
LO GÓTICO EN LA NARRATIVA DE YOLANDA BEDREGAL

Ana Rebeca Prada M.¹

Cómo citar: Prada M., A. R. (2013). Lo gótico en la narrativa de Yolanda Bedregal. *Página y Signos: Revista de Lingüística y Literatura*, 10, 23-36. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10257749>

RESUMEN

Se ha leído la obra de Yolanda Bedregal generalmente a través de su trabajo poético. Es importante atender también su producción narrativa. Ella incluye su máxima obra en este género, *Bajo el oscuro sol*; pero también comprende un extenso corpus de cuentos que muy poco se han trabajado. El presente artículo visita una dimensión importante de la escritura narrativa de la autora: la gótica. Ya está presente en *Bajo el oscuro sol*, que puede leerse como un relato de fantasmas, y está también en los cuentos “El reducto”, “Clara” y “Peregrina”, publicados todos en el libro *Escrito* de 1994. Estos tres cuentos dan una clara idea de la presencia del horror en la obra de la escritora paceña.

Palabras claves: Yolanda Bedregal, cuento, elemento gótico

ABSTRACT

Yolanda Bedregal's work has mainly been read through her poetry. It is important to also focus on her narrative work. Within her narrative we can find her best novel: *Bajo el oscuro sol*, but also a large body of short stories that has not received much of the critics attention. This essay approaches an important

¹ Prada es docente en Literatura comparada e investigación literaria en la Carrera de Literatura, e investigadora en el Instituto de Estudios Bolivianos de la UMSA. Coordina el programa de postgrado de la Carrera de Literatura. Sus más recientes publicaciones son *Salto de eje: Escritos sobre mujeres y literatura* (2011) y *Escritos críticos: Literatura boliviana contemporánea* (2012). Correo electrónico: areprada@entelnet.bo

dimension of the narrative: the gothic element. It is present in *Bajo el oscuro sol*, which can be read as a ghost story, and it is present in the short stories “El reducto”, “Clara” and “Peregrina”, published in *Escrito*, 1994. These three short stories manifest clearly the element of horror in the work of the writer.

Keywords: Yolanda Bedregal, short story, gothic element

Definitivamente la mejor manera de homenajear a una escritora, a un escritor, es leyendo con rigor su literatura; promoviendo esta lectura; haciendo que la gente se acerque a sus libros; poniendo sus libros a disposición.

Los libros de Yolanda Bedregal, con la publicación de su *Obra Completa* (2009), han pasado y siguen pasando por una época importante, en la que la gente ha despertado otra vez a sus escritos, ha vuelto a ellos, o se ha acercado por primera vez.

A mí me ha tocado ser parte del equipo de edición de la *Obra Completa*, y precisamente este proceso me ha permitido ir más allá de *Bajo el oscuro sol*, que es sin duda una de sus obras más importantes y tal vez su obra narrativa más estudiada.

Bedregal escribió —como se hace evidente en la colección de todos sus escritos y de todos los géneros en los que escribió— mucha narrativa. Escribió una novela que quedó inédita —*Verónica*—, en la que pueden ya recogerse algunos elementos que luego la escritora retomará en *Bajo el oscuro sol*. Dejó también una novela inconclusa —*La casa y sus entrañas*—. Además, su narrativa consta de una cantidad importante de cuentos y otras prosas de diversa característica genérica. Todo ello está reunido en el tomo *Narrativa* de la *Obra Completa*.

“El Reducto”

Es en la lectura combinada de *Bajo el oscuro sol*, los cuentos y otras prosas de Yolanda Bedregal durante la edición del mencionado tomo *Narrativa* que me di cuenta de que hay una trama que puede vincularse al género gótico. Especialmente un cuento me convenció de esto: “El Reducto” (1994)². Y es que, además, este cuento entrelaza el elemento gótico con algo que es muy recurrente en esta narrativa en general: la problematización de la situación de la mujer en el contexto social y en la dimensión íntima, la de la pareja; así como la problematización de

² Utilizo el tomo *Narrativa* de la *Obra Completa* de Plural (La Paz: 2009) para todas las citas.

la dimensión del origen; el análisis de lo femenino a través de la anomalía de las relaciones, de la transgresión de las reglas sociales... El cuento, además, está narrado a manera de una “crónica verdadera”, de algo ocurrido a principios del siglo XX: la narradora en el segundo párrafo establece que “[relata] esta historia transmitida por boca fidedigna de una de las viejas criadas” (489).

El cuento se centra en una niña de 10 años, Ana María, nieta (“habida en oscuras circunstancias”) de la Mama Grande, matrona de la familia Sanjurjo, anciana que muere en las primeras líneas. Es precisamente en circunstancia del testamento de la rica dama que la niña es destinada a su aya, su niñera, Mama Polonia, a vivir con ella en la hacienda Quenaya. Repartidas las propiedades rurales entre los herederos, todos ellos parten de la ciudad —La Paz— hacia ellas. La casa queda sola —esa casa que había sido habitada durante 6 generaciones por “varones nobles, tarambanas [...], mujeres santas [...] y [otras] enamoradas hasta el pecado” (489)—.

Ana María es transportada a Quenaya. Hay mucho dolor en esta niña confundida e ignorante de las condiciones de su origen y su destino.

La aya Mama Polonia la recibe, la cobija y la acompaña en su primer sueño en la hacienda —que es un lugar de exilio, por ser hija de la vergüenza—. Al despertar, se describe su experiencia y estado mental de la siguiente manera: “Acostumbrada a su situación no bien definida, recibiendo techo, comida, ropa y cuidado sin saber si tenía o no derecho a ellos, no se atrevió a gritar; se envolvió de nuevo en las cobijas” (492). Pero Polonia anda por ahí, atenta, haciendo de madre como siempre, “aliviando así a las tías de su vergüenza familiar” (ibid.). La india Polonia, con sabiduría y bondad, hace que la niña comience, la adaptación a su nueva situación. La mujer conoce las circunstancias de la niña, siendo ella misma, quizás “una bastarda engendrada por alguno de los caballeros en una aborígen aymara” (ibid.). Algo muy profundo hermana pues a la niña y a su aya: la condición anómala de su nacimiento y el secreto que ronda esta condición (¡y la sangre misma que llevan ambas en sus

venas, claro!)... Polonia “conocía o adivinaba las razones por las que los parientes se deshacían de la pequeña” (ibid.).

La hacienda guarda la historia de la familia, su lejano origen peruano, fotografías y documentos de ocasiones especiales. Habitada por indios y por hijos de indios, la niña se inserta fluidamente en sus quehaceres y costumbres. El tío Lorenzo de tanto en tanto pasa ahora por Quenaya trayendo regalos, encargos; mirando el tema de la administración, y siendo evasivo respecto a noticias de la familia.

La niña, ya llegando a los 12 años, comienza a preguntar. Le había escuchado decir al tío Lorenzo: “¡Si supiera la mocosa que su madre está aquí!” (493). Sospecha que es hija de una de sus tías. Le pregunta a Polonia de cuál. La aya le contesta con evasivas. Sí le dice que había nacido allí, en Quenaya, y que cuando tuviera los 12 años le contaría.

Mientras tanto, un muchachito —Quino— de una finca vecina encuentra todo motivo para acercarse a Quenaya. Tal vez, intentando acercarse a Ana María. Está claro que se vislumbra la adolescencia en la niña...

Finalmente Polonia decide contarle a la niña la historia de su origen. A cambio, sin embargo, de la promesa de no encontrarse a solas con Quino. El cuidado y pérdida de la honra, ya sea moral o familiar, es asunto central en el cuento, que permea el secreto del origen de la niña, su alejamiento de la ciudad y de la familia, las posibles relaciones que ella pudiera tener con otro niño. Polonia le confiesa que su padre era Marcos Sanjurjo. El que había llegado a Quenaya un día a caballo, llevando consigo una muy hermosa mujer: Sara, ya embarazada de Ana María. Allí se instaló la pareja, iniciando una vida de hacienda. “Lo raro —le dice Polonia— era que no se presentaba ante las visitas y teníamos orden de no denunciar su presencia” (494) —otra vez, la insistencia en el secreto, el ocultamiento, la necesidad de evitar la vergüenza—. Le cuenta Polonia de la noche de su nacimiento; la noche en que su madre, Sara, dio a luz y murió en El Colpar, una parcela colindante a Quenaya. Murió Sara y nació Ana María en una casa que nunca más se volvió a abrir. “¿Maté yo a mi madre al nacer?” (495)

—pregunta la niña—. La que, además, se entera del profundo dolor de su padre, Marcos, por la muerte de Sara. Poco después, él también muere en circunstancias que la aya nunca termina de saber, pues también esa muerte está cerrada por el secreto. “Fueron días horribles, trajines, preguntas, misterio. Después nada quedó claro” (ibid.). A la muerte de su padre, Ana María es llevada a La Paz.

Hasta aquí, todo corre y se desarrolla dentro de lo que podría ser un relato de tendencia realista. Pero, cuando el secreto le es revelado a Ana María, algo se desata en el cuento; pareciera descarrilarse y adoptar una extraña dirección.

Una vez enterada de la historia de su origen, la niña —“*guiada por una fuerza oscura*” (496)— va a caballo a El Colpar. La palabra *colpar*, por etimología, remite a *golpe*, y de ahí a *herida*. Llega a la casa aludida por Polonia; una ruina. La llaman El Reducto. Etimológicamente, esta palabra arrastra los significados de “apartado”, “retirado”. Es allí donde los amantes del amor prohibido vivieron, donde nació la niña y murieron los padres. Ana María actúa de diferente manera: decidida, determinada... Debe utilizar el machete para romper la maleza y hallar las gradas de entrada: “...unas gradas de ladrillo carcomido. Avanzando se halló en un corredor destartalado. La asustó un revuelo de pájaros silvestres y mariposas. Entre polvo y hojarasca cayeron nidos y huevitos. Una cortina de tallos encubría una puerta. No necesitó forzar la hoja que cedió a la presión de su cuerpo cauteloso y anhelante. Allí, ¡por fin!, encontraría algún signo, *tal vez la tumba de sus padres...*” (ibid.). Estamos en los alrededores de algunas clásicas descripciones de la entrada de las casas alejadas, solitarias, donde ocurren cosas terribles en las narraciones del gótico.

La sensación de la niña al entrar en ese recinto, que se halla cerrado y está abandonado hace mucho, es —como describe la narradora— la de terror, pero, simultáneamente, claro, de ansiedad y curiosidad. En Ana María, hay que subrayarlo, la curiosidad está casada con el genuino anhelo de terminar de develar el secreto de su propio origen. Ha escuchado a su tío decir “¡Si supiera la mocosa que su madre está aquí!”. No sabe bien qué va a encontrar.

Por fin: entra. “El terror —dice la narradora— lindaba con la osadía” (ibid.). Esta mezcla es clave; y hay que recordar que es una niña que está por llegar a sus 12 años. Entra a ese espacio cerrado, oscuro, plagado de telarañas: “La ansiedad —agrega la narradora— por descifrar ese enigma era más fuerte que ese miedo y la repugnancia” (ibid.). Revelada la existencia de aquella madre de cuya existencia no sabía, entra decidida a encontrar “huellas de su vida”.

Sus ojos finalmente se acostumbran a la oscuridad, y, “saliendo ella de su encantamiento” (el del ingreso a un espacio fuera de la lógica usual), empieza a reconocer una habitación con muebles, cama, espejo, arcón. En aquella cama con dosel podía encontrarse acostada su madre: “Bajo las mantas apolilladas podía yacer la del cabello rubio. No la despertaría” (ibid.). Se trata —casi— del ingreso a una cripta. Va ganando dominio sobre la situación: logra recorrer las cortinas y hacer que la luz entre en la habitación. “Con arrojo de domador” —está claro que ha vencido el miedo— la niña abre el arcón. La palabra arcón remite a arca que, antiguamente, significaba nave o embarcación, pero también sepulcro, ataúd. Encuentra allá, fascinada, la ropa de su madre, la toca y la mira con “morbosa alegría”. Se trata del reencuentro con la madre usurpada; con el origen robado por el secreto.

En estos últimos párrafos comienzan a proliferar imágenes de vida en los objetos. Ya sabemos que una de las características de lo siniestro es que las cosas inanimadas se animen; o que lo invisible envíe señales al mundo de lo visible: se trata de claves sustantivas del horror. Por ejemplo: “algo así como un suspiro sacudió el candelabro”; “la ventana tenía los párpados cerrados”, “el lomo de, al parecer, un animal acurrucado era un arcón abovedado” (ibid.) —estrategia de hecho utilizada también en *Bajo el oscuro sol*—. Pero lo que definitivamente establece lo siniestro en el cuento que ya va terminando, es, precisamente, la marca de lo invisible en lo visible. Asustada ante la posibilidad de que del arcón salieran ratones, se apoya en una silla, en la que está colgada una capa que retiene el calor de la persona que acaba de utilizarla. Estamos en el centro mismo del gótico. Se trata —también y entre otras cosas “El Reducto”— de un cuento de horror.

Regresa el miedo: “Hubiera querido gritar, huir” (497). Las preguntas la atormentan: “¿Qué sucedió en aquel recinto? ¿Suicidio? ¿Asesinato?” (ibid.). Se da cuenta de que en aquel lugar el tiempo se había detenido, se había dormido; y que su entrada podía ahora despertarse. Cierra los ojos para intentar impedirlo: pero al abrirlos nota que algo resbala por las paredes. Esta vez se adueña de ella el espanto. La habitación ha cobrado vida; lo invisible se expresa. Es sangre lo que resbala por las paredes... “¿Lloran las paredes?”, se pregunta la niña.

En un brochazo que hallo genial, Yolanda Bedregal hace que no solo sean las paredes las que sangren, sino también su personaje, Ana María. Que, durante estos eventos, se convierta en mujer. Sangra la casa y sangra ella por primera vez. Qué imagen tan poderosa de la vinculación de múltiples elementos avanzados en la narración: lo femenino, el origen, el secreto de paternidad y maternidad, la vergüenza, la honra y deshonor, en fin.

El cuento se cierra con el retorno de Ana María a la casa, a los brazos y al cobijo de su nana aimara.

“Clara”

Otro magnífico cuento que puede leerse en clave gótica es “Clara”, que señala, otra vez, a algo que reaparece una y otra vez en esta narrativa: la desaparición súbita del personaje femenino. En *Bajo el oscuro sol* es Loreto, que recibe una bala perdida y muere, solo para convertirse a lo largo de la novela en una ausencia-presencia acuciante. En un fantasma que convoca y conduce. La protagonista de “Clara”, un día, en el que tenía que llegar a una estación y encontrarse con Franz, que la recibiría enamorado, feliz, desaparece. Llegan sus cosas, su equipaje, pero no llega ella. Nadie la ha visto —solo una niña, a quien nadie cree—.

Lo interesante de esta desaparición es que es una desaparición en vida. Obviamente que puede pensarse en esta narración como simplemente fantástica, pero el terror se presenta cuando Franz, en la habitación del hotel, a oscuras, ve aparecer una carta, en medio de la nada: “el recuerdo que hacía Franz,

¿desvelo?, ¿pesadilla?, fue súbitamente interrumpido. En la semioscuridad de la alcoba se insertó un cuadro blanco, sólido, avanzó lentamente y se detuvo. Franz, en vano intentó, quiso tocarlo. Su mano atravesaba el vacío sin quebrar el rectángulo. Vencido cayó en la pesadilla. Al despertar, la forma, reducida, estaba entre sus manos: un papel” (487). Una carta de Clara, llegada a él fantasmalmente.

Sabemos que el género fantástico, al que pertenece el gótico, siendo este el fantástico nocturno, oscuro, aterrador, se asienta, entre otras cosas, en los estados alterados, en la experiencia liminar del sueño, del ensueño, del delirio. Ana María, la niña de “El Reducto”, por ejemplo, puede haber delirado por miedo, por expectación emocionada, y ver —creer ver— que la pared sangraba o sentir tibia la capa colgada en la silla. Puede ser: nunca se sabrá y de eso se trata; de que quede en la duda. En el caso de “Clara”, a la manera de “El círculo” de Oscar Cerruto, Franz tiene entre manos la marca física del contacto de lo invisible con lo visible: la carta. En “El Reducto”, Ana María no se saca nada de El Colpar.

En la carta, Clara ha escrito: “Amor, amor. ¿Qué pasó esta mañana? Cogiste mis valijas y a mí ni un abrazo... Te apartaste, yo te perseguía, me echaba a tu cuello, te sujetaba. Tú te deshacías de mí tenazmente. A tu lado fui por vagones y oficinas, llamándote en voz baja y a gritos. Escuchabas a todos menos a mí. ¿Por qué me rechazaste? Se me acabó la voz repitiendo tu nombre. Te escribo. Y me voy” (ibid.). En este extraño relato, la mujer se ha convertido en fantasma, *pero en vida*. Nadie la ve, salvo la niña. Que de hecho la sigue viendo en diferentes lugares —pero nadie le cree—. En todo caso, al verse convertida en fantasma, Clara decide partir, dejar a Franz.

Hay algo más interesante aún en el cuento: Franz, antes de la extraña desaparición de su amada, recuerda las circunstancias de su primer encuentro, hace tiempo. Recuerda Machu Picchu, la asombrosa magia del lugar, y el haber visto emerger a Clara de “la garganta de un túnel” (486), en la ruta de subida hacia las ruinas. El autobús para en el camino, para dejar que los turistas tomen

fotos; Franz “a la zaga, vio dibujarse en el óvalo de luz del túnel la figura de una muchacha que se anudaba los zapatos, haciendo equilibrios para impedir que el saco de excursión tocara la tierra mojada. Cuando él pasaba, ella le entregó la bolsa sin revolver la cara, como la cosa más natural. Luego siguieron caminando juntos. Se detenían con tácito acuerdo e intercambiaban impresiones con apenas sílabas, un gesto, un silencio” (ibid.). Algo los conecta, más allá de sus voluntades, aparentemente. En la noche, hospedados en el mismo hotel, se separan en medio de la oscuridad, cada uno con una vela. Las ruinas dan a este encuentro una atmósfera mítica, definitivamente fantástica, de las cosas que ocurren por destino, en términos de una lógica externa a la racional. La caída de la noche en medio de las ruinas le provoca a Franz la siguiente sensación: “Ruinas de sacra grandeza, ciudadela escalonada sobre el aire arcaico; [...] piedras gigantescas [...] callaban una historia oculta en la maleza y en el musgo que invadía las ranuras de las paredes [...]. [S]ombras caprichosas trazaban en la montaña circundante mágicas figuras en procesión gigantesca, mantos, horda de seres míticos. Figuras que se desvanecían casi enseguida para formar otras aún más fantasmagóricos...” (ibid.).

Franz ve cómo Clara se aleja, con la vela prendida, por un corredor, hacia su habitación: “Medio soñando, él tuvo una ansiosa sensación de estar brotando de un vientre oscuro, pero esa lucecita no dejaba paso al mundo. Súbitamente, un rayo apuñaló Machu Picchu, retumbó el trueno [...] y se desencadenó una solemne tempestad desgarrando el cielo. Los ecos del trueno y el bramido del agua sin cauce amenazaban desplomar los muros” (ibid.). Apaga él mismo su vela y le viene a la cabeza la idea de que “[así] debió haber sido la primera tempestad del mundo” (487).

En ese contexto, es claro que se abre un abismo mítico, un paréntesis fantástico en la oscuridad. Se reencuentran él y Clara, otra vez, esa misma noche, y ella verbaliza lo que él había pensado: “Así debió ser la primera tempestad del mundo” (ibid.). La narradora agrega: “Y aquella fue también como la primera noche del mundo” —y es en ese contexto que la pareja duerme junta “sin

pecado”, amándose con la pureza del instinto—. Se besaron, dice la narradora, “como la primera pareja sobre la tierra” (ibid.).

Una de las posibles explicaciones de la desaparición posterior de Clara es que ella es parte de lo invisible, en verdad. Que ella se le aparece a Franz en un lugar mítico, emergiendo de la oscuridad, entregándose a él en una noche que repite la primera noche, con un amor que repite el amor inmaculado del primer encuentro. Por un tiempo ella permanece en la dimensión de lo visible; pero un día, podríamos decir, lo invisible la reclama. Y ella desaparece ‘en vida’ —digamos—. Y es que tal vez, en realidad, ella es concedida a la dimensión real solo por un tiempo, para luego ser reclamada, súbitamente, por la dimensión mítica, otra, a la que pertenece. Puede ser. Por esta vía también puede explicarse la razón por la que la niña sigue viendo a Clara —ya sabemos que los niños son videntes—, la sigue reconociendo en “diferentes puertos, vestida con una especie de sari blanco, la cabeza cubierta por un extremo de la misma túnica” (488). La ve tres veces exactamente, en “idénticas circunstancias, cuando despegaba el avión” (ibid.).

Para hacer las cosas aún más extrañas, al decidir partir, irse, Clara le deja una carta a Gisela, otro personaje del cuento, de la misma forma fantasmal en la que se había comunicado con Franz. A ella le escribe: “Hermana: me voy. Quedo en ti. Cuida de Franz. Nos encontraremos alguna vez. Tened paz. Comienzo mi camino; no he muerto. En el velador dejo un regalito para ti. Siempre está amaneciendo. No me busquéis” (ibid.). Se trata, parece, de un camino espiritual que Clara emprendiera (o re-emprendiera) una vez re-incorporada a lo invisible, a lo mítico, a lo sagrado. Sagrado digo, pues, aparte de su origen en lugar sagrado, deja de regalo a su hermana una versión diminuta de un libro en el que podía encontrarse el Padre Nuestro en varios idiomas.

Tal vez un cuento más híbrido, “Clara”, en todo caso, como ocurriera en *Bajo el oscuro sol* y “El Reducto”, Bedregal echa mano de elementos del gótico para armar historias vinculadas a la experiencia femenina, al tema del cuerpo, del amor, del origen, que cruzan una porción importante de su narrativa.

“Peregrina”

Por último, está este otro magnífico cuento, que inicia con la siguiente frase: “Morí el 8 de junio, última fecha en mi diario, salvo que mi agonía haya durado más. De todos modos mi muerte está aún fresca, fruta recién caída. Vi mi funeral, la consternación o indiferencia de los curiosos que lo presenciaban. Protesté; quise explicar que estaba viva, pero nadie reparó en mí. Me apartaban, se aglomeraban obligándome a levitarme para no ser aplastada. Insistí hasta el último momento. Me llevaron en una caja al cementerio. Echaron tierra encima. Sin embargo, no estoy muerta. Cualquier partida de defunción es falsa” (499).

Tal vez menos oscuro que “El Reducto” y “Clara”, el cuento “Peregrina” de todos modos retoma el tema de lo fantasmal. Esta vez se trata de una mujer en gira, dedicada al teatro, que se encuentra alojada en una casa, a la que una noche no puede entrar por haber olvidado la llave. Para no molestar a sus anfitriones, decide ir y pasar la noche en un hotel. “Desanduve un trecho. Frente a la puerta estaba una figura. Me detuve. ¿La mía? [...]. Esa que estaba allí depositó el bulto, se sacó el guante” (502). Tenemos un desdoblamiento: a diferencia de los otros textos tratados, aquí se da un desprendimiento justo previo a la muerte. La que narra, la desprendida —por decirlo de alguna manera— sigue con la mirada a la otra que es ella misma. Por un momento hay una oscilación en el lenguaje de la narración, una identificación que se mezcla en la desidentificación: “Adiviné la luz en el cuarto” (ibid.) —la narradora es la que queda afuera, mirándose entrar a sí misma, que es otra—. De pronto, dice: “el cuarto, el mío. Subí las gradas. Ella, esa otra, tal cual yo lo hacía, puso el abrigo en el colgador” (ibid.): oscila, confunde, *se confunde* el lenguaje. La que narra en realidad no ha entrado, ya no ha entrado allí donde la otra funge de ella misma.

Otro dato capital de lo siniestro: los dobles. Sobre todo cuando inexplicablemente emerge un otro (una otra aquí) de alguien que es una unidad en sí mismo: el personaje. Lo interesante aquí es que se trata de una experiencia justo previa a la muerte: la narradora es la que adivina y ve las sombras de la

otra que es ella misma dentro de la casa, por la ventana. Hay una mujer de negro que pasa por donde se desarrolla esta escena y que arrastra “un atadillo de ramas que parecía levantar manos esqueléticas” (¿una figura agorera?, ¿una anunciadora de la muerte?) (503). En su tercera pasada cerca de ella, esta mujer de negro la atraviesa: “Me atravesó sin mellarme, como si yo fuera aire” (ibid.). Ella está hecha de la materia del aire; pero sigue allí, mirando lo que ella misma debería estar haciendo, pero que hace otra. La ve asomarse al balcón y agrega: “Pareció mirarme largamente. Corrió las cortinas. Apagó la luz” (ibid.).

Acto seguido llega una ambulancia y recoge el cuerpo de la muchacha muerta. Que es ella, la que narra. Ella misma oye (de la misma manera que ve y oye su propio entierro al inicio del cuento) cómo indican que hay que llevarla a la morgue.

Salida

Hay otros cuentos que podíamos haber tratado, pero por lo menos en *Bajo el oscuro sol*, “El Reducto”, “Clara” y “Peregrina” intuyo, en primer lugar, el uso del repertorio gótico en la construcción textual. Pero, más allá del tema del género narrativo, veo que hay una reflexión de fondo en torno a lo femenino respecto de la muerte. O de lo fantasmal, que a ratos no es lo mismo. Alguna vez escribí que en la literatura boliviana pareciera que la muerte es una estrategia mayor de la narrativa, en sentido de ser un espacio ficcional al que se accede (piénsese en los muertos de Saenz, de Urzagasti; en la muerte en la literatura de Viscarra) a una lógica desde la cual fuera más fluido, más abierto, más ancho el contar, el narrar, el imaginar. Casi un despeje imaginario necesario. Hay una familiaridad extrema de nuestra narrativa con la muerte y con los muertos. Ya sabemos que ello no significa necesariamente que toda esta literatura sea gótica —nada más lejos, por ejemplo, de lo que hace Jesús Urzagasti con la muerte—.

En Yolanda Bedregal yo veo una muy libre utilización de algunos elementos del gótico; más fuertemente en “El Reducto”, en que tenemos una escena propiamente gótica. En los otros cuentos y en *Bajo el oscuro sol* veo un trabajo

muy rico, muy extraño con la figura del fantasma. Ahí hay una veta riquísima, pues lo femenino pasa por lo fantasmal, creo yo, por una razón más o menos consistente, precisamente, por su repetición en varios relatos. Por un lado, puede tener que ver con una mirada crítica, pero al mismo tiempo creativa, de bella plasticidad estética, del lugar de lo femenino; tal vez una forma de alegorizar el estatuto de lo femenino en lo social en tanto borrado, diluido. De alegorizar una existencia vulnerable, endeble, en desaparición. Interesantemente, ese borramiento no es el final, sino en algunos casos el inicio (digamos, en “Clara” y en *Bajo el oscuro sol*). Pero también es una especie de limbo (digamos, en “Peregrina”). En todo caso, los cuentos son complejos —estos y otros que complejizan aún más este trabajo con lo fantástico, lo mítico, lo gótico—, y creo que hay que seguir estudiándolos.