



La gestación narrativa del duelo en *El hijo que perdí* de Ana Izquierdo Vásquez



GABRIELA SAITO GUTIÉRREZ

Para el psicoanalista Jean Allouch, el duelo se entiende como un acto de sacrificio, dado que el sujeto amado, perdido e insustituible, produce una desgarradura en el doliente, un abandono involuntario de un “trozo de sí”, que ha de superarse tras un cambio de relación con aquel que ha muerto (2005: 98). En ese sentido, la

elaboración de un duelo requiere del reconocimiento de que el sujeto perdido fue, es y seguirá siendo amado, pese a su ausencia, mediante el empleo de ciertos mecanismos de duelo que sostienen la necesidad de reelaborar tal amor para la constitución de una nueva subjetividad doliente.

Esta reelaboración puede plantearse desde la literatura, en la medida en que, como menciona Ángel

Loureiro, pese a que la muerte es indecible e irrepresentable en su total magnitud e intimidad, “hace hablar, pone en marcha el lenguaje, genera incontables narrativas” (2005: 146). Precisamente, una de las maneras en las que esta se apropia de lo literario es a partir del género testimonial, adaptado a los requisitos del duelo en tanto se entienda, como lo propone John Beverly, no solo como un

discurso articulado en primera persona, por la voz protagonista y testigo del relato, sino como una “narración de urgencia que nace de esos espacios donde las estructuras de normalidad social comienzan a desmoronarse por una razón u otra” (1987: 9), en este caso, por la pérdida del sujeto amado¹.

Esta asociación entre la literatura y el duelo sirve como sustento de creación para la autora peruana Ana Izquierdo Vásquez en *El hijo que perdí* (2018), testimonio de carácter autobiográfico que elabora el duelo ante la pérdida del hijo suicida y que el presente artículo analiza². Para ello, nos proponemos responder cómo el empleo de la palabra y el manejo de los afectos en dicha obra configuran la resignificación del amor hacia el sujeto ausente e insustituible, sobre todo si se examina, por un lado, cómo se construyen narrativamente la representación del hijo suicida y de la madre doliente; y, por otro, cuál es la función de la literatura en la configuración de la urgencia testimonial del duelo.

1. “MI CASA DEL DOLOR ES ESTE LIBRO”: LA POÉTICA DEL DESBORDE

A partir de una nota autorial y veinte textos independientes, aunque en torno al mismo tema, *El hijo que perdí* elabora el duelo de la autora ante la muerte de su hijo Renzo. Presentada como consecuencia de una sobredosis de antidepresivos en abril de 2014, la muerte del sujeto amado determina que, cuatro años después, Izquierdo escriba y publique nueve artículos en el diario *El Comercio*, así como diversas entradas

en un blog personal sobre su proceso de duelo. Debido a la amplia recepción, principalmente por parte de otras madres dolientes, la editorial Animal de Invierno le propuso a la autora la recopilación y edición de aquellos textos en formato de libro.

Teniendo en consideración este particular proceso de creación, es interesante apuntar cómo es que



Ana Izquierdo Vásquez.

Foto: Valentina Seriat-Gautier.

Izquierdo presenta la lectura de sí misma como sujeto autorial en la obra:

Yo no soy precisamente una escritora. Nunca lo he sido... He escrito, por supuesto. Escribí un día después de que me extirparan un tumor maligno del seno.

Escribí tras la muerte de mi padre. Y ahora que ha muerto mi hijo he vuelto a hacerlo. No sé qué relación tenga yo con las palabras. Quizá sea de auxilio o de desesperación. Quizás ellas sean mi refugio (p. 72).

Como se observa, Izquierdo marca una distancia deliberada con la escritura y establece una postura respecto de la función autorial que, de manera no deseable pero necesaria, asume tras la experiencia del dolor propio o del otro amado. Entendida, entonces, como refugio de los afectos, la escritura cumple con una función terapéutica, mientras que la literatura resulta un medio efectivo para dar sentido al dolor o, en relación al llamado de auxilio y desesperación, para su exposición catártica, pero ordenada. De ahí que la autora anota:

Ante un suceso tan doloroso, el uso de las palabras no es un asunto menor... El lenguaje que usamos, el modo como verbalizamos el trauma, revela la forma en que enfrentamos la pérdida. Encontrar las palabras exactas ayuda a fijar y enmarcar los sentimientos, a darles un orden específico dentro del caos. En mi caso, atravesar por esta experiencia me dio el vocabulario necesario para luchar por mi salvación (p. 72).

En ese sentido, si bien la autora decidió reescribir y aumentar esos textos, “dotarlos de una complejidad mayor... [aunque manteniendo] la emoción con que fueron escritos” (p. 14), la estructuración final de esta obra no responde a un fin artístico

en sí mismo ni a un intento de legitimar una postura autorial. Por el contrario, el proceso de creación del libro y la identificación de Izquierdo como una escritora por urgencia, pero no por vocación, hace que la obra se estructure como una catarsis empática, es decir, como la liberación del dolor propio que, en paralelo, busca servir de acompañamiento a otros padres en sus propios procesos dolientes. Este objetivo replica el proceso de duelo extradiegético vivido por la autora antes de la redacción del testimonio, específicamente, en relación a su participación en un grupo de apoyo para madres y padres en duelo. Si bien Izquierdo reconoce no haber asistido más de tres veces, ya que “suponía que nunca iba a poder hablar” (p. 90), admira la verbalización desgarrada del dolor que sirve de ejemplo para su escritura. Menciona:

Abrían su cuerpo y mostraban sus vísceras. Se desgarraban a través de los relatos... Lo único real estaba en las palabras de quienes sufrían. Es cierto que todo dolor es siempre individual, pero ofrecer nuestro testimonio, nuestro punto de vista, nuestra experiencia puede ser la luz de un faro en medio de la penumbra. A veces, los relatos ajenos sirven como un bálsamo ante la soledad más feroz (p. 93).

En esta línea, la obra se presenta como un texto de acompañamiento del doliente, como el relato que Izquierdo no pudo pronunciar, pero que toma la forma de la palabra escrita “como una lucha para hacer que mi dolor valga la pena, para acompañar a otras personas en su duelo, para seguir hablando de mi hijo” (p. 73). En la medida en que esta última cita da cuenta de las finalidades primarias de la obra, es posible analizar cómo es que se

desarrolla cada una en función de lo que he llamado como “poética del desborde” y que entiendo como aquella propuesta escrituraria que elabora una confesión de corte intimista: la idealización del hijo perdido como fantasía que intenta superar la crisis de la subjetividad doliente y la marcada presencia de la voz autorial, más que como artista, como madre agónica.

Sobre el primer punto, la autora explicita el discurso de la confesión cuando presenta al testimonio como la revelación de las condiciones de la muerte de Renzo, silenciadas por la familia en el transcurso de cuatro años³. Así, en el apartado “Secretos familiares”, señala:

desde que mi hijo murió, no he sido capaz de contar a nadie lo que realmente ocurrió con él. He preferido el silencio y, cuando me he sentido obligada a dar una versión, he recurrido a una mentira. Incluso ahora en que escribo esto me cuesta muchísimo poner en palabras la verdad... antes yo era la primera en exigir que nadie hablara de eso. Ahora necesito hacerlo (p. 19).

Si bien no se llegó a comprobar si la sobredosis que ocasionó la muerte de Renzo obedeció deliberadamente a la voluntad de acabar con su vida, la decisión familiar fue la de “decir sin pestañar que fue un infarto... una solución rápida y sencilla que ahorraría explicaciones incómodas y quizá también una lástima innecesaria, pero que, al mismo tiempo, despertaría sospechas” (p. 20). En ese sentido, la asunción del innegable juicio negativo de sus allegados ante la muerte de su hijo implica una conceptualización del suicidio como una opción censurada tanto por la sociedad como por la propia familia, ligada tanto menos a la lucidez que a la vergüenza y a

la culpa, afectos con los que Renzo significaba a su depresión como un “estigma” o como un “hecho vergonzoso: algo que produce lástima, burla, incompreensión y abandono” (p. 26).

Respecto de este juicio condenatorio, no sorprende que Izquierdo establezca que negar la verdad en torno a la muerte de su hijo valía como una estrategia “para protegerlo, para no traicionarlo” (p. 27). Pese a ello, cuatro años después, decide narrar el duelo “porque las heridas de las que no podemos hablar se pudren por dentro hasta matarnos” (p. 27). En esta instancia, si bien una primera estrategia de duelo privilegia la mirada del amado perdido, el propio silencio condiciona una urgencia comunicativa para el doliente que encuentra en el testimonio una plataforma no solo para su confesión, sino también para la búsqueda de un bienestar personal, incluso sin la necesidad de que este suture el dolor, pero “con la vehemencia de quien necesita expulsarlo todo” (p. 33). Se inaugura, así, una segunda estrategia del duelo que reconoce el fracaso del silencio, de la mentira y de la contención de los afectos, y que, por el contrario, privilegia al desborde del dolor a partir de un fin catártico, en primera instancia, confesional.

Bajo este primer pacto con el lector, la autora describe los hechos que rodearon las últimas horas de vida de Renzo y las primeras luego de encontrarlo inconsciente y en estado de asfixia⁴. Además, revela que, por diez años, su hijo recibió medicación para la depresión. Sin embargo, esta narración sobre el dolor del otro solo se desarrolla en el apartado “Secretos familiares” a manera de información contextual, aunque central para la confesión, y, con poca frecuencia, se retoma a lo largo del texto. Asimismo, en pocos momentos, se alude al hijo menor, testigo directo de la

sobredosis de su hermano Renzo, y, en mayor medida, se reconstruye una “mitología familiar” (p. 99) marcada por la fatalidad a través de la pérdida de dos de los hermanos de Izquierdo, de su madre y, finalmente, de su hijo. En esta línea, el carácter autobiográfico de la obra, pese a servir para la elaboración de una memoria sobre los otros, se estructura principalmente como una exposición de los afectos autoriales tras una experiencia traumática, como “un enorme llanto que brota de los dedos” (p. 116), provocado tanto menos por un intento de indagar en la subjetividad del hijo enfermo que por la desconfiguración de la propia identidad autorial. De ahí que, si bien Izquierdo afirma dedicar tal esfuerzo de escritura a su hijo, se destacan las justificaciones ligadas a la crisis del doliente como causa del desborde:

Lo he escrito para ti, aunque no puedas leerlo. Lo he escrito para encontrarte en las páginas y, al verte, reconocerte en tu figura. Lo he escrito porque no tolero que la vida continúe sin ti, porque me niego con todas mis fuerzas a olvidarte un solo día. Lo he escrito como un grito de protesta ante la muerte, ante la enorme injusticia de no volver a verte (p. 116).

Respecto de esta desconfiguración subjetiva propia del duelo (Allouch 2005: 98), como también

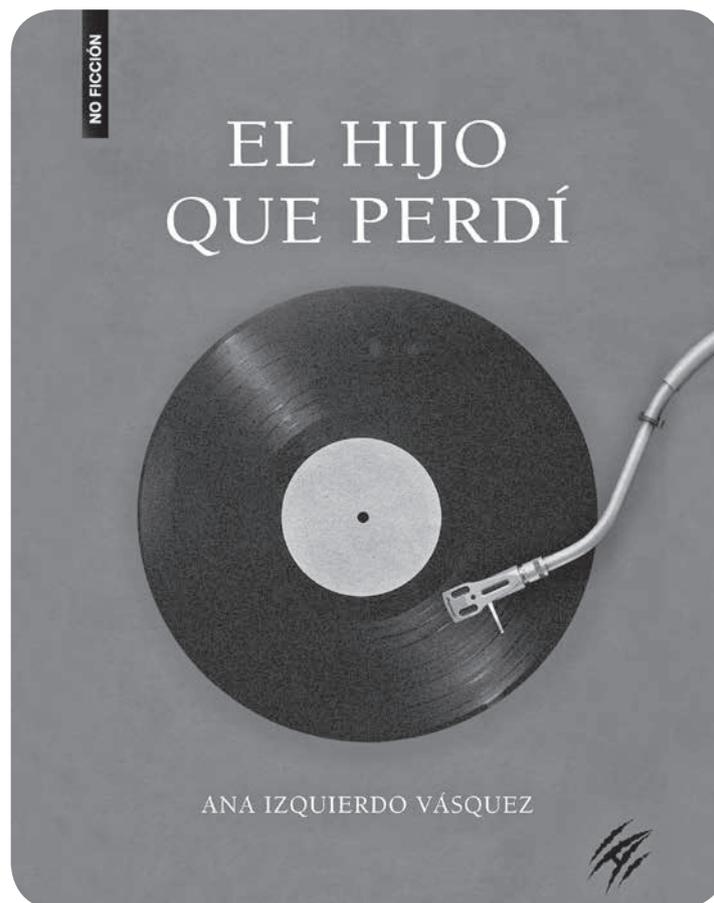
se puede observar en la cita previa, la voz narrativa busca la rearticulación de sí misma a partir de la presencia ausente de su hijo. De este modo, la manera en la que se construye narrativamente al amado no solo responde a la presentación de su memoria, eternizada en las palabras, sino a una manera de superación de tal crisis o, en primera instan-

implica la construcción de la fantasía a partir de la idealización de su subjetividad. En mayor medida, esta no toma como sustento la caracterización rememorada del hijo en vida —es decir, la imagen de un joven de veintisiete años que, taciturno y enfermo, aunque productivo en sociedad, encuentra un medio de auxilio en la música y en esporádicos escritos—, sino que, por el contrario, se asocia a una imagen pseudo-divina del hijo muerto que reemplaza a Dios, como cuando Izquierdo afirma:

Un día le dije a mi hijo menor que ya no creía en Dios, que ahora solo creía en Renzo... Supe entonces que nadie podría extinguir la voz que asomaba dentro de mí y que, con una nitidez conmovedora, me susurraba al corazón: mi hijo es mi nuevo credo (p. 43).

Además de revelar cierto rencor religioso por la tragedia familiar; “desgracia que vuelve a todos frágiles y egoístas, [y que] deforma el espíritu” (p. 43), la representación del hijo ausente también invierte

los roles de la madre y del hijo: durante el duelo, es Renzo quien cuida abnegadamente a su madre. De este modo, Izquierdo cuenta, por ejemplo, cómo el “equivocado tan inverosímil” (p. 53) de confundir dos medicamentos durante los primeros días tras la muerte de su hijo habría resultado no de un “descuido lamentable” (p. 53), sino de un gesto de salvación materna por parte de Renzo, “como si él, desde



Portada de *El hijo que perdí* de Ana Izquierdo Vásquez en edición de Animal de Invierno.

cia, de lucha personal. Como parte de los estamentos de este “grito de protesta”, Izquierdo plantea así una representación idealizada de Renzo que atiende a lo que he denominado *la fantasía del hijo ídolo*.

Si entendemos la fantasía como una ficción narrativa que estructura y garantiza el orden de lo cotidiano (Žižek 2014: 37), la representación de Renzo en *El hijo que perdí* como “nuevo credo” (p. 43) de la autora

donde sea que se encontrase, me hubiera mandado a la cama para rescatarme de la angustia, para obligarme a tener un respiro, para sacarme de ese mundo al que yo ya no quería pertenecer” (p. 53). En la misma línea, cuando encuentra una carta de su hijo, redactada dos años antes de su pérdida y a propósito del aniversario de la muerte de uno de sus amigos, Izquierdo comenta:

Cuando leí esta carta comprendí que Renzo estaría de acuerdo con la forma como llevo mi duelo. Entendí que él había desarrollado la sensibilidad necesaria para saber que la muerte no significa olvidar al que se va, sino todo lo contrario. Entendí que quería que habláramos de él, que lo recordáramos, que hiciéramos justicia a su memoria... Curiosamente, es como un mensaje que sin proponérselo nos manda desde el más allá (p. 65).

Como se lee, esta aprobación del duelo, necesitada o no, pero aceptada como real mediante aquella carta y bajo la autoridad de Renzo, manifiesta, por un lado, una rememoración híbrida que busca consuelo en los vestigios de su hijo, pero que, en paralelo, se constituye como una estrategia narrativa y personal de Izquierdo para legitimar su urgencia de escritura. Sin embargo, esta no es buscada a partir de la recepción del texto como el resultado de un oficio literario, sino bajo las coordenadas de la fantasía del hijo ídolo que, circularmente, origina y valida la confesión. Por otro lado, esta escritura catártica también emplea otros restos simbólicos del hijo idealizado, no tanto como justificación del duelo, sino para articular una identificación entre la voz narrativa y el hijo ausente. En este caso, se intentan replicar los modos en los que Renzo

encontraba consuelo escuchando la música de Pearl Jam, frente a la que Izquierdo se considera como una “devota” (p. 77). Así, revela:

Si antes Renzo se refugiaba en Pearl Jam para aplacar su angustia, ahora soy yo la que lo hace... [es] una manera de invocarlo, pero también de homenajear su vida, su pasión... como si la música fuera un ritual para estar juntos, una forma de acompañarnos en el dolor (p. 81).

Como se puede ver, la autora le otorga un carácter sagrado a su elaboración del duelo, no solo tras decidir presentar su obra como una confesión, sino también al considerar que la música no solo alivia al confesante, sino que “invoca” al ausente implicado. De este modo, Izquierdo identifica al arte escrito, sea musical o literario, y, en este caso, autobiográfico y confesional, como ritos catárticos que ayudarían a la descarga terapéutica del dolor, sobre todo por su capacidad de otorgar una materialidad al ausente desde su existencia en palabras⁵. De ahí que Izquierdo afirme: “mientras yo pueda escribir, Renzo estará vivo” (p. 73).

Bajo esta poética del desborde para la rememoración del hijo suicida, la otra cara del duelo, es decir, la voz materna, es asumida desde el arquetipo de la *mater dolorosa*, aquella que no ve más allá de la pérdida y que sufre exclusivamente por la muerte del hijo, mitad de sí misma cuya desgarradura se manifiesta en un llanto patético (Kristeva y Goldhammer 1985: 144). A diferencia del arquetipo también religioso de la *madonna*, que dulce y serena da de lactar a su hijo, la *mater dolorosa* articulada por Izquierdo comprende al duelo como un camino agónico en el que la herida de la muerte parece no poseer una sutura, mientras que la pérdida se experimenta

como un desdoblamiento. De este modo, señala:

Enterramos a un hijo y nos partimos en dos. Sin darnos cuenta, la pérdida nos expulsa a un abismo en el que descubrimos una versión sombría y melancólica de nosotras mismas. Con el tiempo, tuve que aprender a convivir con dos mujeres dentro de mí: la madre que aún puede abrazar a sus hijos y la otra, la que está rota, la que acaricia y besa una fotografía, la que deja flores sobre una tumba. Me costó entender que el aprendizaje del duelo consistía en aceptar que esas dos personas soy yo (p. 50).

Esta nueva subjetividad dividida no solo alude a dos tipos de maternidades, sino también a un sentimiento de culpa que aparece cuando se piensa en la ayuda materna que el hijo no recibió o tras imaginar la reinserción del doliente a la vida cotidiana, como se observa en la siguiente cita:

cuando perdemos a un hijo, nuestra primera reacción es culparnos de todo lo que no hicimos para evitar que esto suceda. Nos arrepentimos de pequeños detalles... Sin embargo, en un duelo, la culpa no solo se restringe al recuerdo del hijo, sino también al dolor que sentimos por su pérdida... De repente, me convertí en una mujer que se sentía culpable de reír. La única forma que me permitía era la de la tristeza (p. 97).

Sin embargo, el juicio crítico de Izquierdo en torno a la culpa no es solo negativo, ya que, como narra, también “es inevitable y hasta necesaria... [ya que] sin ella nos convertiríamos en cínicos” (p. 97). En este

sentido, la culpa se presenta como un afecto ambivalente: es aquello que desgarrar, pero también lo que invita a la confesión; aquello que corroe en silencio, pero que, de cara al duelo, ha de elaborarse en palabras. De manera contraria, censurarse resultaría una manera de negar la subjetividad dividida bajo su rol de madre doliente, en última instancia, primer rol que permite el desborde catártico.

Por lo dicho, la estrategia previa de la idealización del hijo dialoga directamente con el remordimiento materno como recurso para reorganizar la realidad tras lo fatídico, desde una economía afectiva que anhela el retorno simbólico del sujeto amado o, por lo menos, que no sea olvidado. Así, Izquierdo concluye el testimonio y, con ello, la descarga de aquel dolor que, distinto al cáncer que padecía y que afrontaba “con cierto estoicismo” (p. 111), se significaba como inasimilable, pero también como “prueba de amor” (p. 115)⁶:

No voy a mentirte: siempre lloraré por tí [Renzo]. Este libro no es otra cosa que un enorme llanto que brota de mis dedos... Lo que siente una madre por sus hijos es siempre primitivo y animal. Por eso, aunque la realidad me diga que tú ya no estás, yo seguiré esperándote. Seguiré soñando con volver a verte hasta que yo misma deje de existir (p. 117).

2. CONCLUSIÓN

Desde la publicación de *El hijo que perdí* y la muerte de la autora al inicio del presente año a causa del cáncer, el nombre de Ana Izquierdo Vásquez ha comenzado a asociarse al campo de las letras nacionales desde su modo de dar sentido al dolor propio y del otro. Bajo una poética del desborde afectivo, Izquierdo configura al hijo suicida desde una fantasía del hijo ídolo, así como busca la

autorización de su duelo mediante vestigios simbólicos del ausente, cuya pasión por la música es replicada a fin de pactar una identificación entre madre e hijo, nueva relación con la que se modificaría el amor entre tales figuras y se llevaría a cabo el duelo. En torno a la construcción de Izquierdo como madre doliente, la autora representa el arquetipo de *mater dolorosa*, desde donde se entiende al duelo como un camino agónico, que origina un desdoblamiento de la maternidad.

De este modo, el duelo elaborado por Izquierdo es considerado como una desgarradura en el testimonio, como una herida incapaz de suturar. Sin embargo, la poética que sostiene la obra apuesta por la literatura como medio catártico, óptima plataforma para el desborde confesional e intimista de la autora, tanto menos como artista enferma que como madre doliente.



Renzo y su madre, Ana Izquierdo Vásquez. Foto: mihijorenzo.wordpress.com

Notas

1. Para Beverly y Achugar la naturaleza del testimonio es política, por lo que uno de los riesgos del género en la época contemporánea sería la privatización de la experiencia, situación que lo resignificaría como “una forma narrativa transicional, solo adecuada a una época de lucha o cambio social repentino” (1992: 27). Esta precisión toma en cuenta que la urgencia de narrar ante una modificación en la cotidianeidad se origina, usualmente, ante un conflicto social que obliga a la comunicación con el otro. No obstante, como lo prueba la profusión de testimonios contemporáneos sobre temas familiares, entre ellos, el de la muerte de un ser querido (por ejemplo, los publicados por Héctor Abad, Piedad Bonnett, Joan Didion, Milena Busquets, Sergio del Molino, entre otros), esta experiencia privada también podría considerarse como una situación de urgencia, que motiva la verbalización del conflicto íntimo.
2. Para Philippe Lejeune, un texto autobiográfico es una narración sobre un tema individual bajo un enfoque retrospectivo que, en última instancia, para consolidarse como tal, debe evidenciar un contrato textual con el lector, denominado como pacto autobiográfico. Este parte de la afirmación de identidad entre el autor, el narrador y el personaje en el texto, mediante la firma o nombre del autor (1991: 53). En la medida en que *El hijo que perdí* cumple con estas características, además de asociarse al género testimonial por ser una narración de urgencia en primera persona, en la que también coincide la identidad del autor con la del narrador y testigo, considero que la obra de Izquierdo constituye un testimonio autobiográfico de duelo.
3. Empleo el concepto de confesión propuesto por Michel Foucault, quien lo define como el “ritual de discurso en el cual el objeto que habla coincide con el sujeto del enunciado; [...] donde la verdad se autentifica gracias al obstáculo y las resistencias que ha tenido que vencer para formularse; un ritual, finalmente, donde la sola enunciación, independientemente de sus consecuencias externas, produce en el que la articula modificaciones intrínsecas: lo torna inocente, lo redime, lo purifica, lo descarga de sus faltas, lo libera, le promete la salvación” (1991: 78). En otras palabras, la confesión es un dispositivo que busca producir una verdad en función de una relación interpersonal que articule la identidad del confesor a partir de un fin catártico. Para el caso de la obra, la identidad articulada no solo unifica los roles de autora y narradora que toma Izquierdo, coincidencia propia del discurso testimonial (Beverly 1987: 9), sino también el rol de madre doliente y, como se plantea, de confesante.
4. Extrapolo el concepto de pacto autobiográfico de Philippe Lejeune, presentado en el pie de página 2, al de pacto confesional. Este contaría con todas las características formales del primero, bajo la salvedad de que se agrega el rol de confesante a la coincidencia identitaria entre autora, narradora y personaje.
5. En torno a las coincidencias entre el discurso autobiográfico y el de la confesión, Vanessa Vilches encuentra que “ambos son rituales discursivos donde un sujeto se construye, pero obedecen a lugares distintos: la autobiografía se localiza en lo literario; la confesión, en lo sagrado... (además, la primera) al cambiar su destinatario virtual (el cura por el Yo) atenúa las implicaciones que el ritual significa para el sujeto, desacralizándolo, individualizándolo” (2003: 40). Si bien concuerdo, es interesante observar cómo Izquierdo logra unificar lo autobiográfico con lo confesional, por un lado, manteniendo el carácter sagrado que le otorga, por ejemplo, a la música, cuando entiende a las canciones de Pearl Jam como “prédicas contra la desesperación” (2018: 78) y, por otro lado, complementando la urgencia individual de verbalización del duelo con el fin de acompañar a otros dolientes, identificados como “miembros de una misma tribu” (2018: 89).
6. Izquierdo dedica el apartado “Carboplatino” a describir su experiencia reincente del cáncer y menciona: “Sé lo que me espera, sé lo que estoy enfrentando. Conozco este territorio del dolor físico, así como el otro, el que intento retratar en este libro. Mi cáncer y mi duelo son dos caras del mismo sufrimiento” (p. 111). En este sentido, si bien no corresponde directamente al análisis presentado, la aceptación de la propia fatalidad puede dar luces sobre un primer proceso de duelo, no narrado y racionalizado, distinto al duelo por la pérdida del hijo aún en elaboración.

Bibliografía

- Allouch, Jean
2005 “Objeto perdido, objeto des-com-puesto”, en *Desde el jardín de Freud*. Bogotá, Núm. 5, pp. 98-114.
- Beverley, John
1987 “Anatomía del testimonio”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, Vol. XIII, Núm. 25, pp. 7-16.
- Beverley, John y Hugo Achugar
1992 *La voz del otro: testimonio, subalter-nidad y verdad narrativa*. Lima-Ber-keley: Latinoamericana Editores.
- Foucault, Michel
1991 *Historia de la sexualidad I: la volun-tad del saber*. México D.F.: Siglo XXI.
- Izquierdo, Ana
2018 *El hijo que perdí*. Lima: Animal de Invierno.
- Kristeva, Julia y Arthur Goldhammer
1985 “Stabat Mater”, en *Poetics Today*. Estados Unidos, Vol. 6, Núm. 1-2, pp. 133-152.
- Lejeune, Philippe
1991 “El pacto autobiográfico”, en *Suplementos Anthropos*. España, Núm. 29, pp. 46-61.
- Loureiro, Ángel
2005 “La vida con los muertos”, en *Revista Canadiense de Estudios His-pánicos*. Canadá, Vol. 30, Núm. 1, pp. 145-158.
- Vilches, Vanessa
2003 *La mater matrix de los discursos del yo. De(s)madres o el rastro materno en las escrituras del yo: a propósito de Jacques Derrida, Jamaica Kincaid, Esmeralda Santiago y Carmen Bou-llosa*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Žižek, Slavoj
2014 *Acontecimiento*. Madrid: Akal.

