse; diríase, siguiendo la propuesta de Ayllón, que "…se resiste a los determinantes vitales que todavía le acosan" (1998: 168).

Lo que desea el protagonista es la ansiada libertad, "saldría... y podría expandirse, esparcirse, volar" (Estenssoro 1971: 22); pero para ello debe trascender los límites construidos conceptualmente por el pensamiento: "La libertad no podía ser amplia, ni enorme, ni magnífica, porque las circunscripciones se habían borrado totalmente" (Estenssoro 1971: 35), libertad que le permitiría ejercer el acto creador.

La creación está concebida como una posibilidad para todos los seres humanos, pero con una condición: el acercamiento al vacío, atravesando la angustia, deshaciendo los constructos previos, desprendiéndose del lugar del saber y, por el contrario, instalando un lugar de interrogación mediante el cual el proceso de la creación trata de ir más allá de lo establecido. Lo que produce, en este caso mediante la escritura, nuevos acercamientos a las grandes preocupaciones humanas, convirtiéndose en un lugar de exploración, de cuestionamiento y de conocimiento.

En "El Occiso", la narración nos lleva hacia una resolución ambigua, pues el hilo conductor del relato, que es la angustia del personaje principal, parece ceder al final de cada fragmento, pero sin concretarse. Sólo vislumbramos una posible resolución en el fragmento final mediante una metáfora de la creación, proponiendo de este modo que para la creación es necesario el atravesamiento de la angustia, pero este atravesamiento no asegura la aparición de la creación, sugiriendo que esta puede fracasar.

En este paradigma, Estenssoro, sutilmente, cuestiona lo absoluto cultural e introduce lo relativo, lo particular, como una salida a la categoría de lo universal. De este modo, un proyecto de escritura puede realizar un recorrido por estos lugares propios de su subjetividad, paradójicamente cobijados en lo cultural pero que socavan las convenciones establecidas. Al respecto, Ayllón señala que las preocupaciones creativas de Estenssoro en *Memorias de Villa Rosa*: "…estarían centradas no en el crear sino en el observar" (Ayllón, 2015: s.p.). Vale la pena matizar lo que propone Ayllón, de acuerdo con lo expuesto anteriormente, pues la preocupación creativa estaría planteada en la posibilidad de exploración de la subjetividad.

Las reflexiones sobre la creación continúan en "El cascote", donde la autora utiliza un título provocador y enigmático, que remite al menos a dos significados en particular, "fragmento de construcción derribada o en ruinas", y a la vez "conjunto de escombros usados para obras nuevas" (RAE, 2017), que nos permiten intuir que la obra está encaminada a la destrucción de lo conocido para el surgimiento de algo nuevo. Este modelo propone deconstruir lo establecido para poder obtener un nuevo producto, con una particularidad se le otorga valor al fragmento, que posibilitará el surgimiento de un nuevo horizonte de sentido.

Como ya hemos visto, existe un ejercicio de problematización del significante mediante el vaciamiento de las palabras, para cuestionar lo establecido, lo instaurado por

el pensamiento, por lo cual se lleva éstas al límite, vaciándolas de significado, subvirtiéndolas y dislocándolas del discurso articulador normalizado de la cultura, todo esto en vista de crear nuevos significados y nuevas formas de acercamiento a problemas trascendentales de la humanidad. Este juego es presentado al lector para que pueda ser resuelto desde su lectura, de modo que podamos relacionar este trabajo con un lector activo –propuesto ya por Iser en su teoría de la recepción–[24] que debe participar de la construcción de las posibles significaciones del texto.

Entre sus preocupaciones en torno a la creación, nos acerca a la idea de la potencia creadora en relación a la posibilidad de engendrar. En "El hijo que nunca fue", esta posibilidad parece abrirse ante la expulsión del hombre del paraíso: "Yo pensaba en Dios, que como una maldición fulminó aquel: ¡Creced y multiplicaos!" (Estenssoro 1971:58). Entendemos el paraíso como un lugar mítico donde estaría presente la plenitud, por lo tanto, no existiría la falta; de este modo, al ser expulsado de este lugar se instauraría la creación junto con la falta, estableciéndose esta como una condición para el surgimiento de la creación.

La modalidad de creación que propone el texto tiene que ver con la preñez, con lo que antecede al orgasmo y la eyaculación, que marcan el contacto con el límite de la palabra y el acercamiento al goce. Este estallido e inicio de una nueva etapa pueden desembocar en el génesis de la escritura. Esta relación del orgasmo y la creación está presente también en el libro *Criptograma del escándalo y la rosa*, donde se marca que "La muchacha púber, aunque tenga insomnios inquietantes, divaga en esos momentos con un conjunto de sueños que ocultan la potencia del acto creativo" (Estenssoro 1996: 37); de este modo, estos impulsos sexuales estarán en estrecha relación con el acto creativo.

En el texto se problematizará si es posible gozar sin límites, escudriñando la relación entre goce y placer, cuestionando la total renuncia del goce como entrada a lo cultural, por lo cual se exploran los límites de la significación, bordeando el vacío. Sobre esto, Lacan sostiene que el pensamiento de Freud en torno al problema de la sublimación

[24] Wolfgang Iser, en su trabajo "El proceso de la lectura" (1975), postula que se debe valorar tanto al texto como a su recepción, ya que el texto se actualiza en el proceso de lectura, en este proceso dinámico se da un valor a los vacíos que surgen, a lo no dicho, ya que permiten que el lector vaya construyendo y completando su propia aproximación al texto.

es entendido como una función creadora, donde opera el reconocimiento por parte de la sociedad:

> … siempre debe ser acentuado en lo concerniente a lo que se puede llamar producción artística, que paradojalmente fue promovido por Freud …. el reconocimiento social… está vinculado incuestionablemente con la promoción de cierto progreso -y sabe Dios que esta noción está lejos de ser unilineal en Freud-, de cierta elevación de algo socialmente reconocido (Lacan 1998, VII: 132-133).

De este modo, la sublimación eleva el objeto a una función que la sociedad aprecia y que le permite satisfacer las pulsiones en un lugar diferente a su meta: "La sublimación que aporta al Trieb una satisfacción diferente de su meta" (Lacan 1998, VII: 138), es así que la creación está en relación con esta satisfacción sustitutiva. Lacan propone como ejemplo al alfarero cuando crea el vaso, pues éste aparece al contornearse un vacío: "Es justamente el vacío que crea, introduciendo así la perspectiva de llenarlo. Lo vacío y lo lleno son introducidos por el vaso… si el vaso puede ser lleno, es en tanto que primero, en su esencia, está vacío" (1998, VII: 151). Es el hombre quien crea una vasija alrededor de un vacío, tal como míticamente dios creó el mundo ex nihilo, a partir de un agujero.

En "El hijo que nunca fue", título que trata de dar un nombre a lo que no ha sido, frase que parece inconclusa, justamente para señalar que se trabajará en torno al vacío, también se construye la idea del proceso del embarazo como metáfora del proceso creativo, pero se problematiza todavía más esta proposición con la aparición de dos hijos, uno vivo y uno muerto. El hijo que vive es la felicidad de quien le ha dado a luz; el hijo muerto es su tormento, ya que ha sido desechado sin poder constituirse ni como sujeto vivo ni como objeto de la sublimación, pero cuya presencia fantasmática es angustiante. Siguiendo esta línea, el proceso creativo no siempre tiene la posibilidad de culminar exitosamente; es más, puede intentar producir un fruto que no sea logrado y que permanezca atormentando a su creador.

El fruto hijo-creación es el objeto que, siguiendo a Lacan, se "…eleva un objeto… a la dignidad de La Cosa" (1998, VII: 138), este objeto reubicado en el lugar de La Cosa produce la sublimación; Lacan, marcará que es en este momento que se activa la pulsión de muerte que destruye para crear desde cero. Es así que destrucción y creación no son opuestos, sino que conviven en el mismo proceso. De este modo la creación activa el mecanismo de la sublimación, proceso mediante el cual las pulsiones son desviadas de su

fin, y encuentran en la creación y en el hijo su resolución, pero este circuito que han establecido no está exento del dolor y de la angustia.

La escritura es capaz de hacer existir una respuesta ante el vacío, bordeando *Das Ding*, La Cosa, lo real, que nos produce un sobrecogimiento pues ahí se encuentra alojado el límite de la significación. *Das Ding* o La Cosa es también el objeto de deseo, el objeto perdido, el objeto prohibido, al cual la escritura se acerca buscando de algún modo nombrar lo innombrable.

En "El cascote" se desarrolla la misma idea de tratar de darle forma al vacío y de nombrarlo, pero concentrada en la máscara blanca que habría sido hecha y nombrada por una escultora, como dolor, y que la protagonista nombra como placer representando en ella las dos pulsiones freudianas, eros y tánatos. Estos significados antagónicos permitirían el engendramiento de algo nuevo si se les suma un elemento activador, la ira: "…la garganta henchida, túrgida, preñada de placer y de ira, que la llenaban sin llegar a estallar" (Estenssoro 1937:31). Dentro de la máscara confluirían tres emociones, llenándola hasta que esté a punto de explotar, de producir algo nuevo; el exceso, el desborde, el orgasmo, siendo estas características las que Estenssoro propone en su ética sobre la escritura. Es el estallido (comparable con el orgasmo y con el nacimiento) lo que produce la creación. No podemos olvidar al dolor como elemento de esta triada, figurado cercanamente a la pasión de Cristo y que nos da un indicio de la relación de la escritura, como creación, con lo sagrado, presentando la posibilidad de redención. Por lo cual, de manera concreta, podría vislumbrarse el fin de la angustia. Esta misma propuesta está hecha en "El occiso", de modo que en el trabajo de Estenssoro encontramos que la escritura es un dispositivo de liberación.

Este cuento tiene un final que nos acerca nuevamente a la problemática del fracaso: si bien el cascote cobra una cierta vida, no explota; entonces, la creación no se consuma porque no se ha logrado atravesar la angustia si no calmarla mediante lo amoroso. A modo de Galatea y Pigmalión, el personaje femenino se ha enamorado narcisísticamente del objeto que aparenta completarla. El cascote la protege del contacto con lo innombrable, con el vacío mismo, pero la creación como proceso en esta obra tiene que traspasar este límite, fragmentar este velo y revelar este vacío existencial buscando el contacto con La Cosa freudiana o *Das Ding*.

Estenssoro, estructuralmente, mediante la escritura, propone lo que el psicoanálisis sostiene teóricamente: la creación con base en la destrucción, en la fragmentación, siendo la angustia un componente muy importante para llegar a un resultado, pues es el motor que promueve la exploración artística. La analogía entre la maternidad y la creación, en "El hijo que nuca fue", propone una metáfora de la creación fallida, reflexionando sobre lo que no ha emergido, lo oculto o reprimido socialmente. En este relato, se plantea una indagación que va más allá de los límites de la realidad: no es sólo el relato de una mujer que se ha sometido a un aborto, es un texto en el cual se realiza un ejercicio, el de hacer existir mediante el intercambio significante lo que no existe socialmente, lo que ha muerto, o lo que debe quedar oculto. Es el hijo no nacido, aquello sobre lo que se trabaja, pero podemos leer en este lugar de hijo, metafóricamente, al objeto creado. De este modo, se pone en cuestión lo que sucede en torno a la creación que no sale a la luz.

Estenssoro nos propone que cuando la creación fracasa debe ser elaborada mediante la palabra para que no quede oculta y no retorne angustiante e insistentemente, ya que cuando un proceso creativo debe ser abortado, hay una perturbación pues queda un resto que es inasimilable a la palabra, que evidencia un fracaso. Este hueco sólo puede ser bordeado y nunca conocido en su totalidad, siendo necesario pasar por un proceso de construcción de respuestas. Aunque ninguna velará del todo el hueco, se podrá elaborar una posible trama significante que permita la emergencia de lo reprimido. Es de este modo que en esta propuesta la invención es el mecanismo que nos permitiría hacer frente a la herida de la vida.

En la obra de Bedregal, al igual que en la obra de Estenssoro, se reflexiona sutilmente sobre el proceso de creación; al interior de la novela se producen acercamientos al mismo desde varios ángulos. Una propuesta central que realiza versa alrededor de la ética de la escritura relacionada con el proceso creador y su encuentro con el vacío: "Para vivir hay un previo morir… Para llenar hay que vaciar el cántaro. Voy a despojarme a fondo aunque nunca más vuelva a colmarse" (Bedregal, 2012:209); de modo que, para el surgimiento de algo debe haber un proceso de deconstrucción, para posteriormente instaurar una obra que propondrá una propia visión de mundo. Este vaciamiento es el atravesamiento de un proceso de cuestionamiento de lo establecido que puede devenir en una creación, pero que, al igual que en la propuesta de Estenssoro, puede

fracasar y no llegar a materializarse, llevándonos a pensar en la pérdida que implica el acercamiento al vacío y el sacrificio que esto conlleva.

También en el texto se cuestiona el sistema de la lectura y escritura, problematizando la relación entre autor y lector, ya que la escritura cobra vida y significación sólo mediante la lectura. El texto contendría en sí mismo una latencia de significación, por lo cual el lector no sería un receptor pasivo sino un compañero activo que va construyendo su propio significado.

Esta preocupación es desarrollada por el crítico Willy Muñoz (2015), quien postula que, en la novela, están presentes como problemas la lectura y escritura de Gabriño, su recepción e interpretación del discurso de Loreto y la reconstrucción de la identidad del sujeto. Siguiendo la propuesta de Iser en "El proceso de lectura", nos acercamos a la idea de que para la constitución del sentido del texto se necesita al texto en sí mismo y la formulación activa del lector de acuerdo a su horizonte de lectura y a su subjetividad: el modo en que abordamos las cosas depende de la posición subjetiva y la posición subjetiva determina la posibilidad de leer (2003: 487-513). En este sentido, la lectura de Gabriño, en un primer momento, le provoca una reacción erótica que inflama su deseo por desentrañar el enigma de la mujer amada; su posición subjetiva (letrada, masculina y racional) no le permitirá seguir avanzando por lo que entra en una crisis y un quiebre de este marco simbólico, pues se ve afectado por la escritura.

Ambas propuestas nos llevan a pensar en el lector como un sujeto activo, que completará los vacíos que proponga la obra literaria, que también pueden ser vistos a la luz de la idea del detective que busca en las pistas la revelación del hecho ocurrido. Esta idea en relación a la novela es planteada por Luis H. Antezana, relacionando la novela con el género policial: "…la novela policial. Son pocas las novelas bolivianas que se inscriben en ese género…*Bajo el oscuro sol* (1970) de Yolanda Bedregal, podría, forzando un poco, asociarse a ese género" (1999: 147). Este género, llevado a su más alta expresión en la obra de Poe[25], quien configura a un protagonista, Dupin, el detective que mediante las palabras y la lectura lógica puede resolver el enigma, un lector.

[25] El detective C.A. Dupin hizo su primera aparición en "Los crímenes de la calle Morgue" (1841) de Poe, considerado el primer relato policial. Vuelve a aparecer en "El misterio de Marie Rogêt" (1842) y en "La carta robada" (1844). Trilogía que inaugura el género policial.

La lógica narrativa de ambas obras está construida sobre la clave del enigma que posee una multiplicidad de posibles interpretaciones, presentando ambigüedades y silencios. Ambas se inician preguntándose por lo mortuorio, pero sin la tradicional concepción de final si no como el inicio de la construcción de la trama. El tratamiento de este tema permite un juego psicológico, donde la voz narrativa nos lleva por situaciones que causan curiosidad, asombro, inquietud y, a la vez, un fuerte deseo de conocer el desenlace final.

La narración enlaza fuertemente la existencia del autor con la del lector; en el caso de la novela, Gabriño queda atado a Loreto hasta que por fin puede develar su diario, de tal modo que se propone una relación de interdependencia, valorando la interpretación subjetiva de quien recibe la obra, misma que se resignifica a partir de la aparición del lector, quien debe desentrañar el secreto de la escritura, en el caso de Gabriño, el secreto que guarda la vida de su amada.

Este abordaje sobre la escritura lleva también a la problematización de la literatura y los libros como sistemas de conocimiento cerrado. En la obra, Bedregal se cuestiona esto y se propone una forma de conocimiento subjetivo y experiencial que sí puede propiciar el sistema de lectura-escritura, por lo cual debe ir más allá de los significados otorgados a las palabras desde la convención, proponiendo deconstruir los significados establecidos y problematizando la relación del significante y el significado. La escritura, entonces, combatiría el vacío mediante la elaboración narrativa, misma que revelaría al sujeto un saber sobre sí mismo que desconoce pero que lo determina, estaría vinculada así al mismo inconsciente, que actúa de esta misma manera determinando a un sujeto.

Otro de los puntos que se trabaja fuertemente es la reflexión sobre el proceso de creación que conflictuará la relación ficción-realidad. La narración establece una relación imbricada entre la tinta y la vida –cuando la tinta se seca, la vida de Verónica llega a su fin. En el instante de su muerte, el tintero se derrama dibujando una estrella que se desborda y que metaforiza el impacto de la bala en el cuerpo, tinta y sangre se confunden, ilustrando en esta imagen el cuestionamiento de los límites entre realidad y ficción.

Posteriormente, esta idea se refuerza ya que se nos propone que las historias que se cuentan serían tomadas de la esfera de la realidad, donde quien escribe sólo pescará[26]

[26] Esta idea del pescar está presente en el libro *Naufragio* de 1936, en "Frente a la radio" que nos propone que el encontrar historias está muy relacionado con el pescar o sintonizar una radio, de modo que

una historia y la sacará a luz; el quehacer del escritor estaría no en relación a inventar sino a mirar y a atrapar un estímulo real, que posteriormente se convierte en una narración. A la vez, esta relación que se establece entre mirada y escritura estaría muy cerca de lo divino como posibilidad de origen también fuera del alcance de lo simbólico como marco humano: "No hay regreso… Aunque volviera al origen la chispa del mirar" (Bedregal, 2012:54), siendo la palabra una herramienta que le permite bordear esto, más nunca alcanzarlo. El deseo del escritor es presentado como un impulso a alcanzar esto que nunca nombrará, pero que vislumbrará allí donde la palabra pueda fungir como conector del hombre con lo sagrado.

El proceso de creación, al igual que en Estenssoro, está en relación con la búsqueda de lo absoluto, como ordenador del mundo, con el matiz de que, en *Bajo el oscuro sol*, esta exploración se concentra en la naturaleza, a la cual solo podemos contemplar, pues excede lo simbólico, de modo que se amalgama con lo divino. Lo absoluto es, entonces, colocado en el lugar de La Cosa freudiana, de manera que el lenguaje sólo puede rodearlo. En este circuito está instalada la escritura que ejerce como dispositivo en la búsqueda de La Verdad y La Palabra, pero que encuentra que ambas sólo pueden ser abordadas subjetivamente. En un primer momento, la escritura problematiza la búsqueda de un sistema simbólico que sea capaz de regular y legislar la vida, pero más adelante, en un segundo momento, se evidencia que esta búsqueda es infructuosa.

Esto nos lleva a trabajar la problematización que se propone ante la posición del poeta o del escritor, planteando dos vertientes al respecto –desde una perspectiva de los personajes masculinos–. Para Félix, el poeta es aquel que puede ejercer porque está en una posición de comodidad; por lo tanto, puede observar y luego escribir. Para Gabriño, el poeta se presenta como un ideal, que es capaz de decir lo que los otros no pueden. Estas dos posiciones son confrontadas aún más desde lo femenino donde la escritura es más bien un ejercicio interno, íntimo, que permite la emergencia de la subjetividad y que, si bien está vinculada con la mirada, ésta es una mirada al interior. Se propone una ética de la escritura relacionada con el mirar, estableciendo a la mirada como primera creadora y recortadora de la realidad, pues es la que fija en una primera instancia un objeto o una sensación que estimulará el trabajo escritural.

---

nuevamente se propone que estas preceden al autor y que la habilidad del autor está en encontrarlas y presentarlas.

Siguiendo esta reflexión sobre el proceso de escritura, centrada en la figura Loreto, encontramos que el mismo se inicia con un deseo de escribir, una labor de introspección que se ve interrumpida por la muerte, resaltando que hasta este momento la página todavía está en blanco, "Y la palabra terca, renuente no asomó" (Bedregal, 2012:50), impregnando a la palabra de una vida, de una cierta voluntad independiente de lo humano que refuerza nuevamente la idea del escritor como pescador de palabras. La creación estaría entonces pensada como un descubrimiento, matizado por el azar, por el misterio y por la pericia del que visualiza las historias posibles: "Nadie puede inventar vidas ni personajes. Son estas y son éstos los que como los peces salen a flote en el anzuelo del pescador" (Bedregal, 2012:190). El autor es entonces un pescador que debe construir estas historias casi a modo de un vidente, por lo cual la escritura como proceso tendría la fase de mirar, pescar, corporizar y concluir la obra, para inscribir la historia en el mundo. La propuesta supone una analogía entre la vida y la creación, donde se introduce un elemento subversivo: no es posible conocerlo todo, rompiendo la idea de que la obra es una construcción acabada, e implicando, más bien, que pueden existir oscuridades, historias no resueltas y vacíos que, como ya vimos anteriormente, pueden ser llenados o no por el lector.

Y si la obra implica un saber mirar e instaurar, implica también una responsabilidad de parte del escritor –se polemiza en las obras si se es responsable de la palabra que escribe o si la palabra llega como inspiración ajena a su voluntad– aludiendo a dos posiciones éticas en la escritura: la escritura como inspiración o como trabajo, pero sugiriendo también la carga simbólica de la palabra escrita, que lleva al escritor a asumir una posición activa al momento de escribir, por lo cual sutilmente se propone que nadie es inocente al momento de escribir, pues se asume una acción, otorgándole una responsabilidad subjetiva al autor. Por todo esto, hay un trance entre el momento en que la escritura pasa de lo íntimo a lo público, esperando ser recibida.

De este modo, la escritura, en Bedregal, pasa a ser un dispositivo que permite al individuo proyectar su subjetividad, por lo cual reflexionará sobre la escritura que no sale a la luz, y que en la obra está trabajada a partir dos formas literarias propias del acercamiento íntimo: la carta y el diario. La primera vez que aparece la figura de la carta es cuando Loreto intenta escribir una misiva sin un destinatario fijo, encargada de revelar

su secreto[27], que contiene su verdad como sujeto, proponiendo a la escritura epistolar como un lugar de emergencia de un conocimiento y como reveladora de lo oculto. La escritura oficia como un lugar de elaboración en el que se escudriña un sentido, donde ésta es en sí misma una respuesta parcial. El conflicto se presenta debido a que no hay una palabra absoluta que produzca el sentido unívoco, lo que hay es una narración de lo acontecido y una dotación de sentidos posibles, desde la subjetividad.

Posteriormente, encontramos la primera carta de amor de Loreto que tampoco tiene un destinatario establecido, apareciendo este lugar como un vacío, de modo que quien lea esta carta puede ocupar este lugar, siendo destinatario de las palabras sin que ellas le correspondan del todo. En esa ausencia se dibuja lo que podría denominarse "el paradigma del amor", donde el objeto ausente es solo un pretexto para que se despliegue el amor y pueda ser bordeado por la escritura. Más adelante, se presenta un epistolario que revela la construcción de otra historia de amor desde el personaje masculino de Alexis. Quien lee estas cartas es Gabriño quien, como vimos en el capítulo anterior, se identifica con Alexis, mientras que la escritura es el dispositivo mediador del amor. En un inicio, se pone en juego la idea de que este apartado no aporta en la comprensión general de la historia, pero puede ayudar en la aclaración de ciertas obscuridades. En ellas se narra el amor y el conflicto personal desde la subjetividad de un personaje; esta escritura le permite una elaboración de su intimidad y es el vínculo de amor con el objeto de su elección. Es a través de la escritura que lo amoroso puede establecer un circuito de satisfacción en sí mismo, más allá de su destinatario; el que escribe obtiene un escape a la angustia y un espacio de realización de su deseo, ya que, como señalan Deleuze y Guattari, se sustituye al amor con la carta de amor (1975: 46) y se introduce la posibilidad de pactar con lo fantasmático (1975: 48), que se constituye como un semblante a donde va dirigido el deseo.

La carta, como objeto, potenciaría la posibilidad de una respuesta que se traduce en una demanda amorosa. Según Lacan[28], toda demanda es una demanda de amor, dirigida al otro, que es quien deberá sostener y hacer existir al sujeto que pide una significación, de este modo la carta es un artificio que vela la imposibilidad de

[27] En la literatura boliviana tenemos la novela epistolar *Intimas* de Adela Zamudio, donde se va revelando la trama solamente a través de cartas que escriben sus protagonistas.
[28] Ver al respecto el volumen dos de los escritos de Lacan, donde se desarrolla la relación entre necesidad, demanda y deseo, en el texto de 1958, "La dirección de la cura y los principios de su poder".

satisfacción e inscripción en el deseo del otro. Al mismo tiempo, la carta confronta el vacío ya que existe la posibilidad de que no se obtenga una respuesta y que la demanda no pueda ser colmada o que la satisfacción pueda ser demorada, manteniendo así una de las condiciones necesarias para el amor: la espera. Por eso la carta se constituye en un tipo de escritura dirigido a otro, pero ausente, de modo que como destinatario permite una cierta elaboración subjetiva asumida por cada lector.

La carta, como modalidad de escritura, se constituye, además, en el artificio donde se despliega la subjetividad; en ella se plasma todo lo que no se puede decir dentro del campo social porque pertenece a la esfera de lo privado. En su escritura pesa lo que se silencia, fenómeno que ocurrirá aún más fuertemente en el diario, pues este no requiere un interlocutor que sancione la escritura, por lo cual podría pensarse en el diario como la última posibilidad de una escritura subjetiva que propone la obra.

En el diario se encuentra la clave de la reflexión de Bedregal sobre la escritura; ella evidencia la importancia de lo subjetivo e interno dentro de una práctica creadora como lo es la escritura, sobre todo en un momento histórico donde lo subjetivo no era un paradigma escritural y era considerado casi despectivamente reservado a la "literatura femenina". A la importancia sobre la exploración introspectiva, Bedregal suma una reflexión sobre la experiencia biográfica, al momento de realizar una práctica escritural. Por su parte, en los ensayos dedicados a comentar la obra de María Virginia Estenssoro, expresa: "Alguien dijo que el libro de María Virginia era autobiográfico ¿Y acaso toda obra no lo es?... Es autobiográfica toda obra en cuanto ha tenido que pasar y destilarse por la propia vida para ser escrita" (2009: 294). Lo que se plantea es que la escritura tiene una relación con la experiencia misma que atraviesa un proceso de ficcionalización para poder devenir en una obra.

En el diario es en el único lugar en la novela donde un personaje femenino habla por sí mismo; podemos plantear, siguiendo a Ricoeur, que la escritura autobiográfica es un "ensayo de autocomprensión" (1997: 13). De esta manera, podemos proponer que la escritura que realiza Verónica en su diario media entre ella y lo que le sucedió para lograr una propia comprensión. Es una construcción propia de los hechos que llevan a la protagonista y al lector a una liberación, ya que por fin se conoce el misterio que se anunciaba largamente en la novela.

En el diario se nos revela que Verónica descubre el enigma de Bernard mediante sus papeles personales[29]. Existe, pues, una sutil diferencia entre ambos conocimientos: el enigma de lo masculino, representado por Bernard, se revela en documentos; en cambio, el enigma de lo femenino se revela en una escritura íntima que no puede ser abordada desde lo masculino, solamente desde el interior del personaje.

La escritura del diario permite realizar un trabajo que enfrenta a la protagonista consigo misma y con el sufrimiento; está propuesto como la búsqueda del conocimiento y la elaboración narrativa de una vida. El mismo está escrito como una confesión, que busca una liberación. Se propone que el diario es un lugar de atravesamiento del dolor que es metaforizado como un cuerpo extraño alojado en el propio cuerpo que debe ser extraído, aunque esto abra o reabra una herida: dentro de la obra la escritura es la que cumple esta función. Por eso, se recurre a la superposición de las imágenes del maletín y la maternidad, donde hay que rasgar la carne, para liberar lo que causaba daño y sacar un nuevo producto. Lo que no puede ser sublimado o elaborado debe ser extirpado a través del atravesamiento de la herida; la escritura, entonces, puede coadyuvar en el mecanismo de funcionamiento de ambas opciones, que obviamente pueden estar superpuestas.

La propuesta de Bedregal se diferenciará de la de Estenssoro en que en la escritura está plasmado lo que ha sido silenciado, lo que corroe el sistema simbólico y propone que esta salida es posible para todos a partir de la escritura subjetiva dejada en un diario personal que, finalmente, de lo que trata es de la creación del propio relato.

La emergencia de lo ominoso en la escritura

Hemos hecho un recorrido por los recursos utilizados por ambas escritoras en su escritura; además, hemos revisado los proyectos de escritura de ambas autoras, pero en las dos obras se propone algo más que el acercamiento al vacío y la exploración de sus márgenes. En este sentido, para comprender mejor el alcance de las propuestas, deseamos retomar el Seminario VII de Lacan, (1988:174-175), donde propone la anamorfosis como categoría para pensar sobre el arte en la construcción pictórica. Esta figura permite la aparición de un elemento nuevo solamente cambiando de perspectiva del observador. Lacan, en este Seminario, estudia al cuadro de "Los embajadores" de Holbein y la anamorfosis como la técnica que permite mirar una calavera en el cuadro si se cambia el

[29] Nuevamente, los papeles y la escritura cobran gran importancia al momento de obtener un conocimiento.

lugar del observador. François Regnault precisa que para Lacan "los artistas se sirven del descubrimiento de las propiedades de las líneas para hacer resurgir algo que esté allí donde uno no sabe ya que hacer-, hablando estrictamente en ningún lado" (1995: 28). La figura de la anamorfosis permite la emergencia de algo de lo real en la misma obra cambiando de perspectiva. De este modo se filtra, a través de la escritura, lo que Freud llama lo ominoso, el extrañamiento de lo familiar en ambas obras, que surgirá en relación a lo femenino y a la muerte.

En *Bajo el oscuro sol* se establece una relación erótica entre Gabriño y la escritura de una muerta; este acercamiento amoroso hace que él deconstruya su masculinidad para acercarse al mundo femenino. Pero en la novela aparece un impasse: a un paso de develar el secreto de lo femenino, el personaje se quiebra; su mundo simbólico entra en crisis y ya no puede operar desde el lugar de lo masculino que se ha construido en toda la narración. Ante esta imposibilidad, el texto acude a las funciones de autor y lector, abstrayendo la encarnación masculina de Antonio para, desde un lugar neutro, poder descubrir una subjetividad femenina; se revela también en este personaje lo que ha tratado de ocultar vía lo racional, su propia subjetividad. El trabajo que realiza Bedregal implica reflexionar sobre las relaciones con lo femenino, con el amor y con el vacío, para analizar cómo la angustia está relacionada con la aparición de lo extraño que propicia la muerte y que permite el amor. En *El Occiso*, en cambio, Estenssoro se preocupa por lo que sucede después de la muerte, apuntando a una deconstrucción de las categorías humanas y proveyendo el sustento teórico para los dos siguientes cuentos que trabajan lo inadmisible: amar a un muerto y hacerlo existir en el plano simbólico.

De esta manera, ambas obras comparten la construcción de un fantasma que, como semblante, cubre el hecho mortuorio, permite la proyección del amor y su invención puede ser trabajada en relación a la anamorfosis. Así, posibilita justamente la emergencia de lo ominoso. En *Bajo el oscuro sol*, el fantasma surge a partir del enigma que causa Loreto al morir, se instala una pregunta que abarca tanto a los hombres representados en Gabriño como a las mujeres representadas en la Sra. Tapia. El fantasma cobra cuerpo a partir de dos momentos de la novela: en relación con el espacio, cuando Antonio se apropia del cuarto de la protagonista, y con la escritura que debe descifrar y descubrir. Esta figura del fantasma es trabajada por Quenta en su Tesis de licenciatura (UMSA, 2013), quien plantea las formas y las situaciones en las que aparece el mismo, señalando sus características más importantes y poniéndolo en directa relación con la dimensión de

la herida: "…la noción de fantasma puede ser entendida como nexo, puente, bisagra o una memoria entre la herida y la sociedad…" (Quenta, 2013:143); es así que este trabajo apunta a que la noción de fantasma revela que existió un hecho que causó una ruptura en lo social.

En *El Occiso*, la figura del fantasma se presenta en las tres narraciones: en la primera está dada por la transformación que sufre el cuerpo muerto, convertido en un espectro que vaga buscando el final del sufrimiento; en la segunda, aparece la figura de la máscara que permite la encarnación del amado muerto; y, finalmente, la voz del niño muerto que atormenta a la madre. Tanto en *El Occiso* como en *Bajo el oscuro sol*, el elemento central que podemos aislar es el fantasma. En la novela de Bedregal es presentado como imagen que surge ante el silenciamiento de la protagonista; en la narración de Estenssoro, en cambio, la imagen emerge para indicar que hay algo de lo mortuorio que no se ha terminado de asimilar.

Estas figuras aparecen como última forma de simbolización, como semblante de lo real, de modo que hay un resto inasimilable que se produce en la narración. Las dos obras literarias tienen la marca del fantasma, que aparece justamente porque hay algo reprimido, que no se ha podido naturalizar, pues se trata de una imagen que se presenta como un velo de algo más, como un semblante que cubrirá la irrupción de la muerte y de lo femenino.

El fantasma surge como primer efecto de la muerte, una especie de sombra, que otorga una superficie a lo que no se ha podido simbolizar -estas figuras fantasmáticas aparecen como una expresión de la imposibilidad de satisfacción del deseo, pero posibilitan su circulación, permitiéndole una simbolización y su realización en el plano imaginario-.

Siguiendo a Agamben, el fantasma pertenece al registro puramente sincrónico, opuesto al orden del mundo humano que está en los registros sincrónico y diacrónico:

> La muerte hace pasar al difunto de la esfera de los vivos -donde coexisten significantes diacrónicos y significantes sincrónicos-a la de los muertos, donde no hay más que sincronía. Pero en ese proceso la diacronía, que ha sido desalojada, investirá al significante por excelencia de la sincronía: la imagen, que la muerte ha dejado libre al separarla de su soporte corporal. De modo que la larva es un significante de la sincronía que se presenta amenazadoramente en el mundo de los vivos como significante inestable por excelencia, que puede adquirir el significado diacrónico de un perpetuo vagar (alástor, el vagabundo, llamaban los griegos al

> espectro del insepulto) y de una imposibilidad de fijarse en un estado definido (2007:120).

Es de esta manera que la muerte irrumpe en el orden establecido y el fantasma es categorizado como significante inestable que debe pasar al mundo de los muertos, para retornar al apaciguamiento del orden simbólico:

> El sistema social puede configurarse entonces como un mecanismo complejo donde los significantes (inestables) de la significación se oponen a los significantes estables, pero donde en realidad se intercambian unos con otros para garantizar el funcionamiento del sistema. De modo que los adultos aceptan volverse larvas para que las larvas puedan convertirse en muertos, y los muertos se vuelven niños para que los niños puedan convertirse en hombres (Agamben, 2007: 125).

Este tránsito se realiza por la emergencia de un real que debe ser incorporado de alguna manera al sistema simbólico, es un circuito de estabilización de los significantes inestables en estables para la continuación del mundo humano, permitiendo un cierto alivio.

Ambas obras trabajarán con la posibilidad de simbolizar la aparición de la muerte, evidenciando que ésta no se puede dar total o unívocamente, surgiendo el enigma. En *El occiso*, la aparición del fantasma estará construida para mostrarnos metafóricamente el recorrido del proyecto creador en el personaje que muere y se transforma en fantasma. Como hemos visto, este personaje busca el máximo grado de abstracción de las categorías relacionadas con lo humano: género, pensamiento y sensaciones, para producir y modular la pregunta por el Ser, y por cómo, en última instancia, la angustia que lo invade es el motor de la creación.

Al hablar del fantasma tenemos que revisar el carácter fantasmático del amor, presente en ambas obras. En el capítulo anterior hemos desarrollado la aparición del amor como primera respuesta ante el contacto con lo real, por lo cual el fantasma se constituirá en el soporte del amor. Siguiendo la propuesta de Agamben, el amor tiene un carácter fantasmático: “el amor tiene por objeto no directamente la cosa sensible, sino el fantasma…” (2007: 28). Así el amor tendría una característica imaginaria y no estaría asentado en un objeto real sino en la idea del mismo, además se señala al fantasma como un sujeto deseante que se convierte en un objeto de amor, posibilitando de este modo la realización amorosa dentro del campo de la fantasía. El fantasma, al estar sometido al plano sincrónico, es un ser deseante pero que no puede satisfacer su deseo.

En el cuento “El cascote”, de Estenssoro, la máscara cubre el vacío de la muerte y vehiculiza la relación con el hombre amado encarnando en ella el dolor y el placer, propios de la figuración de la relación amorosa en el texto, desplazando al hombre real, atrapando la imagen del hombre amado, permitiendo una relación amorosa satisfactoria y ambigua, ya que no excede totalmente el orden social, pero lo subvierte. De este modo, se convierte en un significante que apela a la multiplicidad de significados y, al mismo tiempo –casi contradictoriamente–, trata de encontrar el último significado que le corresponda: el ilusorio fin de la cadena significante, con el cual habríamos llegado al significante absoluto ordenador del sistema de la vida.

Dentro de este cuento, ni ella ni el niño, que están vivos, tienen nombre; en cambio, él sí. Ernesto es nombrado como para subrayar su presencia fantasmática y atribuirle una figura fuerte en la narración. Esta presencia es más fuerte que la presencia dentro del ámbito de la realidad de su hijo, de quien escuchaba la voz “como música lejana” (Estenssoro 1937: 25); en cambio, el amado “…estaba allí, apremiante, ansioso” (Estenssoro 1937: 25), reclamándola y sujetándola en este amor aparentemente completo.

En *Bajo el oscuro sol*, la imagen fantasmática de un ideal permite que el amor de Gabriño se proyecte. Este amor es ambiguo ya que trasluce y obtura la emergencia de la pregunta por lo femenino, por lo cual se produce una lucha interna entre su deseo de saber y no saber. Si ignora puede seguir haciendo existir el ideal; en cambio, si sabe puede trascender éste y acercarse a lo femenino, a la otredad que se le presenta: este es el punto máximo de angustia que produce la escisión final en Gabriño. El fantasma de Loreto también nos lleva a pensar en la condición de lo femenino como herida, siguiendo a Prada, (2012: s.p.), pero un poco más profundamente está presente el hecho humano como herida: “…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), el lugar del corazón es donde está presente el hueco, la *hiancia*, el lugar de la vida que es obturada mediante el amor.

En ambas obras se problematiza el aborto, que impide la simbolización del niño en hombre o de la larva en muerto, pues de algún modo se paraliza la circulación del significante al estar reprimida su representación, ya sea como ser vivo o como muerto. Es por esto que, en “El hijo que nunca fue”, el niño abortado, como significante reprimido, debe retornar como presencia fantasmática, mediante la voz sin cuerpo, pues es la carne lo que ha quedado por fuera de la palabra, problematizando la relación de un niño no

nacido pero que sin embargo existe mediante la palabra. En el caso de Bedregal, el niño, en primera instancia deseado por Verónica, posteriormente es marcado por el significante del horror al develarse que es fruto del incesto; esto lo coloca dentro de la categoría "no deseado" y se realiza el aborto, que en este caso significa la muerte real del niño, pero también la muerte simbólica de la madre, transformándola en un ser fantasmagórico por haber sido tocada por la muerte dentro de su cuerpo.

Así, el fantasma en ambas obras se presenta desde el registro imaginario como primera elaboración sobre la muerte y como soporte de la respuesta amorosa; justamente por ello cumple una poderosa función que es permitir la circulación del mundo simbólico, pero no podemos negar su carácter intranquilizador, que está centrado en su relación con la angustia como indicador de lo real. Es ahí que el fantasma cubrirá dos grandes preguntas que constituyen a la subjetividad humana: la pregunta por lo femenino y por la muerte. Hemos trabajado ya ampliamente las figuraciones de la muerte en ambas narraciones, pero es importante subrayar que esta se constituye como una otredad al igual que lo femenino, ya que se presenta como un enigma y escapa a la simbolización, no hay palabra que alcance a simbolizarla. Esto, paradójicamente, produce el despliegue de la cadena de significantes a su alrededor y revela el desplazamiento metonímico del significado.

Lo femenino y la muerte ocultos detrás del fantasma son el enigma que proponen ambas escrituras desde la ficción. Es de este modo que lo ominoso el concepto planteado en uno de los trabajos de Freud, *"Unheimlich"*, se revela en las dos escrituras, mostrando cómo elementos de lo reprimido en lo simbólico retornan en lo construido ficcionalmente como lo real. Freud llama "lo ominoso" a un hecho donde están dos representaciones a la vez: lo familiar y lo clandestino que se debe mantener oculto. Es por eso que Freud toma la definición de Schelling, quien enuncia acerca del concepto de *unheimlich*: "es todo lo que destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz" (Freud, 1919: 241). Entonces, lo ominoso está en relación con lo que fue reprimido causando angustia, porque es justamente lo que escapa a la representación.

Los elementos que surgen relacionados con el fantasma (fantasma, voz y máscara) son un semblante para cubrir lo verdaderamente ominoso que está en relación a la presencia de la muerte y la aparición de una posición femenina, los dos aspectos que se problematizan en ambas obras, justamente lo que se ha tratado ocultar: la muerte y lo

femenino, entendido como la otredad, la diferencia, como el enigma que se opone a la cultura. Las obras transforman lo familiar permitiendo la aparición de la otredad: lo femenino que el sujeto masculino no puede aprehender, siguiendo la oposición que plantea Freud, quien coloca a la cultura del lado de lo masculino. Así, lo femenino y la muerte se presentan de modo extraño, siniestro.

Por lo tanto, ahí reside justamente el carácter enigmático de la escritura que se presenta en las obras, ya que moviliza el cuestionamiento de las ideas establecidas en el ámbito de la realidad. Estas ideas promovidas por un discurso normado y homogeneizador impiden la aparición de la alteridad y pretenden relegar la experiencia subjetiva, misma que es rescatada como forma de conocimiento por las autoras. Siguiendo nuevamente a Van Wyngard, es el creador quien tendrá que trabajar con todo lo que su marco simbólico ha rechazado como impropio, con aquello que lo social no desea saber, pero de lo cual no puede liberarse, siendo un catalizador de lo no deseado. Es por este motivo que se esconde en la escritura de Bedregal y Estenssoro la posibilidad de la interpretación del enigma y la verdad del sujeto (2010: 49).

En *Bajo el oscuro sol* aparece un elemento enigmático al final de la narración, que opera como una metáfora sobre la cercanía de lo femenino y la muerte: es el maletín que guarda los escritos de Loreto, siendo equiparado con el vientre materno, contiene el secreto último de la vida y de la femineidad. Gabriño, incluso feminizado por el amor, sostiene la pregunta por lo femenino imposible de contestar y representa al pensamiento racionalista, instaurador de sentidos, por lo cual no está preparado para fluctuar hacia el vaciamiento de sentido. Por eso recurre a la figura de autor como categoría abstracta que permitirá lidiar con el desmoronamiento del sentido y el acercamiento al vacío, dejando,

que lo oculto salga a la luz.

Loreto, por su parte, sostiene también la pregunta por lo femenino y la muerte al no saber si figurarse como hombre o mujer; del mismo modo lo hacen los protagonistas de Estenssoro ya que en las tres narraciones la pregunta se establece por el vacío de significación, y como una subjetividad se ubica frente al mismo.

El maletín, presente como el “arcón” en el epígrafe del texto de Estenssoro, actúa como metáfora del útero femenino y puede relacionarse desde la teoría psicoanalítica con la representación del objeto (a) tanto como causa de deseo y como resto, Lacan propone

que el objeto (a) es la causa en torno a la cual gira el deseo: “Sin embargo, sólo aborda la causa de su deseo, que designé con el objeto a” (1982, XX: 88), y más adelante es definido como el resto o el remanente que deja la introducción de lo simbólico en lo real: “ Hay, en el sentido de la división, un resto, un residuo. Ese resto…es el a” (2007, X: 36). Por lo tanto, el objeto (a) se convierte en mediador entre el mundo natural y el mundo cultural.

La pregunta que se presenta en ambos textos está en relación a qué es una mujer, y lo que hay en el maletín podría o no responder esta pregunta. En la narración es equiparado a la Caja de Pandora, por lo que vale recordar que este personaje es la primera mujer según un mito Hesiódico: en ella confluyen las cualidades otorgadas por los dioses griegos, pero también la mentira y la falacia, dando una interpretación de cómo es representado lo femenino, que se hace oscuro, que es incomprensible y donde aparentemente confluyen los opuestos: es lo femenino el mediador de ellos. El baúl es una caja de Pandora de la que, al abrirla, pueden salir todos los males que están en relación al conocimiento, al saber, y también a lo que no se quiere saber y se prefiere dejar oculto en sombras pues es ininteligible; esta es la eterna lucha epistemológica entre el conocimiento racional y el intuitivo (Grimal, 1951: 405).

Por esto ambas narraciones están plagadas de referencias al momento límite entre el nacimiento y la muerte; el vientre como cuna y tumba, haciendo tambalear y conflictuando la representación normalizadora y apaciguadora de la cultura. Es de este modo que la escritura de ambas obras enfrenta al lector con el deseo de saber y no saber a la vez y con la revelación de una verdad subjetiva que tiene que ver con lo perdido al ingresar a la cultura y la herida subjetiva que esto produce, encarnando así la paradoja del neurótico, el desear saber lo que ya no puede conocer, y el no desear saber lo que puede conocer, el enfrentamiento con la falta.

La escritura que roza el vacío, ya sea desde la propuesta de Bedregal de “pescar” lo ya existente, o desde Estenssoro, de la “explosión” de lo conocido para producir algo nuevo, expone las fisuras en la construcción simbólica oponiéndose a su discurso normativizante y homogeneizante.

Ambas equiparan, de alguna manera, a la escritura con una posibilidad donde lo reprimido y lo oculto pueden manifestarse, mostrando que desde el mundo cultural lo que no se desea es encontrar la falta, entonces se hacen todos los esfuerzos para no toparse con ella y mantener una cierta ilusión de completitud. El encuentro con la falta es

abordado de diferente modo por las escritoras: para Bedregal, lo perdido es lo que redime y para Estenssoro es lo que condena. La falta estará, entonces, oculta pero latente en la pregunta por lo femenino y lo mortuorio, ambas como alteridad, revelándose atemorizadoras, misteriosas y fuera de la cultura. Es así que la escritura será un modo de socavación de lo absoluto, exhibiendo su fisura, pero también promoviendo su sutura, siendo un acto de resistencia ante la muerte y ante lo totalizador.

Conclusiones

En este trabajo hemos hecho un recorrido por las figuraciones de muerte, amor y escritura presentes en las obras *El occiso* (1937), de María Virginia Estensoro y *Bajo el oscuro sol* (1971), de Yolanda Bedregal. Estos trabajos tienen una relación de época (ambas escritoras son casi de la misma generación), de temas abordados (aunque, como ya hemos visto, tienen sus acercamientos y alejamientos) y de la estructura de su escritura (ambas, a su manera, elaboran una deconstrucción de sentidos, para poder llegar a una nueva producción, desfamiliarizando los significados normalizados de las palabras y llevándolas hasta el límite de su significación).

Hemos revisado las coordenadas históricas donde se han realizado las obras, no para que sean explicadas por esta vía, sino para que nos den un panorama de lo que sucedía en su momento de producción, y para poder situarnos en un momento histórico, donde la posición de las mujeres de alcurnia en la sociedad era regulada fuertemente, ya que no gozaban aún del ejercicio de sus derechos civiles, políticos y humanos.

La propuesta de lectura que se realizó fue trabajar las obras de las autoras a la luz de problemas teóricos que se encaran en las mismas, para poder enriquecer su lectura. Es así que se dirigió el trabajo hacia la reflexión sobre la muerte, el amor y la escritura, desde un acercamiento con la teoría psicoanalítica. Los textos desnaturalizan las ideas establecidas desde lo cultural, problematizando y proponiendo nuevos acercamientos a estas tres grandes interrogantes.

El primer acercamiento es al concepto de muerte que ofrecen los textos, se establece éste como un problema estructural al ser humano, por lo cual se constituye como un gran enigma que el arte trabaja. En este caso, la muerte vertebrará a ambas obras mostrando que en ella existe algo irrepresentable -algo que desde el psicoanálisis se nombra como real- constituyéndose en lo que no se puede nombrar y que por lo tanto escapa a la simbolización. Estenssoro nos propondrá que la vida y la muerte están unidas en una continuidad donde no existe una separación; Bedregal plantea, más bien, la idea de un ciclo vital donde vida y muerte son sólo momentos del mismo.

Los textos proponen distintas figuraciones sobre la muerte. En *El Occiso* se explora el paso entre la muerte y la vida, la muerte propia, la muerte del amado y el aborto que posibilita la reflexión de lo que sucede antes del nacimiento de una criatura. En *Bajo*

el oscuro sol, en cambio, tenemos el ciclo vital que se cumple implacablemente, la muerte simbólica, la muerte anónima, la muerte propia y la muerte por azar. Finalmente, está presente la figura del suicidio como respuesta ante la pérdida del sentido de la vida. La muerte, en ambas obras, produce una perturbación en lo normalizado culturalmente, ya que su abordaje es problematizador y no adormecedor.

En ambas narraciones, la muerte aparece figurada en el cuerpo y se privilegia ese instante, ya que es justamente en ese momento cuando se evidencia que la palabra no puede abarcar todo lo que sucede. Por ello, surge la pregunta por la significación propia (pregunta que se reiterará cuando exploremos el amor y la escritura), y por la limitación de las categorías humanas, dada la imposibilidad del mundo simbólico para dar cuenta de lo que sucede. En *Bajo el oscuro sol* se trabaja esto desde el personaje femenino, el cual se pregunta por su identidad y busca una última respuesta que no es encontrada; además, se explorará la posibilidad de la muerte simbólica, que ocurre en el personaje de Verónica Loreto, cuando ella es silenciada y excluida del campo social. En "El occiso" se exploran, en cambio, los espacios por donde fluye la relación entre la vida y la muerte.

Las obras abordan la muerte desde la pregunta por lo universal, lo que ocurre para todo ser humano, pero también desde lo particular, cómo es asumida desde una subjetividad, y, finalmente, reflexionan sobre los efectos que la muerte produce en lo social. Estos acercamientos se van entrelazando con la problematización de las casusas de la aparición de la misma, interrogando si está regulada tanto por la intervención de lo divino, el azar o la puesta en juego del ejercicio de la propia voluntad analizada en las figuras del suicidio y del aborto.

Ambos textos relacionan la muerte, muy fuertemente, con la idea de la maternidad, la posibilidad del vientre como cuna y tumba, y el paso entre la vida y la muerte que se da en el nacimiento de una criatura. En *Bajo el oscuro sol* se problematiza ampliamente el ingreso del niño al mundo cultural-humano y la figura de la madre como dadora de vida y significación. Además, se trabaja la figura del aborto como una expresión del máximo amor y sacrificio materno, que se realizaría para impedir que el niño esperado sea marcado por un destino fatal. En *El occiso*, esta misma figura es trabajada en "El hijo que nunca fue", desde la idea del fracaso y de la emergencia de un ideal a partir del hecho mortuorio. En ambos casos es la palabra la que se encarga de simbolizar y dar existencia al niño más allá de lo orgánico.

El trabajo, en las narraciones, también se encarga de desfamiliarizar la figura de la maternidad promovida desde lo social, mostrando contradicciones, dudas y miedos en torno a la representación de la madre; Bedregal nos presenta a una madre del lado de lo ideal por la realización del aborto y Estenssoro problematiza la herida que causa este en el ser humano tanto desde lo femenino, como desde lo masculino.

Por otro lado, las narraciones nos acercan a la pesadilla como una construcción donde emerge lo reprimido en relación a la muerte, buscando, justamente, un espacio donde sea posible la elaboración de la angustia, producida por la muerte. Esta angustia se debe, en gran parte, al vacío que evidencia la muerte en la esfera de la vida; es así que también la vida se representa desde la pérdida y la herida. Por esto, desde la teoría psicoanalítica, podemos relacionar el concepto de la herida no sólo con la muerte sino también con la vida, ya que esta es producida por el ingreso del ser humano a la cultura, puesto que en esta inserción se pierde la posibilidad de la satisfacción de la necesidad, introduciendo al ser humano en la lógica de la falta y tensionando, de esta manera, lo vital con lo mortuorio.

Por lo tanto, la muerte, al tensionarse con la vida y generar un enigma, produce una herida, un vacío de significación que, al no poder ser completamente elaborado, recurre a diferentes figuraciones para ser velado, ya que se constituye en una angustiosa falta. Por esto, en ambos textos se trabaja el tema amoroso como primera respuesta ante lo real que se evidencia en la emergencia de la muerte.

El concepto del amor es explorado ampliamente en ambas obras: se presenta en las figuraciones de las relaciones de pareja y en las relaciones filiales. En *El Occiso,* se proponen varias posibilidades del amor como un modo de búsqueda de respuesta ante la aparición de lo real, pero se desarrolla sobre todo el tema del amor a la pareja perdida y el amor hacia el hijo que no nació; en cambio, en *Bajo el oscuro sol,* se trabaja el surgimiento del amor a partir de la muerte, el amor hacia un objeto prohibido y la relación madre-hija.

En ambos textos el amor está fuertemente relacionado con el dolor; es un amor que no puede encontrar una satisfacción plena. Es por esta razón que ha sido trabajado desde la teoría psicoanalítica que nos propone el estudio del amor como una metáfora, pero también como una forma de aproximarnos al deseo, al goce y a la complementariedad perdida al ingresar a la cultura.

El amor, desde ambas obras, es problematizado a partir de las posiciones femenina y masculina, no como dadas desde lo biológico sino como constructos culturales. En las figuraciones del amor encontramos que, desde lo femenino, se yuxtaponen el amor a la pareja y al hijo matizándose con el amor sacrificial, interrogando sobre la posibilidad de la existencia de un amor completo.

El amor es trabajado en tanto amor-pasión, por lo tanto, desde el sufrimiento por amor. Lo notable es que ambas obras trabajan desde esta vertiente no sólo el amor a la pareja sino también el amor al hijo. Esta figuración puede ser comprendida mejor en relación al concepto de goce desde el psicoanálisis, donde se propone que se logra una satisfacción en el sufrimiento. En un inicio, en ambas propuestas se explora la posibilidad de la existencia de un amor pleno; esta idea se triza y más bien se va concretizando la emergencia de un amor que tiene como objeto a un muerto idealizado.

En la propuesta sobre el amor, ambas obras tensionan la relación entre el deseo y el goce, y la posibilidad de su confluencia en el objeto amoroso. Evidencian, con ello, que para el sistema cultural el amor es subversivo, ya que permite que en un solo objeto puedan coincidir el deseo y el goce, conflictuando el lazo social.

Desde la propuesta de Estenssoro, el amor puede trabajarse en los cuentos “El cascote” y “El hijo que nunca fue”. En el primero surge un amor fuera de la regulación del matrimonio; el amor y el sufrimiento se trabajan heterodoxamente en el modelo de amor cristiano, buscando un amor perfecto y puro que solamente puede ser dirigido hacia un hombre muerto, desplegando la fantasía amorosa en torno a la realización de un amor fuera del mundo material, constituyendo así el amor en el más alto valor. Una característica de este texto en particular es que el amor no está fundado en un solo objeto amoroso, sino en dos: el hijo que está vivo que funciona como ancla de la madre en la vida del lado del deseo y el hombre muerto, que permite a la mujer el contacto con el goce. En cambio, Bedregal, en la novela, nos propone en el personaje de Verónica Loreto la realización del amor prohibido y el precio que se debe pagar por transgredir el tabú fundacional de la cultura.

El amor, en ambos textos, está trabajado no desde una estructura binaria, sino desde una ternaria, ya que se introduce un tercer término que permite su circulación. En el caso de Verónica, en *Bajo el oscuro sol*, el amor hacia Alexis y luego hacia Bernard está vehiculizado por la identificación a las esposas de ambos, abriéndose la pregunta por

lo femenino. En el caso de *El Occiso,* las figuraciones del amor pueden ser esquematizadas en tres triángulos: el primero en "El cascote" donde se encuentran: mujer, niño vivo y amante muerto. Posteriormente, se presenta un segundo triángulo, compuesto por el amante muerto, la mujer y el cascote. En "El hijo que nunca fue" tenemos el mismo triángulo entre Magdalena, el niño vivo y el niño muerto; en los tres casos es el último término el que permite el surgimiento del amor, ya que se coloca como posibilitando la completitud en el amor.

Ambas obras subvierten el ideal de la maternidad ya que el amor que se propone en torno a éste es el sacrificial, por lo tanto, no es incondicional ya que espera algo a cambio. En ambos textos la madre se constituiría como el primer objeto de amor y la figura que significará al niño y lo introducirá en la cultura. En *Bajo el oscuro sol,* Verónica pierde su lugar en el mundo simbólico al perder a su madre, lo cual instala la búsqueda por un significante que la nombre y le dé un lugar en lo simbólico. Posteriormente, cuando está embarazada del hijo de su padre, prefiere abortarlo sacrificándose, perdiendo la posibilidad de la felicidad e inscribiendo la muerte en su cuerpo. En *El occiso,* la pérdida se trabaja desde el punto de vista del dolor de la madre que sostiene amorosamente un ideal muerto antes que una realidad viva; además se conflictuará el ideal materno, pues el amor del hijo será capaz del máximo sacrificio, ofrendar la vida por la madre.

El amor, en las dos narraciones, está trabajado desde la estructura de la metáfora, donde se opera una sustitución de términos que permitiría el amor. En esta estructura se propone que hay una circulación desde el lugar del amante hacia el lugar del amado, lo que posibilitaría este cambio es la falta; es por esta razón que se postula la constitución del objeto de amor a partir de la muerte, posibilitando la existencia del mismo mediante la palabra.

En las figuraciones del amor, desde lo masculino, se trabajan los modos de elección del objeto amoroso, donde la confluencia en el mismo objeto del amor y del deseo es conflictiva. En un inicio, en *El Occiso,* se figura el amor del lado de lo masculino como narcisista. En "El cascote", por ejemplo, sabemos de esta propuesta por el relato de la protagonista, y en "El hijo que nuca fue", el amor hacia el hijo estará condicionado por la retroalimentación al narcisismo del padre. En cambio, en *Bajo el oscuro sol* es en el personaje de Antonio Gabriño que se señala esta vía –él, desde su posición masculina, racional y letrada, no cuestiona el amor sino al matrimonio como institución reguladora

del mismo y es significado como un lugar de opresión, por lo cual este personaje le rehúye. Luego, este personaje nos relata las diferentes posibilidades de relación con lo femenino, con la amiga, la madre, la hermana y finalmente la amante; desde esta posición masculina, se pone en juego el enigma de lo femenino como movilizador del amor.

La confluencia del deseo y el amor es un conflicto que se evidencia en el personaje de Gabriño, que solo puede amar a una mujer muerta dentro del paradigma del amor cortés, lo cual, siguiendo la afirmación del Lacan: "Es una manera muy refinada de suplir la ausencia de relación sexual fingiendo que somos nosotros los que la obstaculizamos" (Lacan, 1981, XX:85), confirmando la imposibilidad de la complementariedad de los sexos, de modo que es el sujeto quien dificulta la realización de una relación. La emergencia del amor, en ambas obras, surge ante la muerte, ya que es de este modo que se produce el objeto ideal del amor: el objeto ausente.

El amor establece un circuito con el objeto ausente. En el caso de la novela mediante la escritura; en un primer lugar, mediante las cartas amorosas de Alexis a Verónica y, en una segunda instancia, por la identificación de Antonio hacia esta escritura, permitiendo la realización del amor. En el caso de Antonio, cuando surge el amor hacia una muerta, se quiebra el marco simbólico que lo sostenía, surgiendo un acercamiento a su propia subjetividad, a lo femenino y a la falta estructural del ser humano. La ausencia es la catalizadora del amor porque permite justamente la emergencia del ideal y el establecimiento del circuito amoroso; lo novedoso es que este mismo modelo se propone en relación con el par madre-niño.

Lo que se propone respecto al amor, en las obras comentadas, es que para amar se debe ser capaz de enfrentar el vacío donde el amor aparece como una modalidad de consolación ante la falta, que cuando falla produce la actualización de la herida estructural. El amor, en ambas obras, busca suturar la falta estructural del ser que se hace visible por la muerte, pero, al no poder hacerlo, debe recurrir como sutura a la escritura.

La escritura, en ambas narraciones, se presenta como una segunda respuesta frente a lo real, ante la herida dejada por lo amoroso al ya no poder sostenerse el velo de la completitud deseada. La escritura como trabajo hace que, mediante las palabras, se pueda bordear lo real y se constituya como una sutura provisional ante la angustia subjetiva. Es una sutura no definitiva porque es un proceso de atravesamiento de un desarreglo en el marco simbólico hasta lograr establecer un nuevo marco de referencia, pero que será

quebrado nuevamente, de modo que se instala un circuito que permite el ejercicio escritural en repetidas ocasiones.

Ambas obras proponen el atravesamiento de la angustia para poder devenir en el proceso de creación, pero con sus particularidades: Estenssoro lo hace enfocándose en el proceso creador que sólo puede darse para algunos, puesto que no todo proceso alcanza su conclusión en obra y Bedregal propone a la escritura como posibilidad de la autocomprensión y de elaboración de conocimiento ante los sucesos de la vida.

En *El occiso*, más precisamente en el cuento homónimo, encontramos una reflexión teórica que articula los otros dos cuentos, respondiendo estos de modo pragmático a las preocupaciones teóricas abordadas en la primera parte, donde se vuelcan la mayoría de las reflexiones por la creación. En *Bajo el oscuro sol*, hallamos más bien que el tema de la escritura desarrolla enfáticamente la figuración de la escritora y la fascinación que esta causa. En ambas obras aparece como elemento central la figura del fantasma y su interferencia en el mundo visible, posibilitando la emergencia de lo reprimido que esta velado por esta imagen.

Los dos trabajos apuntan al cuestionamiento de significaciones y categorías construidas y normalizadas culturalmente utilizando recursos como el oxímoron, la polisemia, la desfamiliarización y la búsqueda de la abstracción, para deconstruir y llevar al máximo de sus posibilidades al lenguaje, proponiéndose bordear los límites de la significación.

Esta reflexión nos lleva a formular la existencia de dos proyectos creadores que instalan una ética que apunta a la falta, al atravesamiento de la angustia, cuestionando el marco simbólico referencial y proponiendo una nueva visión de mundo a través de su obra. El paso por este proceso es propuesto por Bedregal como algo incontrolable y excesivo, que se presenta en el sujeto cuya salida estaría en relación a la escritura, casi como una necesidad vital, pero en estrecha relación con el sufrimiento.

En ambas obras se problematiza el sentido de la escritura como invención y creación para soportar el sufrimiento que conlleva la existencia; el proceso de creación implica un vaciamiento de sentido que obviamente es conflictivo porque no se tiene la seguridad de que culminará con éxito. Estenssoro nos propone que la creación está al alcance de todo ser humano, siempre que tome el riesgo de acercarse al vacío, pero siendo

conscientes de que este proyecto puede fracasar. Sólo la demolición de los sentidos previos otorgados a los significantes podrá devenir en un nuevo producto. Esta autora centrará su reflexión sobre la potencia creativa cerca del orgasmo, de la eyaculación –como estallido– y de la posibilidad de engendrar, por eso el proyecto creador guarda relación con la preñez.

Bedregal, por su parte, nos acerca al mismo problema del vaciamiento para el surgimiento de una obra, pero, además, expone otras preocupaciones en torno a la escritura, ya que problematizará la relación autor y lector (de hecho, éste debe ser un sujeto activo ante el encuentro con la escritura, debe desentrañar el enigma que emerge en la ella, por lo cual la escritura se presenta como una posibilidad de conocimiento). Sus preocupaciones sobre la escritura están concentradas en la figura del pescador, como metáfora de su propio accionar respecto a la creación; ya que es ella quien asume esta posición esperando y mirando lo que pueda emerger de la realidad, para ser utilizado, pasando por un proceso de ficcionalización, en su obra. Esta búsqueda es realizada también en el plano subjetivo ya que propone la introspección como una mirada interior que le permitiría encontrar material para la escritura.

Ambas escritoras trabajan el acercamiento subjetivo en la escritura, pero Bedregal lo hace desde las figuras de la carta y del diario como posibilidad ordenadora y creadora, valorando la reflexión íntima y subjetiva, donde se pondrá en juego lo silenciado, que al ser elaborado resquebraja el sistema simbólico imperante. Es por este motivo que en ambas escrituras emerge la figura del fantasma, para fungir de semblante a lo que se ha reprimido desde la cultura; el fantasma, en sus diferentes figuraciones, aparece como última forma de simbolización, como semblante de lo real, de modo que vela el resto inasimilable que se produce en la narración. En ambos casos, lo reprimido desde lo social gira en torno a la muerte y a lo femenino.

Por lo tanto, en ambas obras, es la muerte la que proporciona un eje vertebrador a los textos; una primera respuesta que surge ante la emergencia de lo real es el amor, cuyo velo no puede alcanzar a cubrir este vacío, lo que deriva en la segunda respuesta, la escritura como sutura, desde el punto de vista de la elaboración de un proyecto estético y ético, ya que propone como salida la creación para la falta estructural humana.

Finalmente, se recomienda que estas obras reciban una atención crítica, especialmente la obra de Estenssoro, que ha sido prácticamente olvidada, y que se

profundice en la obra de Bedregal, haciéndola dialogar con el resto de su producción literaria. Además, se abre la posibilidad de establecer un diálogo entre las obras trabajadas y otras obras bolivianas que puedan producir pensamiento teórico alrededor de los problemas tratados, de modo que el abanico de entradas pueda ser más enriquecedor.

Bibliografía

Adames, Digna María: (2007). "Sobre la necesaria transformación de las relaciones de poder para la construcción de otro mundo posible. Un diálogo con Marcos 10,32-45" en *Pasos* No 133 septiembre-octubre (pp. 37-44). Disponible en http://biblioteca.clacso.edu.ar/Costa_Rica/dei/20120706034704/sobre.pdf.

Agamben, Giorgio. (2007). *Infancia e historia*. Argentina: Adriana Hidalgo.

Antezana, Luis H. (1999). "Narrativa y poesía bolivianas (Indicación y Antología)", en Caravelle, N°72, 1999. *Héros et nation en Amérique Latine*. pp. 145-197. Disponible en http://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_1999_num_72_1_2843

Aries, Philippe. (2000). *Historia de la muerte en occidente*. Barcelona: Acantilado.

___ (1983) (1977). *El Hombre ante la muerte*. Taurus: Madrid.

Academia Boliviana de la Lengua (1999). *Anales.* La Paz Bolivia.

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

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

Ayllón, Virginia. (2009). "Introducción", en Yolanda Bedregal *Obra Completa -Tomo Ensayo I*, La Paz: Plural

____ (2012). "Cuentos en el exilio, de Víctor Montoya", en *Letralia revista virtual*, disponible en http://www.letralia.com/266/articulo09.htm

____ (2015). "Literatura regional: María Virginia Estenssoro y Lorgio Serrate Una reflexión sobre las intenciones en la literatura, a partir de dos libros de escritores bolivianos", en suplemento "Letra siete", *Pagina siete*, 21 de noviembre de 2015.

Álvarez, María Elvira. (1997). *Movimiento Feminista y Derecho al voto en Bolivia (1920 -1952) Rev. Fuent. Cong.* [online]. 2011, vol.5, n.15, pp. 5-16. ISSN 1997-4485.

Arellano, Ignacio. (2012). "Modelos femeninos en la poesía de Quevedo", en revista *La* Perinola16, pp. 47-63 GRISO España: Universidad de Navarra.

Barthes, Roland. (1982). *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI.

Bataille, Georges. (1979). *El Erotismo*. Barcelona: Tusquets.

Bautista, Juan. (1864). *Mitología universal*. Madrid: Gaspar y Roig. Disponible en https://books.google.es/books/about/Mitolog%C3%ADa_universal.html?id=xb5tHNLagAYC&hl=es

Bedregal, Yolanda. (1977). *Antología de la poesía boliviana*. La Paz- Cochabamba Bolivia: Los Amigos del Libro.

____ (2009). *Obra completa: Narrativa, Ensayo I, Ensayo II Poesía I, Poesía II*. La Paz: Plural.

____ (2012). *Bajo el oscuro sol*. La Paz: Plural.

Bojorge, Horacio S.J. (s.f.). Acedia y pereza. Disponible en http://www.horaciobojorge.org/tacediaycar.html

Blanco, Elías. (2005). "María Virginia Estenssoro". En Elías Blanco, *Enciclopedia Gesta de autores de la literatura boliviana*. La Paz: Plural.

Brown, Raymond S.S. (2006). La muerte del Mesías. España: Verbo Divino.

Canga, Manuel. (2008). "La imagen fantasmática de Dulcinea en el discurso amoroso del Quijote". Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas-Tus obras los rincones de la tierra descubren. España: Universidad de Valladolid.

Coordinadora de la mujer. (2006). *Participación de las mujeres en la historia de Bolivia*. La Paz: Creativa.

____ (2015). *Bolivia. Su historia Tomos IV, V, VI*. La Paz: Santillana.

Cruz, Juan Pablo. (2017). "La *Imago* de Kempis: el discurso barroco como constructor de realidad en la Nueva Granda colonial", en *Historia y Sociedad*, (33), 245-277. Disponible en https://dx.doi.org/10.15446/hys.n33.62216

El País-Tarija. (2017). *A 80 años del fin de la Guerra del Chaco, conozca seis mitos que aún siguen vigentes* Escrito por ANF/LA PAZ Jun 14, 2015. Publicado 14 de marzo de 2017 en http://www.elpaisonline.com/index.php/noticiastarija/item/174999-a-80-anos-del-fin-de-la-guerra-del-chaco-conozca-seis-mitos-que-aun-siguen-vigentes

Diccionario Español Etimológico. (1974). Madrid: Mayfe.

Elkin, Mario. (2014). "La horrorosa belleza del suicidio" disponible en http://psiconet.com/ramirez/articulos2/suicidio.html

Estenssoro, María Virginia. (1937). *El occiso*. Primera edición ABNB. La Paz

____ (1971). *El Occiso*, Segunda edición La Paz- Cochabamba Bolivia: Los Amigos del Libro.

Evans, Dylan. (1997). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano.* Buenos Aires: Paidos.

Fleischer, Deborah. (s.f.). "El suicidio en la obra de Lacan", en Revista Perspectivas de la Asociación de Psicoanálisis de La Plata. *Lecturas sobre el suicidio melancólico*. http://www.herreros.com.ar/melanco/fleischer.htm

Freud, Sigmund. (1984) (1905). "Análisis de un fragmento de un caso de histeria", en Obras Completas Tomo VII. Buenos Aires: Amorrortu.

____ (1984) (1910). "Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre", en *Contribuciones a la psicología del amor*. Obras completas Tomo XI. Buenos Aires: Amorrortu.

____ (1984) (1912). "Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa", en *Contribuciones a la psicología del amor.* Obras Completas Tomo XI. Buenos Aires: Amorrortu.

____ (1984) (1915). "Lo inconsciente", en Obras Completas Tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu.

____ (1984) (1917 [1915]). "Duelo y Melancolía", en Obras completas Tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu.

____ (1984) (1919). "Lo ominoso", en Obras completas Tomo XVII. Buenos Aires: Amorrortu.

____ (1984) (1920). "Más allá del principio del placer", en Obras Completas Tomo XVIII. Buenos Aires: Amorrortu.

____ (1984) (1929). "El malestar en la cultura", en Obras completas Tomo XXI, Buenos Aires: Amorrortu.

Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. (2015). *Yolanda Bedregal una mujer del siglo XX*. La Paz.

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.

____ (2009). "Estudio preliminar: Sobre la obra literaria de Yolanda Bedregal", en Yolanda Bedregal *Obra completa Tomo- Poesía I* La Paz: Plural.

Grimal, Pierre. (1951). *Diccionario de mitología griega y romana*. Madrid: Paidos.

Gutiérrez, Rafael. (2006). *Pensamiento hispanoamericano*. México: UNAM. Disponible en https://books.google.com.bo/books?id=NcRiDT78ZK0C&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false

Iser, Wolfgang. (2003) (1975). “El proceso de lectura”, en Textos de teorías y crítica literaria (del formalismo a los estudios post coloniales). México/ La Habana UAM.

Jara Leiva, Daniela Paz. (2004). “La Construcción Simbólica de la Cruz Cristiana: Un Emblema de la Víctima Sacrificial”, en *Revista de sociología* N° 18. Facultad de Ciencias Sociales - Universidad de Chile (pp. 141 -147).

Jordán, Oscar. (2017). “El amor de María Virginia Estenssoro”, en suplemento “Letra siete”, *Pagina siete*, 26 de noviembre de 2017.

Kempis, Tomas. (1830). *De la Imitación de Cristo o menosprecio del mundo.* Barcelona.

Kristeva, Julia. (1987). *Historias de amor*. México: Siglo XXI.

____ (1989). *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. México: Siglo XXI.

____ (1996). “Freud -Heimlich/ unhemlich> la inquietante extrañeza”. Traducido por Vericat Isabel, en *Debate Feminista* Vol. 13, pp. 359-368.

Klein, Herbert. (2015). *Historia de Bolivia.* Quinta edición La Paz Bolivia: GUM.

Lacan, Jacques. (1963). *El Seminario. Libro VII, La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

____ (1981). *El Seminario. Libro III, La psicosis*. Buenos Aires: Paidós.

____ (1982). *El Seminario. Libro XX, Aún*. Buenos Aires: Paidós.

____ (1983). *El Seminario. Libro II, El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós.

____ (1986). *El Seminario. Libro XI, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

____ (1986). “Psicoanálisis y medicina”, en *Intervenciones y textos 1*. Buenos Aires: Ediciones Manantial

____ (1988). *El Seminario. Libro VII, La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

____ (1992). *El Seminario. Libro XVII, El reverso del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

____ (1993). *Psicoanálisis, Radiofonía y Televisión*. Barcelona: Anagrama.

____ (1994). *El Seminario. Libro IV, La relación de objeto*. Buenos Aires: Paidós.

____ (1999). *El Seminario. Libro V, Las formaciones del inconsciente.* Buenos Aires: Paidós.

____ (2003). *El Seminario. Libro VIII, La transferencia*. Buenos Aires: Paidós.

____ (2006). *El Seminario. Libro X, La angustia*. Buenos Aires: Paidós.

____ (2009). "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", en *Escritos I.* México: Siglo XXI.

____ (2009). "El seminario sobre la carta robada", en *Escritos I.* México: Siglo XXI.

____ (2009). "La Cosa freudiana, o sentido del retorno a Freud en psicoanálisis", en *Escritos I.* México: Siglo XXI.

____ (2009). "Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano", en *Escritos II.* México: Siglo XXI.

La Paz en su IV Centenario 1540-1948. (1948). Edición del comité pro IV Centenario de la fundación de La Paz. Tomo III. Buenos Aires.

Londoño, Juan Esteban. (2014). "Jesús, hombre rebelde", en *Perseitas* Vol. 2, No. 1 enero-junio (pp.113-132).

Lora, María Elena. (2011): "*Del tiempo de la muerte*, un nombre de Edmundo Camargo" en *La Crítica y el poeta.* Carrera de literatura UMSA. La Paz: Plural.

Martínez Salguero, Jaime. (1999). *"*Yolanda Bedregal", en *Revista Signo* No.53, 117-122.

Martín-Cano, Francisca. (2001). "Las fechas de cada uno de los 22 días de fiesta arcaicos y sus precisas situaciones estelares, reflejadas metafóricamente en las obras de arte prehistóricas, fueron fijadas hace 5300 años" *Bolskan, Revista de arqueología del Instituto de Estudios Altoaragoneses,* ISSN 0214-4999, Nº 18, 2001, págs. 271-288.

Manjon, Adhemar. (2016). "Eduardo Mitre: una vida poética. Homenaje al escritor boliviano". Entrevista diario El Deber, 14 de mayo de 2016.

Maza Sancho, José. (2001). "Bessel: el primer paralaje estelar". Universidad de Chile. Disponible en http://www.das.uchile.cl/~jose/bessel.html.

Medinaceli, Ximena. (1996). *Alterando la rutina. Mujeres en las ciudades de Bolivia 1920-1930.* La Paz: Reforma Educativa.

Michel Romero, Pablo. (2011). "La Guerra del Chaco (Parte 1). Reflexiones de un investigador del siglo XXI". Disponible en https://www.boliviaentusmanos.com/historia/guerradelchaco1.php.

Miller, Jacques-Alain. (2003). *Un esfuerzo de poesía*. La Orientación Lacaniana III. Marzo 5. Traducción de Carmen Cuñat. Rosario: Escuela de orientación lacaniana. http://www.eolrosario.org.ar/bibliot_lectu06.htm

___ (2008): "Amamos a aquel que responde a nuestra pregunta: ¿Quién soy yo?". Entrevista realizada a Jacques- Alain Miller por Hanna Waar para la Psychologies Magazine, octubre 2008, n° 278. Disponible en https://soydondenopienso.wordpress.com/2011/09/24/entrevita-a-jacques-alain-miller-sobre-el-amor-un-laberinto-de-malentendidos-cuya-salida-no-existe/

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

____ (1999). "La Obra Poética de Yolanda Bedregal", en *Revista Signo* Nr.53 p. 124-131.

____ (2010). "Yolanda Bedregal: A bordo de ella misma*",* en *Pasos y voces* La Paz: Plural.

____ (2012). "Notas sobre la poesía de María Virginia Estenssoro", en suplemento "Tendencias", *La Razón*, 16 de septiembre de 2012.

Molina, Mary Carmen. (2017). "Los escaparates de la memoria y la risa: María Virginia Estenssoro (Bolivia, 1903-1970)". Disponible en https://warszawasite.wordpress.com/2017/05/22/los-escaparates-de-la-memoria-y-la-risa-maria-virginia-estenssoro/

Mundy, Hilda. (2017). *Bambolla Bambolla.* Segunda edición. La Paz: La Mariposa Mundial.

Munckel Alfaro, G. (2011). "Sobre María Virginia Estenssoro". Disponible en: http://bluelotusreveries.blogspot.com/2011/04/sobre-maria-virginia-estenssoro.html

Muñoz, Willy. (2015). "La paradójica historia de una olvidada en *Bajo el oscuro sol de* Yolanda Bedregal". En *Doce novelas cimeras de escritoras bolivianas*. Cochabamba: Kipus.

Nava, Dante (s.d.). "Recuerdo" en Velásquez, José Luis. *La poesía puneña* disponible en https://es.scribd.com/doc/94312004/LA-POESIA-PUNENA-JOSE-LUIS-VELASQUEZ-GARAMBEL

Otero, Tomas. (2014). "El amor cortes más allá del narcisismo". VI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXI Jornadas de Investigación Décimo Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Disponible en http://www.aacademica.org/000-035/694

Prada, Ana Rebeca. (2009). “Palabras sin orillas que es el mar de mi misma: la narrativa de Yolanda Bedregal”, en Yolanda Bedregal. *Obra Completa – Narrativa*. La Paz: Plural.

___ (2011). “Nuestra caníbal”, en Ana Rebeca Prada, *Salto de eje. Escritos sobre mujeres y literatura.* Instituto de Estudios Boliviano, Carrera de Literatura y Sierpe Publicaciones; La Paz. Primera edición: 2004.

____ (2012). “Introducción”. *Bajo el oscuro sol*. Colección Letras Fundacionales. La Paz: Plural.

____ (2012). “*Bajo el oscuro sol*. Lo femenino como herida”, en suplemento “Tendencias”, *La Razón*, abril 2012.

____ (2013). *Conferencia Bedregal Narradora*. En http://www.literatura.edu.bo/index.php/recursos/conferencias/183-yolanda-bedregal-narradora.html

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

Prudencio, Roberto. (1971). “El Occiso por María Virginia Estenssoro”, en revista *Kollasuyo* No. 78, 137-142.

Piglia, Ricardo. (2013). *El último lector.* Argentina: Anagrama.

Quenta, Christian. (2013). La herida: para una poética de la imagen fantasma en B*ajo el oscuro sol* de Yolanda Bedregal. Tesis de licenciatura, La Paz: UMSA.

Quiroga, Miriam. (1997). *María Virginia Estenssoro. Escritora periodista y profesora boliviana.* Ministerio de desarrollo humano. Secretaría de Asuntos Étnicos, de género y generacionales. Subsecretaría de Asuntos de Género.

Regnault, Francois. (1995). *El arte según Lacan y otras conferencias.* Barcelona: Eolia.

Ricoeur, Paul. (1995). *Autobiografía intelectual*. Argentina: Nueva Visión.

Rilke, Rainer María. (1979). *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge.* Buenos Aires: Losada.

Rilke, Rainer María. (2016). *Cartas a un joven poeta. Elegias de Duino*. Madrid: Akal.

Rodrigo, Saturnino. (1942). “María Virginia Estenssoro”, en Saturnino Rodrigo (ed.), *Antología de cuentistas bolivianos contemporáneos*. Sopena, Buenos Aires.

____ (1973). “María Virginia Estenssoro”. *Hombres y lugares* Cochabamba-Bolivia: Canelas.

Rojas, Sergio. (2016): *Tiempo sin desenlace*. (Libro en etapa de diagramación facilitado por el autor).

____ (2012). "La cuestión del tiempo histórico en el arte". Prólogo a *El arte agotado*, Santiago de Chile: Sangría editora.

Rulfo, Juan. (1978). "La vida no es muy seria en sus cosas", en *Antología personal*. México: Ed Nueva Imagen.

Saussure, Ferdinand. (1945) (1916). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.

Soller, Collet. (2004). *Lo que Lacan dijo de las mujeres*. Argentina: Paidos.

Stefanoni, Pablo. (2015). *Los inconformistas del Centenario.* La Paz: Plural.

Urquiola, Rodrigo. (2013). "*Bajo el oscuro sol*: retrato de la Ausencia o viaje al interior de la Nada". Disponible en:http://www.ecdotica.com/2013/10/30/bajo-el-oscuro-sol-retrato-de-la-ausencia-o-viaje-al-interior-de-la-nada-en-la-biblioteca-gratuita-de-ecdotica/

Velásquez, Mónica. (2009). "Introducción: Mirar como se escribe: Yolanda de Bolivia", en *Yolanda Bedregal. Obra Completa - Poesía I.* La Paz: Plural.

____ (2011): "Oír la tumba: apuntes sobre la poesía de Edmundo Camargo" en *La Crítica y el poeta.* Carrera de literatura UMSA. La Paz: Plural.

Virgilio, M. Cristina. (2012). "*Das Ding* y los límites de la simbolización" en *Anuario de investigaciones*, *19*(2),161-168. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-16862012000200023&lng=es&tlng=es

Viscarra, Guillermo. (1941). *Poetas nuevos de Bolivia.* La Paz- Bolivia: Trabajo.

____ (1967): *Antología del cuento chileno-boliviano* La Paz: Los Amigos del Libro.