LIT-23

REG. Nº 128.-

esta tesis fue aprob
distinción en fecha

Dr. José G. Mendoza
VICE DECANO

Isabel Bastos
Isabel Bastos, tribunal

docente tribunal

DIRECTORA De

I OL3L M

ol a d R n Bascopé

ARO ASTETE

FUTON

Luis Rojas Velarde

1995

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRES
FAC. DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACION
DECANATO
LA PAZ - BOLIVIA

DIVISION BIENES E INVENTARIOS
VERIFICADO
Fecha 2-10-96
S. V. L.
U. M. S. A.

BIBLIOTECA
ESPECIALIZADA
La Paz — Bolivia
1 SET. 1995

literatura
2 nica literaria

00

"RECI,IC

AGRADECIMIENTOS

Deseo agradecer especialmente a Alvaro Diez Astete, profesor gula de esta tesis, por su comprensión y paciencia. A Rosemarie Guzmán de Bascopé, esposa de René Bascopé, por su valiosa colaboración. A Angel Bascopé Aspiazu, hermano de René, y a todas las personas que me han colaborado y a quienes no puedo nombrar ahora.

# NARRATIVA PROBLEMÁTICA:
# LA OBRA DE RENÉ BASCOPÉ ASPIAZU

POR Luis AUGUSTO ROJAS VELARDE

Esta Tesis propone un modelo antes que un método para acercarse a la obra narrativa del escritor boliviano René Bascopé Aspiazu. El modelo propuesto se basa en los trabajos sobre literatura del filósofo francés Michel Foucault. El modelo funda epistemológicamente su acercamiento a la obra de Bascopé en la corriente posmoderna, esencialmente el los textos que a este respecto ha escrito Jean-François Lyotard.

El modelo desarrolla una acercamiento dialógico los escritos de Bascopé Aspiazu y las propuestas desarrolladas por Foucault. El resultado es una serie de acercamientos y distancias que iluminan la obra del autor boliviano.

Esta aproximación a la literatura boliviana recusa el uso de métodos universales, las concepciones corrientes sobre la extensión de la noción de literatura a otros ámbitos, la constitución de sujetos de la literatura, etc.

La Tesis contiene dos apéndices: Uno está referido a la vida de René Bascopé Aspiazu, y analiza su lugar en la cultura y el periodismo de Bolivia. El otro recorre la obra de Michel Foucault y propone una lectura a partir de sus escritos sobre literatura (LRV).

BIBLIOTECA
ESPECIALIZADA
La Paz — Bolivia 4-

11 SEL 1995

r¯ E 1

En síntesis, una introducción debería explicitar la hipótesis, el método y la conclusión que autorizan las páginas de esta tesis; debería establecer las distancias académicas entre el objeto de estudio y su análisis.

Pero, ¿qué pasa si el método es negado? Por ejemplo, Michel Foucault no quiso introducir nunca uno. Se negó cada vez que le fue requerido, y eludió hasta el último minuto la facilidad de erigir el conjunto de su obra en un sistema.

Lo que hizo fue proponer un modelo. Y es grande la diferencia entre un método y un modelo. Para empezar, el modelo de Foucault se niega a plantear hipótesis coherentes. Para terminar, no propone un camino para alcanzar ninguna respuesta, para arribar a ninguna conclusión.

¿Cuál la utilidad de este modelo? En el aquí y ahora de América Latina, una relectura de Foucault, después de haber estado de moda —aunque bastante manipulado— puede significar un acercamiento menos dirigista a la problemática cultural´ Puede aportar una lectura menos tributaria de métodos "universales" y más abierta a nuestras diferencias.

En el aquí y ahora de América Latina, cuando las categorías que inventó el saber occidental sufren, el aporte de Foucault, que no aspiraba jamás a crear nociones universales, ni reclamó para sí el descubrimiento de un método que sirviese para explicar la realidad donde fuere y cuando fuere, puede brindarnos otra perspectiva.

Pero, entre las muchas lecturas de Foucault, ¿cuál escoger? Hemos planteado una que permita el diálogo entre los textos de Foucault y los de Bascopé, por ello uno de los hilos que se encontrará en estas páginas será aquella delgada continuidad y profunda ruptura que divide lo moderno de lo postmoderno. Y aunque se trata de lo moderno, pues a esta definición pertenece la crítica que leyó a Bascopé y la poética que él mismo adoptó, estará siempre como el polo ausente la aceptación de aquello que se niega, esta rememoración de lo que se quiso olvidar, que pertenece a lo postmoderno.

Esta tesis trata de la obra narrativa de René Bascopé Aspiazu, siguiendo los límites que en varias ocasiones él mismo dispuso para sus escritos.

Lo que podría llamarse "marco teórico", no propone un método *per se* sino un modelo. La diferencia entre ambos sigue la línea que separa la preceptiva del diálogo.

He creído necesario agregar una "Anotación" sobre una obra extensa y a veces incomprendida, como es la que inspira el modelo, porque su omisión habría dado lugar a lecturas no dialógicas.

De ese diálogo que sigue surgirán tal vez más preguntas que respuestas. ¿Debiera decir que la literatura fue también la vida para Bascopé; que un destino superior a él le reservó esa vida, esa escritura de la que él mismo fue prisionero y pregonero?; ¿que la literatura llegó hasta su muerte por los caminos de su vida... que Bascopé hizo de su vida una obra que —no revelada— permanecerá como el costado oculto y misterioso que acompañará sus libros?

¿Deberé acaso intentar leer su vida como una obra, en la que él fue actor principal? ¿Acaso su muerte, las mujeres que amó, las cosas que escribió... esos poemas que le pertenecen pero están publicados bajo otro nombre, no forman tantas otras líneas narrativas?

Y su obra ¿qué transcendencia. puede tener? ¿No es un análisis, una crítica, algo así como la fijación de una obra en una escala valorativa?, ¿no esperamos de ella que nos diga cuánto vale la obra de la que habla? Y el análisis, ¿por qué se desvía a *la vida?* ¿por qué no sigue la curva infiel del relato, los signos del texto, los meandros del discurso?

¿Dónde está finalmente el sentido de una tesis que no alcanza a fijar su texto primero —aquel que es su objeto?

CAPITULO I

# EL NACIMIENTO DE LA LITERATURA

De Michel Foucault pueden hacerse infinidad de lecturas'; hemos elegido partir de una cuya pertinencia es evidente, porque está centrada en sus escritos sobre la literatura.

Entre 1962 y 1967 —el tiempo de la escritura de sus primeros libros--, cuando aún no era la figura mediática y famosa que devino, Foucault publica una serie de artículos sobre literatura y algunos de sus autores favoritos.

Y aunque se encuentra este tipo de preocupación en años posteriores, puede decirse que estos trabajos tardíos son efecto de lo que en ese lustro Foucault establecerá. Así, su conferencia ¿Qué es un autor? , o el prefacio a las obras completas de Georges Bataille, o incluso el prefacio a *La tentación de San Antonio* , publicado en 1971, estaban ya prefigurados en artículos, entrevistas y prólogos anteriores.

Pero ciertamente no es sólo allí donde se encontrarán las ideas más fecundas de Foucault a este respecto. Baste recordar lo que en la "Anotación Segunda , que complementa estas páginas, hemos recapitulado en torno algunas de las nociones claves de Foucault sobre la aparición de la literatura en la cultura occidental y sobre autores como Sade o Cervantes, Mallarmé o Baudelaire.

Esos artículos, sin embargo, poseen otra característica, puesto que están consagrados en su totalidad a la cuestión literaria, están, además, relacionados con el único libro que Foucault consagra a un "autor" y a una "obra".

## LA OBRA Y LO QUE NO ES ELLA

---

[1] Cfr *infra,* "Anotación Segunda .

[2] Michel Foucault, "Qu´est-ce qu´un auteur?", *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, t. LXIII, jul-sep 1969, pp. 74 - 104. Traducción castellana: *¿Qué es un autor?,* Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, s.f.

Michel Foucault, Préface á Gustave Flaubert, *La Tentation de Saint Antoine.* Paris, Le livre de poche, 1971.

En uno de sus primeros artículos acerca de la literatura, que escribe para comentar el libro de un psiquiatra sobre Hölderlin, Foucault dice: (...) para interrogar lo que un artista fue, estamos condenados a esa vía diagonal y alusiva en la que se percibe y se pierde la vieja alianza muda de la obra y de "lo otro que la obra" (...) A esta unidad, nuestro entendimiento discursivo intenta volver a darle lenguaje.[4]

En esta cita y en el desarrollo posterior de este artículo, la literatura es el lenguaje que avanza hacia su límite. Foucault se pregunta: "¿Qué sintaxis puede pasar a la vez por el sentido que se pronuncia y por la significación que se interpreta?", sino una relación subterránea donde la obra y lo que no es ella formulan su exterioridad en el lenguaje de una interioridad oscura. Entonces se hace posible la extraña empresa de una psicología del artista[5]. "Aquello que no es la obra sin embargo no sólo tiene que ver con un discurso único, en este caso el de la "psicología del artista"; este punto es el de la articulación de los límites, del límite —la locura— que cuestiona nuestra razón, nuestro discurso; y también, como lo atestigua el discurso que se enfrenta a la obra de Hölderlin, del límite de nuestra comprensión, de nuestra enunciación y de nuestra interpretación.

Es vital para Foucault, en el nacimiento de la literatura, la experiencia de la "muerte de Dios": "Más que en nuestra afectividad (...) es en nuestro lenguaje donde la muerte de Dios repercutió profundamente, por el silencio que situó en su principio (-) El lenguaje ganó entonces una estatura soberana (...) pero no es obra más que si (...) habla en la dirección de esa ausencia. En este sentido toda obra es empresa de agotamiento del lenguaje; la escatología se ha convertido hoy en una estructura de la experiencia literaria La desaparición del origen tornará una gran parte de la literatura occidental hacia su búsqueda.

En su "Prefacio a la transgresión", dedicado a Georges Bataille, Foucault pergeñará algunas de sus preocupaciones posteriores. Lo sexual aparece en la cultura occidental como el único límite, la profanación sin objeto, la frontera de nuestro lenguaje, puesto que traza la "línea de espuma que muestra cuán

---

[4] Michel Foucault, "Le non du Père", *critique*, No 178, 1962, pp. 195-209. Traducción castellana: "Jean Laplanche: Hölderlin y el No/mbre del Padre", en Abraham Tomás, *Los senderos de Foucault*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1989. Cfr. p. 140.

[5] Id., pp. 137-140.

[6] Id., p. 147.

lejos puede avanzar nuestra palabra hasta las arenas del silencio .

Y en este artículo Foucault insistirá en el significado único que la "muerte de Dios" tiene para nuestra cultura: la aparición de la sexualidad es contemporánea de este acontecimiento. La importancia de la sexualidad está ligada también a la experiencia de la transgresión. Tal vez un día [la trasgresión] aparezca como decisiva para nuestra cultura, tanto como una parte de su suelo, como la experiencia de la contradicción fue en el tiempo inicial para el pensamiento dialéctico "[8]

La idea de transgresión está asociada a la idea de límite, pero esta noción no es para Foucault la que resulta familiar en los términos jurídicos, morales o políticos. "La relación entre transgresión y límite toma la forma de una espiral que ninguna simple infracción puede agotar (...) La transgresión no contiene nada negativo, es la afirmación del ser limitado "[9]

Finalmente, la transgresión es parte de la literatura desde Sade, que muestra al lenguaje filosófico encerrado en la edad del comentario en la que aún vivimos. "La emergencia de la sexualidad en nuestra cultura está ligada a la aparición de una forma de pensamiento en el cual la interrogación por el límite reemplaza la búsqueda de la totalidad y el acto de transgresión reemplaza el movimiento de las contradicciones . El universo del lenguaje ha absorbido nuestra sexualidad, y es allí donde ésta es transgresora.

En otro artículo[11], consagrado esta vez al lenguaje y al acto de escribir, al "trabajo del lenguaje" construido contra la muerte que acecha la finitud del hombre, Foucault data el nacimiento de la literatura en el fin del siglo XVIII y

---

[7] Michel Foucault, "Une préface á la transgression , *Critique,* N2 195-196, 1963, pp. 751-769. Traducción inglesa: "A preface to transgression" in Bouchard Donald F., *Language, Counter-Memory, Practice*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1977. Cfr. p. 30. La traducción de ésta y de las citas que siguen es nuestra.

[8] Id., p. 33.

[9] Id, p. 35.

[1] Id., p. 50.

[11] Michel Foucault, "Le langage á l´infini", *Tel Quel,* No 15, Août 1963, pp. 44-53. Traducción inglesa: "Language to Infinity in Bouchard Donald F., op. cit., pp. 53-67. La traducción. de ésta y las citas que siguen es nuestra.

principios de siglo XIX, cuando aparecieron las obras de Sade y las historias de terror, cuya característica común es su meticulosidad para autorrep•esenta•se. "El objeto preciso del 'sadismo' es el círculo mudo donde el lenguaje se despliega en sí mismo..."[12]

Y concluye: "Quizás aquello a lo cual definimos tan rigurosamente como ´literatura´ vino a existir en el preciso momento, al final del siglo XVIII, cuando apareció un lenguaje que se apropia y consume todos los demás lenguajes.. dando nacimiento a una oscura pero dominante figura donde la muerte, el espejo y el doble, y la ondulante sucesión de palabras al infinito estatuyen sus roles.."

RAYMOND ROUSSEL

En 1963, Foucault dedica una obra entera al problema de la literatura. Lo hace con un estudio consagrado a un autor especial en las letras francesas: Raymond Roussel, cuya obra ocupó siempre un lugar enigmático.

Así, con esos dos insoslayables problemas que acompañan todo estudio literario —el autor y la obra—, va Foucault a comenzar este camino, a tal grado paradójico que durante mucho tiempo esta obra no fue comentada; de hecho, una gran parte de los estudios sobre Foucault ni la mencionan. Y si ha adquirido algún renombre último, se debe sobre todo a una lectura postmoderna . El mismo Foucault concedía a *Raymond Roussel* un estatuto reservado en el conjunto de sus libros[15].

Cuando la editorial Gallimard decidió una reedición, en 1992, le pidió a Pierre Macherey una presentación que iluminase esta obra . Macherey parte de situarla en el contexto de su aparición y luego se enfrenta a la cuestión principal: ¿cómo el

---

[12] Id., p. 62.

[13] Id., p. 66.

[14] Roberto A. Follari, *Modernidad, postmodernidad y modernismo: una óptica desde América Latina,* Buenos Aires, Aique/Rei/Ideas, 1990. Cfr. p. 58,

[15] Cfr. "Entretien avec C. Ruas", *Magazine Littéraire*, N2 221, 1985. Citado por Pierre Macherey, en "Foucault/Roussel/Foucault".

[16] Pierre Macherey, "Foucault/Roussel/Foucault", préséntation á la 2éme ed. de *Raymond Roussel* de Michel Foucault. Todas las citas de esta obra han sido traducidas por nosotros.

autor que en el prefacio de *El nacimiento de la clínica* había destruido las pretensiones analíticas de los críticos, calificando todos sus ejercicios de comentarios", viene a escribir aparentemente un "comentario"?

Macherey sugiere entonces que el libro de Foucault no propone un comentario según la forma tradicional, sino que resulta de un proceso que tiene tres instancias fundamentales: La experiencia literaria; las diferentes figuras de Raymond Roussel y los juegos del lenguaje.

"Experiencia" es un concepto clave en Foucault. En la experiencia ocurre "la intersección de teorías y prácticas, de los discursos y de las instituciones, de lo objetivo y lo subjetivo, de lo normal y lo patológico, de lo verdadero y lo falso, de lo manifiesto y lo oculto, etc. En este sentido —dice Macherey— pensar las experiencias es comprender su relación con un impensado que no constituye de ninguna manera un más allá de la experiencia, sino que representa la manera compleja en la cual la experiencia reviene sobre ella misma, y se realiza al tiempo de decirse .

Es más: Foucault afirma que toda la "obra" de Roussel gira alrededor de una experiencia de este tipo: "el vínculo del lenguaje con este espacio inexistente que; por debajo de la superficie de las cosas, separa el interior de su rostro visible y la periferia de su núcleo invisible.

Macherey dirá que la literatura ha sido el lugar privilegiado donde Foucault ha elaborado su concepto de "experiencia", y a partir del cual ha pensado otras "experiencias", como la exclusión, el saber, la punición o la sexualidad. Esto explicaría el vínculo estrecho que Foucault establece, en su obra, entre el trabajo teórico y la reflexión sobre la literatura: "*c'est par sa marginalité même, puisqu'elle consiste dans l'exploration de marges, que la littérature éclaire en totalité l histoire de nos pratiques et de nos savoirs*" .

Esta noción de experiencia no es privativa de Foucault. Georges Bataille desarrolla esta idea sobre todo en la poesía, lugar de la transgresión, de la función transgresiva del lenguaje. Maurice Blanchot también se ha referido a la

---

[17] Id., pp. viii-ix.

[18] Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963. Cfr. p. 155.

[19] Fierre Macherey, "Foucault/Roussel/Foucault , ed. cit. Cfr. pp. ix-x.

literatura como el espacio donde se debe efectuar una experiencia de pensamiento que coincide con una investigación del ser del lenguaje .

Blanchot y Bataille habían exigido "tomar completamente en serio a la literatura, haciéndola salir de la esfera del arte a la cual está tradicionalmente ligada, y haciéndola una de las formas por excelencia del pensamiento .

Foucault también analiza las diferentes figuras de Raymond Roussel, y aquí vale la pena destacar cómo este análisis no es en absoluto tributario del estructuralismo, en boga cuando se escribió *Raymond Roussel*. De hecho, este movimiento proscribía todo recurso a la biografía, pero Foucault prefiere enfrentar las nociones conocidas de la crítica. Lo hará hablando de esa difícil relación entre la escritura y la vida, las dos vertientes de la "obra" de Roussel. .

Foucault encontrará un Roussel que no que quiso clausurar su obra en el estatuto de la pura escritura, que dejó ese trabajo a la mitología del escritor, a esa búsqueda de una identidad desplegada en su obra. Es decir que Roussel no es un "autor" en busca de la memoria que viene de las palabras, sino alguien que busca desaparecer, escribiendo, "Roussel ha jugado su vida misma, hasta el punto donde ha terminado por perderla" .

"En su desarrollo de sujeto escribiente, ha estado urgido, poseído por un pensamiento molesto, del cual él se hizo de alguna manera su actor, o portador. En su libro, Foucault ha buscado mostrar este pensamiento, en el espacio que descubre, y que es el del lenguaje."

---

[20] Michel Foucault, "La pensée du dehors", *critique,* No 229, Juin 1966, pp. 523-546. Traducción castellana: *El pensamiento del afuera,* Valencia, Pre-Textos, 1988, *passim.*

[21] Pierre Macherey, "Foucault/Roussel/Foucault", ed. cit. Cfr. pp. xiv-xv.

[22] Cfr. "Conversazione con Michel Foucault", *Fiera Letteraria,* 20/septiembre/1967. Traducción castellana: "Conversación con Michel Foucault", en Caruso Paolo, *conversaciones con Lévi-Strauss, Foucault y Lacan,* Barcelona, Anagrama, 1969, pp. 65-91.

[23] Cfr. Fierre Macherey, op. cit., p. xxii.

[24] Id., p. xxiii.

LA OBRA DE RAYMOND ROUSSEL

Foucault comienza el análisis de esta obra por el texto póstumo de su autor. Ese texto pretende explicar la obra que lo precede, pero Foucault va a constatar dos cosas: que lo que se ha escrito en aquel libro no esperaba la muerte del autor, sino que la preparaba, y que oculta —en relación a la obra que pretende iluminar— más de lo que revela.

Foucault propone, al principio, una "teoría": "La experiencia de Roussel se sitúa dentro de lo que se podría llamar "el espacio tropológico" del vocabulario". Las figuras que va a construir (...) serán el envés metódico de las "figuras de estilo" el estilo es (...) la posibilidad (...) de decir la misma cosa, pero de otro modo. Todo el lenguaje de Roussel, estilo revertido, busca decir subrepticiamente dos cosas con las mismas palabras" [26]. Pero no se crea que esta "teoría" es como la hipótesis que debe guiar una investigación académica; es claro que Foucault no habla sólo de una obra, sino de una "experiencia"; luego, no se dirige a un conjunto de libros sino a un espacio lingüístico; de allí se sigue que no nos encontraremos frente a una demostración, ni delante de una argumentación o de una investigación.

Lo que Foucault presenta en las páginas de *Raymond Roussel* es un recorrido, un diálogo con un lenguaje, y la reconstitución de una experiencia singular.

Ese lenguaje lo define Roussel, según la explicación que él mismo da, como un riguroso procedimiento de construcción, a partir de una anti-frase que gobierna todos los enunciados posibles de los textos construidos según este procedimiento. Foucault remarca el peso de esta contra-frase, pues al pasar de ella a la frase, se pasa "del espectáculo a la escena, de la palabra-cosa a la palabra-réplica" [26]. Es decir que el procedimiento no sólo gobierna la producción de cada libro, sino de todos ellos, de la obra del autor.

Esta arquitectura del procedimiento tiene un fin: "purificar el discurso de todos esos falsos azares de la "inspiración", de la fantasía (...) para que aparezca la línea recta de un azar más providencial: aquel que coincide con la emergencia del lenguaje. La obra de Roussel —y ésta es una de las razones por las cuales ella nace a contracorriente de la

---

[26] Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963. Cfr. pp. 24-25. La traducción de ésta y de todas las citas que seguirán de esta obra es nuestra.

[26] Id., p. 33.

literatura— es una tentativa por organizar, según el discurso menos aleatorio, el más inevitable de los azares."

Este procedimiento da nacimiento a un lenguaje "poético en su raíz" . Y este nuevo lenguaje tendrá un lenguaje de segundo nivel, "encargado de restituir a los signos el significado, a lo simultáneo la sucesión que congela, a la iteración el acontecimiento único que repite." .

En este análisis Foucault va de un libro a otro, de la exposición que uno hace del "procedimiento , en forma de lenguaje, al lenguaje de nivel segundo que se revela en otro libro.

En esos relatos aparecerán las representaciones del procedimiento de escritura' esta maquinaria repetirá así el contenido del relato, pero el sistema "es reversible: el relato repite la máquina que repite el relato" .

Estas maquinarias verbales, este procedimiento, no hablan de ellas mismas en el transcurso de las obras de Roussel; Foucault dirá que no ofrecen a la mirada más que el mutismo de una página en blanco. Para que en ese vacío apareciesen los signos del procedimiento, ha debido escribirse el texto póstumo, que no añade una explicación a las figuras visibles, sino que ofrece a la vista aquello que en ellas brillaba ya, atravesando soberanamente la percepción, y volviéndola ciega . Pero, nueva ligazón de la muerte y la literatura, la claridad enceguecedora de estas figuras, de este procedimiento, no necesitaba, para revelarse, una clave, sino la muerte

Pues el mundo de Roussel, aparentemente ordenado, es de una crueldad fría, donde la muerte ahoga el grito del ser, donde no existen ni recompensas ni consuelos, donde la economía que regulaba el encuentro de seres y cosas da lugar a una unión sin lección, "simple choque de las cosas" . "La vida se reitera en la muerte", pero esos imposibles que para muchos se hacen posibles en la literatura no se encontrarán en la obra de Roussel; allí estará la repetición de la vida en la muerte, de la muerte en la vida, pero esa frontera que debería ser

---

[27] Id., pp. 54-55.

[26] Id., p. 64.

[29] Id., pp. 68-69.

[30] Id., p. 70.

[31] Id., pp. 75-76.

[32] Id., p. 108.

transpuesta para darnos tranquilidad, para entregarnos la locura ordenada, la transformación posible, el retorno esperado, seguirá allí, infranqueable.

Esta distancia que no podrá cubrirse es la misma que, dentro del procedimiento, existe entre dos palabras. "Ninguna creencia, ninguna preocupación, tampoco la de la ciencia positiva pueden prohibir a Roussel de franquear ese umbral de la resurrección, sino es la estructura profunda de su lenguaje Y *la experiencia que él hacía en sí mismo del fin* (finitud, término, muerte) *del recomienzo* (repetición, identidad, ciclo indefinido)" .

Y en esta cita, como en muchas que habrán de seguir[34], Foucault rompe algunos de los tabúes impuestos por el movimiento estructuralista, contemporáneo sin embargo de esta obra. En efecto, si existe un método" de análisis literario en Foucault, éste permite unir en el discurso tanto la vida del autor, como su obra[35], tanto biografía como texto, intuición y significación. Y si la vida de Roussel es importante, lo es más su muerte, "preparada por su obra".

LA FABULACION OCCIDENTAL

La función general de la literatura, aquella que para muchos críticos hace a este arte, es la de fabricar el ser de lo que cuenta .

Foucault dirá que las técnicas de Roussel no fabrican ningún ser, que apenas mantienen las cosas en el ser. Es a esta función a la que sirven sus maquinarias verbales: conservar

---

[33] Id., pp. 109-110. Las cursivas son nuestras. Nótese que Foucault habla de una experiencia individual, la que Roussel-autor-persona sentía, y la relaciona con aquella que narra un libro específico, es decir con una experiencia literaria.

[34] V. gr. "Saluons ici, bien sûr, Roussel en personne...", a propósito de uno de sus personajes que, ocioso, es más asiduo en el trabajo que otro. Cfr. id., p. 119.

[35] "Et peut-être le premier personnage des *Impressions*, Naïr (...) est-il la présence méme de Roussel au seuil de son oeuvre, lié á elle, la dévoilant avant sa naissance... Cfr. id., p. 121.

[36] Este es el concepto de "autorreferencialidad", e incluso la función poética del lenguaje, como la propuso Jakobson, presupone una referencia propia, es decir un ser construido *ex profeso.*

las imágenes, guardar la herencia y los reinos, preservar las glorias con su brillo, esconder los tesoros, grabar las confidencias, huir de las confesiones."

Las maquinarias, las puestas en escena, los disfraces, las hazañas- todo esto ejerce en Roussel dos grandes funciones míticas: unir y encontrar- La "fabulación occidental", dice Foucault, ha recorrido dos espacios míticos: el de la búsqueda, del retorno y del tesoro (el de los argonautas y el laberinto); y el otro comunicativo, polimorfo y continuo, irreversible de la metamorfosis, es decir del cambio, de los reemplazos simbólicos (es el espacio de la bestia humana) .

Esta recurrencia a los órdenes antiguos, que han dado su ley a las narraciones desde hace siglos no es para Foucault una preceptiva, sino la dimensión del pensamiento en ese uso particular del lenguaje que se llama literatura. Foucault encuentra dos clases de seres en Roussel: aquellos de la metamorfosis, caracterizados por el espesor de su presente; y los que tienen su origen más allá de sí mismos y que deberán remontar un laberinto para descubrirlo .

Y como este laberinto oculta un nacimiento, y como ha sido construido para ocultarlo con maldad, cuando es vencido, su constructor es castigado en medio de una fiesta. Porque en el mundo de Roussel, la fiesta tiene un lado punitivo, uno donde el mal es condenado a repetirse --impotente-- ante la vista de los demás.

Metamorfosis y laberinto ordenarán la obra de Roussel casi de manera simétrica. Foucault incluirá aquí los textos explícitamente excluidos del procedimiento por Roussel. Y avanzará aún más: "Quizá este espacio de los mitos sin edad es aquel de todo lenguaje —del lenguaje que avanza hacia el infinito dentro del laberinto de las cosas, pero cuya esencial y maravillosa pobreza lo retrotraen a sí mismo, dándole su poder de metamorfosis: decir otra cosa con las mismas palabras, dar a las mismas palabras un otro sentido."[40]

## ¿HABRÁ UN SISTEMA?

---

[illegible] Michel Foucault, *Raymond Roussel*, ed. cit., p. 96.

[illegible] Id., pp. 101-102.

[89] Id., p. 114.

[40] Id., p. 124.

En un capítulo especial, Foucault se pregunta por aquellos libros que Roussel ha dejado de forma explícita fuera de la explicación póstuma del procedimiento. Como en pocas ocasiones, va a seguir una exposición casi metódica: propone una hipótesis, probar que el espacio de estas primeras obras es como la geometría fundamental del procedimiento. Luego de demostrar la validez de este argumento, mostrar que ese lenguaje será el lugar de "prodigiosos nacimientos..."[41], es decir de construcciones lingüísticas similares a aquellas producidas por el procedimiento.

Con un gran respeto por la obra y por las taxativas palabras del autor, Foucault no desea ingresar en una polémica, tampoco corregir una interpretación o proponer otra. Su análisis se mantiene en el lenguaje, que es claramente doble, tanto en sus creaciones fieles al procedimiento, como en aquellas lejanas.

Luego de demostrar esta posibilidad, cediendo la palabra a las obras mismas, Foucault describe uno de los personajes de Roussel y agrega: Se puede pensar que Roussel, él también, ha aprendido a tener una lengua bifurcada (...) a superponer su lenguaje, a callar durante un intervalo la mitad de su discurso- mientras que su escritura, boca única, daba la impresión de ser absolutamente linear Así, Foucault vuelve a alejarse de las rígidas fronteras de la crítica, a analizar el pensamiento, el lenguaje, sin respetar los límites, pero sin retornar a las fáciles rutas de los análisis de la obra por medio de la biografía.

Y Foucault terminará ligando todos los libros de Roussel, incluso un poema declaradamente lejos del procedimiento, donde encuentra su nacimiento y su circularidad, la circularidad de toda la obra de Roussel, que abarca su prosa, su poesía y su teatro.

El capitulo final de esta obra está construido por una "autoentrevista" al estilo de las que solía hacer Maurice Blanchot. Es un diálogo consigo mismo, pero también con la obra que acaba de recorrer, con razonamientos opuestos al suyo, con refutaciones posibles-

En medio de ese diálogo se desarrolla tal vez una de las lecturas principales: aquella referida a la locura. Roussel no se refiere a ella más que para describir la crisis que le produce el fracaso de su primera obra publicada; pero habla de

---

[41] Id., pp. 125-126.

[42] Id., p. 129.

una experiencia interior esencial, tanto que por retornar a este "sol moral interior , buscará la muerte.

No hay sistema común a la existencia y al lenguaje; por una razón simple, es que el lenguaje, y sólo él, forma el sistema de la existencia. Es él con el espacio que él dibuja, quien constituye el espacio de las formas. Es por esto que el nacimiento está a la vez fuera del lenguaje y al término del lenguaje. Las palabras remontan lentamente hacia él; pero ¿pueden alguna vez alcanzarlo, ellas que son siempre repetición, él que es siempre comienzo?

Y si bien Foucault hablará, aquí como en todos sus artículos y entrevistas consagrados a la literatura, de un acontecimiento, de acontecimientos diversos, se puede hablar de "literatura", de nuestra cultura, puesto que de ella nos habla la obra de Roussel. Y porque es nuestra angustia frente al lenguaje la que él experimentó y que hace de su sufrimiento y su enfermedad nuestro problema, de la literatura nuestro problema.

Si el lenguaje fuese tan rico como el ser, sería el doble inútil de las cosas; no existiría. Y sin embargo sin nombre para nombrarlas, las cosas permanecerían en la noche. Esta laguna iluminadora del lenguaje, Roussel la ha experimentado hasta la angustia. La sinrazón de Roussel, sus irrisorios juegos de palabras. sus absurdas invenciones se comunican sin duda con la razón de nuestro mundo" .

LO QUE DICE LA LITERATURA

En entrevistas y artículos Foucault se ocupará también de analizar lo que dice, lo que nos dice, la literatura: En primer lugar "el descubrimiento de (...) un pensamiento anónimo, un saber sin sujeto, lo teórico sin identidad. . Y aunque estas palabras reflejan el momento "estructuralista" de Foucault, también muestran la dimensión de la literatura en relación al lenguaje, esencial en su pensamiento.

---

[43] Id., pp. 203-204.

[44] Id., p. 209.

[45] Michel Foucault, "Entretien avec Madeleine Chapsal , *La Quinzaine Littéraire*, N2 5, 15/5/1966. Traducción castellana: "A propósito de **Las palabras y las cosas**, entrevista con Madeleine Chapsal", en *Saber y Verdad,* Madrid, La Piqueta, 1984. Cfr. p. 33.

La literatura habla de la muerte del hombre, no sólo porque con la muerte de Dios muere también su asesino, sino porque para hablar del hombre es necesario hablar de cadáveres. "Esta experiencia médica está emparentada por ello mismo con una experiencia lírica que ha buscado su lenguaje, de Hölderlin a Rilke. Esta experiencia que inaugura el siglo XVIII y a la cual no hemos escapado aún, está vinculada a una vuelta a las formas del fin..."

Esta experiencia cumple una función: Desde la rebelión romántica contra un discurso inmovilizado en su ceremonia, hasta el descubrimiento de Mallarmé de la palabra en su poder impotente, puede verse muy bien cuál fue la función de la literatura en el siglo XIX, en relación con el modo de ser moderno del lenguaje (...) la literatura se distingue cada vez más del discurso de ideas y se encierra en una intransitividad radical; se separa de todos los valores que pudieron hacerla circular en la época clásica (el gusto, el placer, lo natural, lo verdadero) y hace nacer en su propio espacio todo aquello que puede asegurarle la denegación lúdica (lo escandaloso, lo feo, lo imposible)... se dirige a si misma como subjetividad escribiente donde trata de recoger, en el movimiento que la hace nacer, la esencia de toda literatura; y así todos sus hilos convergen hacia el extremo más fino --particular, instantáneo y, sin embargo, absolutamente universal—, hacia el simple acto de escribir. En el momento en el que el lenguaje, como palabra esparcida, se convierte en objeto de conocimiento, he aquí que reaparece bajo una modalidad estrictamente opuesta: silenciosa, cauta deposición de la palabra sobre la blancura de un papel en el que no puede tener ni sonoridad ni interlocutor, donde no hay otra cosa qué decir que no sea ella misma, no hay otra cosa que hacer que centellear en el fulgor de su ser"[47].

EL LUGAR DE LA CRITICA

Foucault se referirá a la literatura que construyó la crítica moderna en estos términos: "Se acostumbra creer que la literatura moderna se caracteriza por un redoblamiento que le permitiría designarse a sí misma-- Pero la refutación no tarda en llegar: "De hecho, el acontecimiento que ha dado origen a lo que en un sentido estricto se entiende por literatura" no pertenece al orden de la interiorización más que para una mirada superficial; se trata mucho más de un tránsito al

---

[46] Michel Foucault, *Naissance de la Clinique*, Paris, P.U.F., 1963. Traducción castellana: *El nacimiento de la clínica*, México, Siglo XXI, 12ed. 1987. Cfr. pp. 278-279.

[47] Id., pp. 293-294.

afuera : el lenguaje escapa al modo de ser del discurso —es decir a la dinastía de la representación..."

La literatura es entonces la afirmación del lenguaje desnudo, "y esta es la razón por la que ya no es ni una mitología ni una retórica"[50]. Y porque no es ninguna de estas dos cosas es que la literatura entreteje una relación especial con el pensamiento, con la posibilidad de pensar el yo.

La relación entre literatura y pensamiento será para Foucault una característica de la modernidad, pues la primera revela el ser del lenguaje y la desaparición del sujeto, una relación que no puede ser pensada por el pensamiento tradicional. Por esto llega a proponer un "pensamiento del afuera", cuyos representantes no son filósofos, sino escritores. El lenguaje de este pensamiento, dice Foucault, será el reflexivo o el "vocabulario de la ficción", que debe ahora consistir en "hacer ver hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo visible. De ahí su parentesco profundo con el espacio, que, entendido así, es a la ficción lo que la proposición negativa es a la reflexión..."[51].

Definido de ese modo el lenguaje del que Foucault se ocupará —aquí el de Maurice Blanchot, pero toda literatura es pensamiento—, "la distinción entre novelas', relatos y critica se atenúa cada vez más..."

El análisis de Foucault no procede de acuerdo a estructuras, sino dialogando con un pensamiento, "el pensamiento del afuera", particularizado en el lenguaje y las figuras de un escritor concreto, y siguiendo ciertos caminos que son eventos que les acontecen a los personajes, como la negligencia y el celo, cuyo origen y consecuencias señalizan una obra, o una misma relación entre personajes presente, aunque invertida, en dos obras.

La literatura es acosada por aquellos caminos que la "fabulación occidental" no ha dejado de frecuentar y que ahora no evitan que el lenguaje se mire en su límite. "Lenguaje que no es hablado por nadie... que no se resuelve en ningún silencio se sabía desde Mallarmé que la palabra es la inexistencia

---

[48] Michel Foucault, "La pensée du dehors", ed. cit. Cfr. p. 12.

[49] Ibid.

[50] Id., pp. 27-28.

[51] Ibíd.

manifiesta de aquello que designa; ahora se sabe que el ser del lenguaje es la visible desaparición de aquel que habla.

LA LITERATURA

¿Qué es entonces eso que se llama literatura en la obra de Foucault? Ciertamente no es "la suma de todo el teatro, la poesía y la ficción escritas desde el siglo XIX. La concepción de Foucault comienza con los poetas románticos y alcanza su forma más pura y más extrema en Mallarmé. Todo el proyecto realista y naturalista (corrientes muy importantes en la literatura del siglo XIX) está en contra de esta concepción. Pero esto no contradice el análisis de Foucault. Se encuentra, al contrario, confirmado. En efecto, la obra de Balzac, Dickens, George Eliot y Tolstoi estaba particularmente ligada al esfuerzo positivista que quería dar cuenta con un rigor "científico" de la sociedad y de su funcionamiento. No tenía ninguna relación con la literatura en el sentido de Foucault.

Foucault enfrenta de diversos modos la literatura, palabra "de origen reciente". Verá en la literatura la respuesta a la creciente dispersión del lenguaje que caracteriza a la modernidad, el surgimiento de un lenguaje particular que está contra todos los demás y centrado en sí mismo, esta concepción está presente en su obra *Las palabras y las cosas.* Pero en Foucault también se encuentra la literatura como un uso particular del lenguaje, que se vuelca al ser del lenguaje (no a su uso, a su funcionamiento, como la filología) y en ello roza el pensamiento y sus limites. Además se encuentra en Foucault un análisis de la literatura a partir de su gesto de volcar el lenguaje hacia el vacío dejado por la muerte de Dios. Por ello la literatura habla de la muerte del hombre, y su lenguaje se dirige a la muerte.

La literatura es para Foucault una cuestión primordial en sus primeros textos. De allí esta preferencia, en las páginas precedentes, por sus primeros escritos, por aquellos en los que la literatura era, o aparentaba serlo, el problema central; de allí que presentamos un modelo más, uno que no agota la obra en que abreva, que no la limita ni la recorta.

---

[52] Ibid.

[53] Alan Sheridan, *Discour , sexuality and power*, London, Tavistock, 1980. Traducción francesa: *Discours, sexualité et pouvoir*, Bruxelles, Fierre Mardaga, 1985., pp. 100-101. La traducción es nuestra.

De allí que el modelo a ser privilegiado en las páginas que siguen sea el único escrito extenso de Foucault dedicado a un "autor" y a una obra , el único en el que la filosofía llega a sus propios límites.

De allí, finalmente, la ambigüedad de los términos. La "obra" y el "autor" siguen aquí sin explicitación, sin siquiera la aclaración que merecería el segundo término a la luz de una conferencia posterior de Foucault ("¿Qué es un autor?").

CRITICAS Y DISTANCIAS

Cuando se habla de Foucault es imposible ignorar la gran cantidad de críticas que enfrentó cuando vivía y que luego de su muerte continuaron. Algunas de ellas tienen que ver directamente con los problemas tratados en estas páginas y es por ello que las recapitulamos brevemente.

Una de las más difundidas acusa a Foucault de falta de una finalidad. ¿Para qué escribe Foucault?, ¿qué propone? El filósofo español Fernando Savater dirá que la ausencia de respuestas a estas cuestiones es "su esencial carencia . Es cierto pues que no existe una propuesta, un sistema, en Foucault, ni siquiera un suelo desde el que dirige algunos de sus ataques y construye muchos de sus análisis. Pero se puede mirar el reclamo por las finalidades desde una óptica postmoderna, que deja sin base esta demanda . Y por supuesto es ésta la óptica adoptada en estas páginas.

Otra crítica muy común se refiere a su problemática relación con el estructuralismo de los años 60. Si bien es cierto que muchos autores reconocerán una etapa estructuralista en Foucault , otros, como Donald Bouchard, cuyos textos son contemporáneos de este movimiento, enfatizarán las distancias: "el estructuralismo será la última tentativa de representar las cosas del mundo en la conciencia, como si el mundo hubiese sido

---

[54] Fernando Savater: "Michel Foucault, investigador privado", en *La vida de los hombres infames,* Madrid, La Piqueta, 1990.

[55] Roberto A. Follari, *Modernidad, postmodernidad y modernismo: una óptica desde América Latina,* Buenos Aires, Aique/Rei/Ideas, 1990. Follari tipifica al postmodernismo: "renunció a ser vanguardia... No agregó nada nuevo ninguna ida hacia adelante, pero tampoco nostalgia del pasado..." Cfr. p. 36.

[56] Tal el' caso del argentino Roberto Follari.

hecho para ser leído por el hombre , noción que naturalmente es absolutamente extraña a la obra de Foucault. De los textos considerados parte de la "época est•ucturalista de Foucault — *Las palabras y las cosas y La arqueología del saber,* principalmente— hemos sacado algunos de los conceptos en los que toca la literatura. Y esto porque en esos fragmentos, como en los artículos contemporáneos, las ideas de Foucault a este respecto no sufren una apreciable influencia del estructuralismo.

En este sentido, es interesante anotar que muy pocos críticos se han ocupado de los análisis de Foucault consagrados a la literatura, pese a las definiciones polémicas de Foucault (que considera a la literatura una creación reciente, cuyos efectos se extienden más allá de sus propios límites), que están bastante alejadas de los análisis est•ucturalistas. Foucault identifica literatura y recuperación del ser del lenguaje y con ello cambia la noción de un lenguaje ilimitado, fuente y meta de todas las significaciones, y nos enfrenta a sus límites, al sinsentido.

Otro asunto problemático ha sido la relación que establece Foucault entre la teoría y la práctica. Los marxistas discípulos de Althousser , tomarán este aspecto de su obra como blanco privilegiado; y hoy puede verse también una distancia respecto de las tesis de Foucault en la obra de Pier•e Bourdieu. Recordemos que, de modo general, Foucault concebía la ligazón entre teoría y práctica no como de precedencia o de implicación sino como de interpenetración. Y con ello se ganó la condena de toda la escuela marxista.

Sin embargo las críticas más densas han provenido del lado de su "filosofía". Hay ciertos nombres, como los de los filósofos estadounidenses Hubert Dreyfus y Paul Rabinow , que están ligados a una crítica radical de las primeras obras de Foucault, y sobre todo de *La arqueología del saber,* donde encuentran, pese a los esfuerzos de Foucault, variantes de

---

[57] Donald F. Bouchard, op. cit., Cfr. p. 17. La traducción es nuestra.

[58] Cfr. Dominique Lecourt, *Pour une critique de l´épistémologie.* Paris, Maspe•o, 1972. Traducción castellana: *Para una crítica de la epistemología,* México, Siglo XXI, 1973, Sed. 1985.

[58] Rabinow, Paul; Dreyfuss, Hubert; *Beyond Structuralism and Hermeneutics.* Traducción francesa: *Foucault, un parcours philosophique Au delá de l´objectivité et la subjectivité,* Paris, Gallimard, 1984. La traducción de ésta y las citas siguientes es nuestra.

aquello mismo que pretende superar: "la arqueología -dicen- afirma y niega la finitud de su propio discurso, y revela ser una disciplina tan inestable como todas las que le han precedido"[60]. Sin embargo, Foucault no retruca a sus críticos sino que elige nuevos campos. Es notorio que nunca utiliza el método desarrollado en *La arqueología del saber,* y que incluso la noción de "arqueología" desaparece de sus obras posteriores.

Es por ello que muchos analistas reconocen en Foucault diversos niveles, y mutaciones —como también permanencias-. En general, Foucault afirmará en cada una de sus obras que en disciplinas como el análisis literario, el objeto de estudio no es independiente del saber que de él se ocupa; también es constante su noción de que no hay una verdad, sino sistemas de división entre lo verdadero y lo falso. Para críticos como los arriba mencionados, estas posiciones conducen a Foucault a una oscilación: Como no supone un objeto estable, debe optar por un relativismo extremo, que envuelve también su propio discurso. Se le pide a su discurso que escape a la ley que marca todos los demás discursos.

Foucault, como anotamos más arriba, no entrará en una polémica, ni construirá un sistema; simplemente propone un nuevo positivismo en su conferencia "El orden del discurso": "*l'humeur généalogique sera celle d'un positivisme heureux*[61]. Esta nueva investigación no está sin embargo exenta de su lado crítico[62]. De todos modos, es notorio que Foucault tiene en su propia obra el potencial para refutar muchas de estas críticas. Así, la cuestión de las ciencias humanas que discuten Dreyfus y Rabinow está prevista en *Las palabras y las cosas*[63] y también está claro que el nuevo enfoque de Foucault no es menos riguroso, puesto que su obra está conscientemente situada en un momento en el que los métodos pueden ser cuestionados y recusados.

---

[60] Id., pp. 145-146.

[61] Michel Foucault, *L'ordre du discours,* París, Gallimard, 1971. Traducción castellana: *El orden del discurso,* Barcelona, Tusquets, 1ed 1973, Sed. 1987. p. 72.

[62] François Ewald affirrne que "la généalogie, chez Michel Foucault, a la dimension d'un positivisme critique". Citado por Phillip Miller en la presentación de *Discours, sexuality and power,* ed. cit. Cfr. p. 15.

[63] Michel Foucault, *Les mots et les choses,* París, Gallimard, 1966. Traducción castellana: *Las palabras y las cosas,* México, Siglo XXI, 1ed 1968, 17ed. 1986. Cfr. pp. 310-311.

## LA CUESTIÓN DEL ESTILO

Pero si hay algo que ayuda a superar las criticas y también a plantear nuevos problemas, es la cuestión del estilo en Foucault. Todos quienes han estudiado su obra coinciden en destacar la particular atención que brindaba Foucault a la escritura. Y algunas de las críticas a ciertos pasajes de su obra reciben nueva luz si se les mira desde la forma en que han sido escritos.

Como ejemplo de esta cualidad estilística habría que citar en primer lugar a *Raymond Roussel*, pues nunca como en este libro —y hasta mucho tiempo después— Foucault utiliza el pronombre "yo". Este autor del que muchos decían que se ocultaba en una masa de citas, en una erudición un tanto antigua, no cita en esta obra sino unos pocos libros y se reconcentra en un diálogo con los propios textos de Roussel. •Por qué? Tal vez porque en *Raymond Roussel* Foucault juega con una "obra" y con un "autor" y tal vez porque allí se prefiguran los trayectos futuros que seguirá su obra, el abandono de la *episteme*, de la arqueología, y el descubrimiento de ese "positivismo", de esa posibilidad de "conversar" con otros textos.

Es inquietante la presencia constante, en toda la obra de Foucault, de frases como: "puede ser que esté equivocado", quizás", "me parece", que le quitan a su discurso el aire de una tesis, de una demostración y que contribuyen a una lectura plural.

El filósofo espahol Miguel Morey en el articulo "La cuestión del método", incluido como prólogo a la traducción castellana de *Tecnologías del yo* , destaca que *La arqueología del saber* no pretende "*fundar una teoría* sino *explorar una posibilidad*" , y va más allá al resaltar un detalle: el hecho de que este texto "está enteramente escrito en condicional", lo cual invalida lecturas como las citadas de Dreyfus y Rabinow, que fueron incapaces de notar matices como éste.

## LA ADECUACION

---

[64] Michel Foucault, *Technologies of the self*, The University of Massachusetts Press, 1988. Traducción castellana: *Tecnologías del yo y otros textos afines,* Barcelona, Paidós, 1991.

[65] En cursivas en el original. Cfr. p. 17.

Sin embargo, es justo preguntarse por la adecuación de un análisis cuyo autor siempre circunscribió a realidades diferentes de las de América Latina. En efecto, cuando Foucault habla de "sociedades como la nuestra", o de "nuestra época", se refiere, obviamente, a Francia y a las sociedades europeas industrializadas.

¿Qué podría decirnos entonces un acontecimiento teórico que invalida cualquier universalidad concebida a *priori*? ¿Cómo validar este modelo en una realidad ajena?

Foucault dialoga[66] con un cuerpo teórico ya constituido previamente, lo cual no es el caso en la literatura boliviana. Y habría que ver si en Bolivia existe una "literatura" tal como la concibe el pensador francés. Esto, por supuesto, no marca una carencia, sino un tipo diferente de saber[67] .

Casi todas las críticas de la literatura boliviana destacan la falta de un marco general que permita una lectura global. Uno de los más destacados investigadores bolivianos, Luis Antezana J. lo hace en la introducción de su obra *Ensayos y lecturas* [68]. Y éste es el sentimiento general.

Pero hay también una fuerte tendencia a construir síntesis a partir de algunos aspectos de lo que comúnmente llamamos literatura boliviana. El mismo Luis Antezana. J. lo intenta en el prólogo mencionado y en alguno de los textos de ese volumen.

---

[66] Este diálogo no está circunscrito, obviamente, por los límites de la teoría de la comunicación, o por los de la "racionalidad comunicativa" que propone J. Habermas. Se acerca más bien. a la agonística descrita por Lyotard: "Cada compañero de lenguaje sufre (...) "jugadas" que le atribuyen un "desplazamiento", una alteración, sean del tipo que sean, y eso no solamente en calidad de destinatario o de referente, también como destinador." Cfr. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, de Minuit, 1985. Traducción castellana: *La condición postmoderna,* Madrid, Cátedra, 1989. Ver p. 39.

[67] "El saber en general no se reduce a la ciencia, ni siquiera al conocimiento". Cfr J.-F. Lyotard, op. cit. , pp. 43-44.

[68] Luis H. Antezana J. *Ensayos y lecturas,* La Paz, Ediciones Altiplano, 1986.

También lo hace otro crítico boliviano, Javier Sanjinés, en diversas obras[6] . Y antes que ellos son también variados los ensayos por construir algo así como una historia de nuestra literatura, de los nombres que la habitan .

Es claro que el problema del lenguaje, como se aparece a las culturas europeas que viven el paso del siglo XIX a la centuria actual no nos toca con la misma. intensidad ni del mismo modo. Es evidente además que nuestra historia anterior no es necesariamente una historia coincidente.

Hemos tocado antes este aspecto , pero vale la pena destacar algunas de esas observaciones. La primera es que el nacimiento de la modernidad coincide básicamente en Europa y América: "A principios del siglo XVII, en este período que equivocada o correctamente ha sido llamado barroco, el pensamiento deja de moverse dentro del elemento de la semejanza. La similitud no es ya la forma del saber, sino la ocasión de error..." . Lo semejante __forma y contenido del conocimiento anterior__ queda disociado en un análisis hecho en términos de identidad y diferencia (cuyo método es la comparación). El campo en el que se entrecruzan el lenguaje y las cosas se podrá llamar ahora racionalismo. Pero es indudable que éste último aspecto no llega nunca a cuajar en América como lo hizo en Europa. Sean cuales fueren las razones, América permanece en el barroco durante un siglo más que Eu•opa[73], es decir que el racionalismo que consolida y caracteriza lo que Foucault llama la época clásica no es parte de nuestra herencia.

---

[6] Cfr. Javier Sanjinés, *Estética y carnaval,* La Paz, Altiplano, 1984. Ver también: Javier Sanjinés, ed., *Tendencias actuales en la literatura boliviana,* Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies & Literatu•e, 1985; o su tesis de doctorado en la Universidad de Minnesota, *Lectura política de la literatura boliviana contemporánea,* presentada en 1988.

[70] Aquí pueden ingresar casi todas las historias y antologías publicadas en el país. A modo de ejemplo: AAVV, *El paseo de los sentidos,* La Paz, IBC, 1983; Augusto Guzmán, *Panorama de la novela en Bolivia,* La Paz, Juventud, 1985; etc.

[71] Luis Rojas Velarde, "La colonia y el retorno", *Presencia literaria,* 7 de agosto de 1994, pp. 5-6.

[72] Michel Foucault, *Les mots et les choses,* ed. cit., p. 57.

[73] Existen varias disputas en torno a afirmaciones semejantes, cuya bibliografía básica recogimos antes. Cfr. Luis Rojas Velarde, art. cit.

De hecho, "el nuevo orden de las cosas" llega a América con una marcada tardanza, y no puede penetrar todos los estamentos sociales. Así, la problematización del lenguaje y la "muerte de Dios", de la locura como frontera esencial de la cultura y de la obra, no se presentan en América. aquí el problema parece ser la construcción de la nación, la construcción del Estado, de una inasible "identidad nacional". Lo que se dice tiene que ver con las urgencias de las guerras y de la legitimación ideológica de la república.

La cuestión del lenguaje no es pues esencial, otras urgencias habitan la literatura: las señaladas por casi todos los críticos tienen que ver con la expresión, con la necesidad social , incluso con la organización de la "práctica social de los intelectuales", con la modernización[75].

Entonces ¿,es pertinente un modelo que rechaza justamente esta necesidad social y su correlat.o científico; que prefiere los acontecimientos a las generalizaciones?

Puesto que la producción de conocimiento es un imperativo casi vital, y puesto que la crítica tiene hoy funciones bien delimitadas —al menos desde que se reconoce su papel determinante en el consumo de la literatura— ¿no sería mejor una metodología clara, que produzca afirmaciones y no sugerencias, que parta de hipótesis para demostrarlas y no de diálogos para continuarlos?

Habría entonces que diseñar un mapa, o quizá ubicar toda obra en alguno ya producido; habría que definir situaciones, poner esto al lado de aquello, delante o detrás de otra cosa; quizá tendríamos entonces la ilusión de haber ampliado el conocimiento, de haber encajado en un casillero preciso algún autor, texto u obra que habían pasado inadvertidos.

Tal vez, mejor aún, habría que determinar funciones, grados, relaciones. Decir, por ejemplo, de cualquier autor, su relación en cuanto al progreso de la literatura, en cuanto que

---

[74] Un resumen a este propósito puede encontrarse en el artículo de Gustav Siebenmann, "Literatura y desarrollo. El caso de América Latina", *contribuciones,* No 3, Julio- Septiembre de 1991. pp. 90-103.

[75] Cfr. Alejandro Losada, "La. contribución de Angel Rama a la historia social de la literatura latinoamericana" en *Casa de las Américas,* Año XXV, N2 150, Mayo-Junio 1985, pp. 44-57.

[--] Pero el problema no es tan. simple: "¿quién decide lo que es saber, y quién sabe lo que conviene decidir?" Cfr. J.-F. Lyotard, ed. cit., p. 24

arriba o no a cumplir su secreta misión, a otorgarnos esa imagen esperada; entonces esta función ideológica de la crítica estaría acabada, nos diría aquello que ya sabíamos en los propios textos; nos señalaría un. camino —el mejor entre otros— y jerarquizaría entonces, axiología oculta, la importancia de cada acontecimiento de la literatura boliviana. Podríamos concluir, con respecto a las prácticas sociales, a los proyectos de clase, a las rebeliones incontables, a las etnias, a los espacios diversos que pueblan los relatos bolivianos y gran parte de su crítica, en qué consiste la singularidad, el aporte y la distancia de éste o de aquel cuento o autor.

Pero, como ya se reconoce, no se trata ahora de construir generalidades sino de reconocer diversidades, y para hacerlo es necesario el diálogo. Tal vez por ello no sean necesarios —en este caso- los métodos, sino los modelos, y las hipótesis deban esperar a que el diálogo concluya.

PRECISIONES Y RELACIONES

—No nos llamemos a engaño —argumentará el crítico—; es preciso exigir la construcción de una relación justificada para analizar la obra de René Bascopé desde la obra de Michel Foucault, ¿cuál será el estatuto de cada. una? ¿qué autoriza una lectura semejante? Ninguna generalidad, ningún modelo, podría justificarla, afirmará desde un método que pretende acercarse a lo narrativo a partir de lo científico .

Pierde de vista, sin embargo, ese crítico que hoy por hoy son los presupuestos de su crítica los que están llamados a justificarse. Todos los metadiscursos, los "grandes relatos",

---

[77] Pero tal cosa ya no es posible: "No se puede, pues, considerar la existencia ni el valor de lo narrativo a partir de lo científico, ni tampoco a la inversa: los criterios pertinentes no son los mismo en lo uno que en lo otro. Bastaría, en definitiva, con maravillarse ante esta variedad de clases discursivas como se hace ante las de las especies vegetales o animales. Lamentarse de la pérdida de sentido en la postmodernidad consiste en dolerse porque el saber ya no sea principalmente narrativo. Se trata de una inconsecuencia. Hay otra que no es menor, la de querer derivar o engendrar (por medio de operadores tales como el desarrollo, etc.) el saber científico a partir del saber narrativo, como si éste contuviera a aquél en estado embrionario." Cfr. J.-F. Lyotard, op. cit. p. 55.

todas las sistematizaciones, la misma teoría de los sistemas están en crisis .

Pero una tal crítica tiene también razón: ninguna generalidad sostiene el modelo sugerido, que sólo puede justificarse en su propuesta dialógica concreta, en su sensibilidad ante la diversidad. "El saber postmoderno (...) hace más útil nuestra sensibilidad ante las diferencias, y fortalece nuestra capacidad de soportar lo inconmensurable. No encuentra su razón en la homología de los expertos, sino en la paralogía de los inventores."

El saber postmoderno ha recuperado, entre otras cosas, las ideas de Foucault sobre la literatura. Pero ¿cuál es la relación entre Foucault y la postmodernidad? Foucault no es ciertamente un autor postmoderno, aunque sus obras están entre las más citadas por los postmodernistas. Roberto Follari[80] sitúa a Foucault como "postestructuralista", es decir como uno de los precursores del pensamiento postmoderno. Las críticas analizadas contra Foucault tienen mucho que ver con la ausencia del carácter "proyectual" moderno en sus obras, y con su aparente contradicción, pues asumía muchos proyectos concretos en su vida pública. Y al recuperar esa parte menos atendida de su obra, aquella referida a la literatura, se ha tenido presente esta característica, es decir, se ha ensayado la construcción de un modelo capaz de dar cuenta de esa paralogía" reclamada por Lyotard. Para los límites de esta tesis, el modelo de Foucault se sitúa en el umbral de la postmodernidad. Está allí porque debe interactuar con una obra como la de Bascopé, cuya "modernidad , cuyo proyecto, es una búsqueda consciente y porque trata una época de transición, lúcidamente descrita en los ensayos de Bascopé, aunque apenas sugerida en el resto de su obra.

¿Será preciso, después de todo, dar cuenta y razón más precisa del modelo?, ¿por qué, en principio, acercar a Foucault y a Bascopé? El propio modelo entrega una primera respuesta: "el saber postmoderno se logra conectando series de datos consideradas independientes"[81]. No obstante, existe en la obra que da origen al modelo una evidente fascinación por lo

---

[78] Jean-François Lyotard, op. cit. Cfr. p. 10: "Así la sociedad que viene parte menos de una antropología newtoniana (como el estructuralismo o la teoría de sistemas) y más de una pragmática de las partículas lingüísticas."

[79] Id., p. 11.

[80] Roberto Follari, op. cit. , *passim*.

[81] Cfr. Jean-François Lyotard, op. cit., pp. 95-96.

diverso: En su camino, Foucault se detiene con especial interés en cierto tipo de obras y en algunos autores. Los reclamará como guías de su genealogía en *El orden del discurso* y sorprenderá a muchos con esta preferencia. Sus autores son aquellos cuya obra puede llamarse inacabada, aquellos que no llamaron la atención de la gran crítica en su momento, aquellos cuya obra era difícil de clasificar.

Artaud, Roussel, Hölderlin, comparten ese carácter problemático; sus obras pueden ser leídas como exploraciones, como lenguajes extraños, como promesas no acabadas. Oponer una lectura como la de Foucault a la obra de Roussel despertó un amargo recelo en el mejor amigo de este escritor, el también escritor Michel Leiris, que reprochaba la lectura particularmente densa de Foucault, desmesurada —decía— frente al carácter supuestamente ingenuo" de Roussel .

Y Roussel, autor difícil de clasificar, marginal en la literatura francesa, era pieza de curiosidad, pero no de análisis. Tal vez por ello, porque no debía cargar con el peso de una tradición, ni quebrar los grilletes de lecturas asentadas en el tiempo, Foucault elige a Roussel para una. de sus exploraciones mayores en la literatura.

Toda la literatura boliviana es "menor" como acontecimiento frente a la crítica continental, incluso regionalmente es una literatura más bien marginal; clara señal para un modelo como el propuesto. Y si bien el lugar de René Bascopé dentro de esta narrativa irrelevante [83] no es el más problemático, su obra es indudablemente inacabada … Se esperaba todavía mucho, quizá la obra definitiva, quizá la inauguración de otra escritura…

Si hubiera que buscar una justificación, un motivo o una razón para el encuentro que ensayamos en las páginas que siguen, quizá este apego de Foucault por aquello que se nos presenta como inacabado sirva de excusa. En efecto, le obra de Bascopé tiene el estatuto de inacabada a todas luces, y no sólo por lo apuntado líneas arriba sobre su hacer narrativo, pues todo aquello que había emprendido --poesía, periodismo, política-- debía aún alcanzar su remate.

Faltaría entonces definir las "reglas de verdad" de este encuentro. Un encuentro mediado por el peso de la memoria y la amplitud de la esperanza; por ello sugerimos tres líneas

---

[82] Cfr. Pierre Macherey, op. cit., *passim.*

[83] Cfr. Guillermo Mariaca, *La palabra autoritaria,* La Paz, 1990. Ver p. 25.

dialógicas: Una que siga a la obra y sus lecturas, otra en torno a la obra y la razón de la obra, y otra más que enfrente a la obra y lo otro que la obra .

El encuentro entre la obra y sus lecturas engloba el diálogo entre los textos narrativos y la crítica, entre esos relatos y la la lectura posterior del autor, el diálogo de lo escrito como ficción y aquella poética que se revela a partir de ciertos ensayos, de textos no narrativos que tematizan el arte o el artista. Foucault hace de esta instancia del modelo una de las fundamentales en su recorrido por el lenguaje de Roussel, interpelado a partir de su propio procedimiento interno.

La línea dialógica que sigue las huellas de la obra y de la razón de la obra incorpora al encuentro aquellas facetas más elaboradas, "proyectuales o modernas, en el sentido de Lyotard. En la descripción del modelo están aquí las elaboraciones pensadas por Roussel sobre su propia obra y el sentido que debería tener; aquí se encuentran lo escrito y lo imaginado, aquello afirmado y aquello representado.

La obra y lo otro que la obra nos retrotrae a un aspecto ya descrito más arriba . Se trata, en palabras de Foucault, de repetir el perenne gesto interpretativo y critico de "anudar una cadena de significaciones que ligue sin ruptura ni discontinuidad la vida con la obra, el acontecimiento con la palabra... [86]

"Este enigma de lo Mismo donde la obra coincide con lo que no es ella (..) Viene a instalarse en lo que, desde el corazón. de la obra, consuma (apenas nace) su ruina. La obra y lo otro *que la obra* no hablan de la *misma* cosa y en el mismo lenguaje sino a partir del límite de la obra. Es necesario que todo discurso que intente alcanzar a la obra en su fondo sea, aun en forma implícita, interrogación sobre los nexos de la locura y la obra: no sólo porque los temas del lirismo y la psicosis se parecen, no sólo porque las estructuras de la experiencia son ahí y aquí isomórficas, sino, más profundamente, porque la obra

---

Obsérvese que estas lineas diálogicas, aunque basadas en *Raymond Rousse],* difieren sin embargo de las lineas propuestas por Macherey (Cf•. *supra)* a propósito de esa. obra. Son acontecimientos diferentes y exigen. aproximaciones diferentes.

[65] Cfr. *supra,* La obra y lo que no es ella".

Michel Foucault, "Le non du Père , ed. cit., p. 137.

toda junta plantea y salva el limite que la funda, la amenaza y la consuma" .

Porque el diálogo autoriza el contraste, quizá no sean los aspectos descritos por. Foucault aquellos que permitan fundar aquí, en medio de los Andes y los conventillos, los límites de la obra y lo otro que la obra; en todo caso existirán esos límites, y ese movimiento hacia el afuera que toda obra lleva en su centro también será un elán aquí, aunque —nuevamente— no se dialoga para reafirmar un axioma, sino para hacer centellear una diferencia. Y no por ello se dirá menos ciencia: "La expansión de la ciencia no se hace por medio del positivismo de la eficiencia. Es lo contrario: trabajar con la prueba es buscar e inventar' el contra-ejemplo, es decir, lo ininteligible; trabajar con la argumentación, es buscar la paradoja y legitimarla con nuevas reglas del juego de razonamiento .

Son por tanto líneas dialógicas y no metodológicas las que guían la escritura de esta tesis. No siguen entonces conceptos universales, descubiertos una vez y determinantes para siempre. Por ello, el contraste y la divergencia deben aparecer, tal vez con más frecuencia. El diálogo no consiste en confirmar hipótesis y no sirve para encontrar acá —ratificación de la universalidad de aquellas ideas devenidas categorías— lo que allá se ha descubierto.

La literatura, por ejemplo, tiene el mismo sentido en Europa que en América Latina? Aquellos conceptos esenciales en relación a ciertos de sus temas que aparecen casi como revelación en algunas páginas de Foucault, ¿mantienen acaso su validez en los escritos de un autor como Bascopé?

América Latina, pariente pobre de Occidente, está marcada por la ambivalencia: pertenece en muchos de sus rasgos a esa cultura occidental que se implantó a sangre y fuego, pero a la vez está alejada de Occidente. De una parte, mucho de cuanto se pensó en Europa se ha trasladado sin mayor adecuación, sin reparar en las mediaciones propias de estas particulares historias; de otra, cada gesto en contra de esta dependencia se ha fundado en aquello que no por pertenecer a una tradición crítica era menos ajeno.

Cercanías y divergencias parecen pues inevitables en este espacio latinoamericano, porque su ambigüedad permite olvidar las mediaciones propias que nos caracterizan y creer en la

---

[87] Id., p. 143. En cursivas en el original.

[88] J.-F. Lyotard, op. cit., pp. 99-100.

ilusión de la validez universal de ciertos conceptos elaborados a partir de historias más o menos próximas, pero a la vez diferentes. Esto no invalida ninguna categoría, pero exige una mediación antes de utilizar la teoría, exige —más que un uso crítico de toda propuesta cognoscitiva— una distancia y una conciencia, al menos en ciencias sociales.

En medio de ese espacio se desarrolla entonces este encuentro. ¿A dónde lleva el modelo propuesto? En primer lugar, a prescindir de hipótesis y demostraciones, a la ausencia de un método formal. Luego, a proponer líneas diálogicas y no argumentaciones. A. confrontar discursos de espacios diferentes. A incorporar en el diálogo a otras voces. A desechar la búsqueda de confirmaciones de hipótesis de validez general. Y a constatar disensos y divergencias, a respetar las oposiciones.

Lo que viene es, pues, un diálogo [illegible]. Un diálogo que espera producir "no lo conocido, sino lo desconocido y sugerir un modelo de legitimación [illegible]. Un diálogo con una obra delimitada a partir de ella misma, de lo que dice explícitamente; pero que también está marcada por condiciones exteriores: frente a la poesía, al ensayo o la crítica, frente al periodismo, a la política, etc. Diversas fronteras en suma, múltiples niveles y tal vez arbitrarias particiones, atravesadas por un lenguaje disperso que se realiza y se difumina a cada instante.

---

[illegible] En el sentido explicado en la nota 67.

[90] J.-F. Lyotard, op. cit., p. 108.

CAPITULO II

## EL NACIMIENTO DE LA ESCRITURA

En un texto que él mismo escribe y que le sirve de presentación , René Bascopé Aspiazu se refiere a su escritura y a la literatura: dirá que escribe desde sus doce años, y que publica esporádicamente desde 1972, en los diarios *Presencia y Ultima Hora,* pero anota casi al instante que en su primer libro rescató todo lo que consideró digno de ser publicado".

Esta característica es esencial en René. Jaime Nisttahuz lo ratifica en un artículo dedicado a su memoria . Y no sólo con respecto a la narrativa, sino a todo aquello que escribió. Quizá era. un "poeta. clandestino a causa de este exceso de autocrítica .

---

[1] René Bascopé Aspiazu, "René Bascopé Aspiazu (La Paz, Bolivia, 3 de octubre de 1951) en Angel Flores, comp., *Narrativa Hispanoamericana 1816 - 1981, Historia y Antología, vol. 7, La generación de 1939 en adelante, Bolivia, Chile, Perú,* México, Siglo XXI, 1983, pp. 361-362.

[2] Jaime Nisttahuz, "La poesía en la vida y obra de René Bascopé", *Autodeterminación,* N2 12, Julio 1994, p. 86.

Alfonso Gumucio Dagrón no lo dice así, pero aporta datos reveladores: Pocos supieron que René Bascopé era poeta, un poeta clandestino, que no quería. aparecer como tal públicamente. Ahora que los secretos no tienen mayor sentido, creo que es justo mencionar este aspecto de su trayectoria y rescatar aquello que le corresponde como creador.
"René escribía bastante poesía, pero publicaba muy poca. Las veces que lo hizo, se escudó detrás de un pseudónimo: Ernesto Javier. Otra buena parte de su caudal poético fue dada a conocer a través de una amiga suya, Martha Gantier, quien firmó dos poemarios completos. Obteniendo con. ellos, durante dos años consecutivos, el primer premio de poesía en el concurso nacional "Franz Tamayo " Cfr. Alfonso Gumucio Dagrón, René Bascopé, poeta clandestino", en *Correo - Los Tiempos,* 25 de julio de 1989, p. 2.

Porque incluso los relatos de este primer volumen, titulado *Primer fragmento de noche",* sufrirán mutaciones para integrarse en el libro de cuentos que consideró el más importante. En efecto, de los siete cuentos que conforman el libro, sólo uno, "La vida no es un tango , habrá sobrevivido (luego de ser además corregido) para integrar este libro que su autor consideró "el más logrado".

Un destino similar tendrán los cuentos de su segundo libro, también ganador del premio Franz Tamayo de la Alcaldía de La Paz: *Niebla y retorno* , aunque en este caso son más los cuentos considerados "dignos de ser publicados": "Niebla y retorno , por supuesto, pero también Ventana", Después de la función" y "Un engaño", cuyos títulos cambiarán: "Pauliña de voz triste" y "Pasos en el parque y expiación". Todas las versiones "definitivas" de estos relatos habrán sido corregidas.

Hay además un grupo de cuentos que , escritos entre la publicación de *Primer fragmento de noche y La noche de los turcos,* tuvo suerte diversa. Entre ellos los hay premiados incluso (en el país y en el extranjero) que fueron. olvidados por René, y otros que tuvieron la suerte de integrar este volumen definitivo. Entre los primeros están: "La parábola del conjuro" y cuentos que pasaron la prueba de una segunda publicación[6], como "El Portón", pero que no llegarían a integrar el volumen definitivo.

Finalmente, están relatos que no integraron los dos volúmenes previos, pero que salieron en un libro escrito por seis autores y publicado por la Universidad Mayor de San

---

[4] *Primer' fragmento de noche y otros cuentos* contiene: "Verano comienza fúnebre", "La parábola del conjuro", "La vida no es un tango , "Vértigo en el horizonte muerto", "Réquiem", "Primer fragmento de noche" y "Porqué debo destruir a don Lorgio .

[5] *Niebla y retorno* contiene los siguientes cuentos: "Ventana", "Niebla y retorno", "Un engaño", "Después de la función , "La Chingola", "Escuchando radio" y "Un protector".

[6] En *6 nuevos narradores bolivianos,* La Paz, Universidad Mayor de San Andrés, 1979, pp. 33-54. Los cuentos de René Bascopé incluidos en este volumen son: "Ventana", "El portón", "La parábola del conjuro , "La noche de Cirilo" y "Angela desde su propia oscuridad .

Andrés[7]. Me refiero a "La noche de Cirilo" y "Angela desde su propia oscuridad , este último ganador además de un premio internacional. Ambos aparecerán en *La noche de los turcos* con ligeros cambios, el primero mudará su título a La pasión de Cirilo".

El cuento que dará título a ese volumen definitivo "La noche de los turcos , tiene un proceso de gestación similar. Escrito durante el exilio mexicano de René, integrará la selección de relatos en un nuevo libro de autoría colectiva, titulado *Cuatro narradores bolivianos contemporáneos*[8]; será además elegido entre todos para representar a su autor en una antología regional importantes, y luego se presentará como emblemático en el libro principal de René. En *Cuatro narradores* , se publica además otro relato que no vendrá de ningún libro previo: "Una visión", que también integrará el libro definitivo.

Quizá este recorrido nos dé una idea de las fronteras y límites que traza René Bascopé en su propia obra. Y quizá ello permita demarcaciones que parecerán arbitrarias y que atravesarán otras obras de este autor en. el intento por analizarlas.

LAS FRONTERAS

Está claro que la primera delimitación que el propio Bascopé trazará en su producción escrita parte de lo que él llama "periodismo político y de lo que también él llama

---

[7] Manuel Vargas, René Bascopé Aspiazu, Alfonso Gumucio Dagrón, Ramón Rocha Monroy, Félix Salazar Gonzáles, Jaime Nisttahuz, *6 nuevos narradores bolivianos,* La Paz, Editorial Universitaria (UMSA), 1979.

[8] Manuel Vargas, Félix Salazar González, Jaime Nisttahuz, René Bascopé Aspiazu, *Cuatro narradores bolivianos contemporáneos,* La Paz, Ediciones Palabra Encendida, 1982. Los cuentos de René Bascopé que integran este volumen son: "Niebla y retorno", "Pauliña de voz triste", "Una visión" y "La noche de los turcos".

ngel Flores, comp., op. cit. pp. 361-362.

[10] A este campo pertenece toda la obra de Bascopé en el semanario *Aquí* y en el diario *El Día* de México, además de una obra de investigación de gran repercusión en su tiempo: *La veta blanca. Coca y cocaína en Bolivia,* La Paz, Ediciones Aquí, 1982.

"literatura . Y aunque esa frontera parece remitir a lo que usualmente ha de entenderse por ambos campos, ciertamente esto se hace apenas por una convención arbitraria; es necesario aceptar aquello que el interlocutor presupone antes de discutir este suelo a partir del cual habla y se afirma. Por lo tanto, se respetará esta división. Aquí interesa la literatura.

Pero la literatura tiene también sus campos internos. Para empezar, la poesía que es el género en el que Bascopé probará sus primeras armas. Y en el que apenas si publicó . Respetando esta timidez, no se tratará en estas páginas de poesía en el sentido usual que identifica esta palabra con versificación, porque, como afirma Nisttahuz, poesía es toda la obra de Bascopé.

Aparte de ello, René escribió ciertos textos que pueden calificarse de ensayos y de crítica. No pertenecen a la ficción de la obra narrativa, pero no comparten los códigos usuales del periodismo. Entre ellos están, como los más importantes, "Para una ciudad y sus cementerios", "El espíritu de Caiconi y Macario Lugones, espejo de la noche", estos dos últimos reimpresos en la sección de homenaje que dedicó a René Bascopé la revista *Autodeterminación* De estos textos seleccionamos algunos considerados pertinentes a nuestra indagación.

René Bascopé también habló de literatura; quedan de esas conversaciones rastros importantes. Uno es la entrevista que le fue realizada junto al equipo de la revista *Trasluz* en la también revista literaria *Hipótesis*[1] . Los conceptos que allí vertirá son claves para entender el decurso posterior de su obra y los criterios que le animarían a seleccionar algunos cuentos para integrar el volumen que él mismo consideró lo mejor de su obra.

---

11 ngel Flores, op. cit., p. 362.

[12] De él queda un libro inédito, *Las cuatro estaciones,* algunos de cuyos poemas fueron publicados en la revista *Hipótesis* NO 20/21, de Otoño/Invierno de 1984, como homenaje a la muerte del autor. Quedan también algunos comentarios y poemas sueltos. El juicio crítico más relevante pertenece a Julio de la Vega y está citado en el artículo de Alfonso Gumucio Dagrón, René Bascopé. El poeta clandestino . Cfr. *supra,* Nota 3.

[13] *Autodeterminación,* NO 12, Julio de 1994, La Paz, Bolivia, pp. 57-108.

[14] *Hipótesis,* Vol III, NO 1-2, Julio 1982, pp. 3-24.

Quizá ahora se pueda intentar una recapitulación del campo de acción de este discurso sobre el discurso de René Bascopé.

EL LUGAR DEL LIBRO

> " al publicar el libro, si por un lado me siento frustrado al descubrir fallas, por otro me siento satisfecho, pues si no se hubiera publicado, quizá no hubiera podido encarar mi propio mundo, ni tomar en serio mi papel de escritor. *La publicación es un poco mágica en este sentido.*"

En 1979, Bascopé respondía así a una pregunta. El libro es un pasaje al papel de escritor", un paso mágico puesto que publicar es más que enviar un cuento a un diario o a una revista; es editar un libro. El libro tiene dos capacidades: mostrar errores y permitir una selección de todo aquello que antes había sido mostrado en la prensa, en los cuentos individuales, a los cuales René no considera acabados ni perfectamente realizados .

El párrafo anterior explicita además una relación especial con el mundo que permite la creación, con la cantera de donde surgen los libros, los cuentos sueltos que los integrarán, los versos que harán la poesía, los escorzos que algún día se condensarán en una novela. René dirá que la escritura no pertenece al orden de los proyectos racionales y que éste es el punto que separa el periodismo de la literatura . Y lanzando este pensamiento a su tensión próxima, el libro sirve además para encarar ese mundo al que los cuentos individuales permiten apenas atisbos sesgados, como cada uno de los que el protagonista lanza al cuarto de ngela; el libro será, como en aquel cuento , la reunión de aquellos atisbos en un enfrentamiento con ese mundo oscuro que no acaba de entregarse.

El libro es además el lugar de la tensión entre dos operaciones connaturales a la escritura de René. La primera, el movimiento irracional, sin planificación ni lógica, que

---

[15] René Bascopé Aspiazu, entrevista en. *Hipótesis,* Vol III, Nº 1-2, Julio 1982, p 21. Las cursivas son nuestras.

[16] René Bascopé Aspiazu, loc. cit., p 20.

[17] René Bascopé Aspiazu, loc. cit., p 18.

[10] " ngela desde su propia oscuridad"

culmina en ese destello ante la puerta entreabierta —y que por consecuencia invita a otra mirada furtiva--; la segunda operación torna su fuerza de la primera y organiza los destellos, las miradas, las visitas, la reconstrucción de ese espacio del "propio mundo al que se encara el escritor. El libro, entonces, comienza con la pulsión común a los cuentos y los poemas, pero necesita para concretarse este segundo momento que selecciona las miradas, los momentos; que tal vez previamente han sido planificados. El libro no es corno el cuento ni como la suma de los cuentos, responde a un procedimiento distinto[19].

Pero el libro es también un objeto, un objeto de consumo, de consumo económico y de consumo simbólico; un objeto articulado y constituido en una red de relaciones complejas, de intertextos, de crítica, de lecturas. René está consciente de esta dimensión de su hacer como escritor; de hecho, será este complejo el que más atraerá su atención inmediatamente después de esta entrevista, porque ese complejo de relaciones, de objetos, de símbolos estará constituido, para Bascopé, por el compromiso político la responsabilidad para escribir", la conciencia revolucionaria¯, la intencionalidad", el "salto dialéctico" , que son algunos de los conceptos que expresarán este nivel especial del libro. Y es desde allí, desde esta operación constitutiva del libro, de donde René transfiere este complejo de relaciones nuevas a todo el proceso creador. Pero --quizá para dar más peso a estas palabras— René adscribe esta especial "cosmovisión revolucionaria" a un hacer particular, a una creación que necesariamente tiene forma de libro, desde su punto de origen, a una creación que, a diferencia de los cuentos y los poemas, elude el tamiz de las apariciones previas. René habla con relación a una novela, a una obra que no puede ser más que un libro.

Allí está pergeñada la importancia del libro en cuanto forma de arte verbal. Y de allí se colige el porqué de trazar un primer límite en torno de esta forma.

Por ello, en estas páginas interesa seguir la obra publicada en libros. Pero, ¿acaso el libro no es una categoría tan esquiva? Recapitulemos: de muchos relatos, ensayos y textos diversos que René publicó en periódicos y revistas, eligió —y aquí interesa este proceso—, eligió sólo unos cuantos para integrar sus tres libros personales de cuentos y

---

[19] En el relato " ngela desde su propia oscuridad¯, el protagonista organiza sus miradas a la oscuridad de ngela según una lógica que, sin embargo, no tiene un origen lógico.

[20] René Bascopé Aspiazu, loc. cit., *passim*.

uno editado en coautoría. Y recordemos que de estos libros también hará un proceso de selección para arribar a uno que al momento de su muerte gozaba de la condición __con toda seguridad transito•ia-- de ser su libro "más logrado•. El libro representa pues un doble trabajo de cara a la literatura: es una. obra unitaria, en primer lugar, y es una obra depurada, es decir no sujeta a los azares de la prensa cotidiana. No nos detendremos aquí en el *status* del libro; simplemente recogemos aquel procedimiento básico que el mismo Bascopé utiliza de cara al libro.

## ARTE Y LITERATURA

Si bien el libro será el lugar por excelencia de la ficción en René, no será con mucho el único. Se ocupará de la ficción además de un modo diferente, que aquí interesa, pues producirá, dispersos, ciertos textos que tienen una relación directa con el hacer literario. Son las entrevistas y artículos publicados en diferentes medios de prensa.

La ficción tiene además, en la obra de René, una categoría común, la narrativa", que, en ese espacio donde los seres se apiñan en habitaciones contiguas y donde sus historias se entrecruzan sin fin, permite el pasaje de los relatos breves (cuentos) a aquellos más extensos (novelas). ¿Por qué no respetar esta diferencia de los géneros?

> A estos [a los cuentos] no los considero acabados ni perfectamente realizados, y al fin, la vida es demasiado compleja como para poder transcribirla en un cuento o una novela ( ) El mero hecho de enfrentarme a la novela me ha hecho darme cuenta de que muchas cosas en los cuentos han sido desperdiciadas; se va descubriendo elementos nuevos que refrendan o niegan lo que uno ya ha escrito "[21]

El arte de escribir, el arte de la ficción, tiene sus funciones, parece decirnos Bascopé, funciones que exceden los marcos de los géneros tradicionales, pero además porque existen niveles, espacios, marcos de comprensión que borran divisiones conocidas y que pueden instaurar otras nuevas. La obra podría ser una de esas esferas que permite eliminar fronteras, al mismo tiempo que establece algunas marcas internas, porque en Bascopé la noción de obra está asociada a la de arte.

---

[21] René Bascopé Aspiazu, loc. cit., pp. 20-21.

El modelo escogido para dialogar con esta obra permite estos desplazamientos, y la marcha que emprenderemos —desde las propias ideas de Bascopé— también avanza en esa dirección. Es importante anotar, sin embargo, que las ideas de René respecto del cuento y de la novela nunca llegaron a condensarse en lo que podría llamarse una "teoría". Si él percibe una diferencia, ésta es —a nuestro modo de ver— una distancia de grado dentro de un mismo universo al que llamamos literatura.

Literatura, ficción, narrativa, arte, obra ¿qué hacer con estos conceptos en el caso de René? De partida, una primera aproximación que él mismo realiza se encuentra en "Macario Lugones, espejo de la noche". Allí el poeta escribirá:

> "Macario Lugones parece haber olvidado mi presencia. Monologa. Empieza reconociendo que él es un artista. Admite que siempre lo supo, aunque recuerda una época en que amó tanto y tan profundamente, que la vida, en el afán de construirse a sí misma, loca como una cuerda de reloj que se rompe, avasalló al arte que llevaba en las venas.
>
> "Pero luego ese amor fue extinguiéndose, aunque su hábito no lo abandonó nunca y se transformó en nostalgia.
>
> "Y esa nostalgia de la vida, de la autonomía de la vida, es lo que da lugar al arte "[23]

El arte nace pues de una nostalgia, en medio de una experiencia vital, y se expresa en diferentes formas. Se expresa en obras. Cuando se le pide que hable de una "novela en preparación", de sus detalles y de su compromiso con el lector, René responderá así:

> Yo pienso que ninguna obra literaria, absolutamente ninguna, en cualquier género, ninguna, escapa. al contexto de la revolución. Si se escribe un poema, este es o no es revolucionario (y no es un simple maniqueísmo). Y si yo narro mis conflictos personales, mis temores de la infancia, mis miedos, en cierta

---

[22] René Bascopé Aspiazu, "Macarlo Lugones, espejo de la noche", en *Autodeterminación,* N2 12, Julio 1994, pp. 71-73.

[23] René Bascopé Aspiazu, loc. cit., p. 72.

manera, estoy narrando un conflicto de un ser vivo que vive en la sociedad, lo que quiere decir que esos conflictos no me los he creado solo, me los ha creado el medio social y, entonces, mis conflictos, cualesquiera que sean, son los de mi clase social "

La literatura, esa forma de arte particular que cultivará René, no es entonces inocente, tiene sus contextos, sus determinaciones, que exceden, que nutren las pulsiones de las cuales nace. El arte se caracteriza por ser una pulsión básica y casi sin sentido, por ser un oficio lanzado a la incertidumbre, alimentado por la nostalgia:

> Pero la nostalgia no es el recuerdo. Es un intento desesperado de prolongar el amor y de asirse a sus últimas hilachas. En ese sentido la nostalgia es la búsqueda del tiempo perdido --del amor perdido-- por P•oust o Macario Lugones.
>
> Y en esa búsqueda uno hace cosas como tocar el violín en la puerta de una iglesia o escribir un poema. Y uno toca el violín hasta alcanzar insospechados matices y variantes. Y uno escribe poemas eternizando —sin querer— imágenes y sensaciones."

La eternización de imágenes y sensaciones tiene que ver con la poesía, que en el caso de René traspasa toda su obra literaria y está presente en el aspecto fictivo, en la narración, en las narraciones de las que nos ocupamos .

La noción de literatura, de arte, de obra, tiene que ver con su recepción, con su consumo. René está particularmente consciente de esta dimensión, y la abordará desde diferentes perspectivas. En primer lugar está la pregunta —que es bastante tardía en las notas que René deja— del porqué de la escritura:

---

[24] René Bascopé Aspiazu, entrevista en *Hipót* Vol III, N2 1-2, Julio 1982, p. 23.

René Bascopé Aspiazu, "Macario Lugones, espejo de la noche , ed. cit., p. 73.

[26] Esta idea de la poesía, de lo poético como presente en toda la obra de Bascopé está desarrollada en Jaime Nisttahuz. Cfr. "La poesía en la vida y obra de René Bascopé", en *Autodeterminación,* No 12, Julio 1994, pp. 85-89.

> "Después de tocar por un tiempo que se prolonga hasta que la noche se apodera de la calle, yergue nuevamente la cabeza y se pregunta ¿para qué toco? Yo le repito la pregunta. Macario Lugones se responde: no sé, pero hay que tocar . Luego toma el violín con más vigor que antes y toca y toca hasta que me doy cuenta de que me ignora totalmente. Entonces tengo que optar por retirarme o dejar que los infinitos matices de los sonidos me sumerjan en su dolor y me conviertan en estatua de sal."

Esta es entonces una primera determinación; está caracterizada por su índole psicológica, pero no por una psicología de la ausencia como la pensaba Foucault para quien "más que en nuestra afectividad ( ) es en nuestro lenguaje donde la muerte de Dios repercutió profundamente, por el silencio que situó en su principio y que ninguna obra, a menos que sea puro parloteo, puede enmascarar ". En cambio, la psicología, para René, permite unir dos experiencias y así René se plantea la comunicación, el consumo de su arte:

> " Quizá esto sea meterse con la psicología, pero más que psicología, yo le llamaría experiencias interiores y creo que no hay nada más efectivo para comunicar a un ser humano con otro que eso, que las experiencias interiores "[2]

Las "experiencias interiores" son diferentes aquí de lo que Foucault concebía como "experiencia límite", concepto

---

[--] René Bascopé Aspiazu, loc. cit. Es interesante remarcar alguna distancia con lo que Foucault dice al respecto. "El lenguaje no es obra más que si, remontando su propio discurso, habla en la dirección de esa ausencia [de Dios]. En este sentido toda obra es empresa de agotamiento del lenguaje; la escatología se ha convertido hoy en una estructura de la experiencia literaria ". El lenguaje de Macario Lugones apunta a la ausencia del amor, al vacío dejado por la persona amada, a la nostalgia. La empresa contra el lenguaje, no obstante, no es constitutiva de este hacer artístico.

[28] Cfr. *supra.*

[2e] René Bascopé Aspiazu, entrevista en *Hipótesis,* Vol III, N2 1-2, Julio 1982, p. 24.

clave para su comprensión de la literatura[30]. Las nociones de retorno y búsqueda, de marca y de lenguaje tampoco caen estrictamente en la esfera de los fenómenos analizados por el pensador francés. Sin embargo, es notorio que la fuente de estos fenómenos y su existencia casi canónica se den en un espacio lingüístico llamado literatura, tanto para Foucault como para Bascopé.

La comunicación de esas experiencias está a su vez condicionada por otros factores determinantes; el más importante de todos ellos será la ideología. En esa clave habría que leer la finalidad del arte, la responsabilidad de quien escribe, la función de aquella obra que es producida, el efecto que se espera causar; allí residiría en último análisis la herramienta que permitirá mucha. de la labor de selección que constituirá los libros de René Bascopé.

La reflexión de René sobre la literatura y sobre su propia obra está tendida entre dos polos. De un lado, la vivencia propia, con toda su carga de memoria, de olvido, de conflicto y de complejidad; la fidelidad a esta fuente asegura la tensión creadora, la pulsión básica, marca los alcances del vuelo de la obra. Del otro lado está la ideología, la responsabilidad frente a la lectura y frente a la crítica; aquí descansa el trabajo selectivo, la dirección de la obra, su respuesta al contexto; aquí está sobre todo el recuerdo como memoria recuperada y estructurada, como función social, como prohibición del olvido, recuperación y la explicación de la memoria.

Pero habrá de recordarse que son campos diversos y que René estuvo siempre consciente de ello, de que el arte es:

> trabajo vano por toda la eternidad, sabiendo —desgraciadamente— que uno genera ecos que no se pierden ni siquiera en los recovecos del tiempo, asegurando así la continuidad —y la dudosa utilidad— del arte."[31]

---

[30] La experiencia límite" era una forma de conocimiento. Es también lo que caracteriza a la literatura, la región del lenguaje a donde fueron proscritas las experiencias contrarias a la disciplina social que impuso la época clásica. Cfr. James Miller *The passion of t4 1cheJ Foucault*, New York, Simon Schuster, 1993. Traducción castellana: Andrés Bello, Santiago, 1995.

[31] René Bascopé Aspiazu, "Macario Lugones, espejo de la noche , ed. cit., p. 73.

De este texto le quedan al autor dos "certezas": 1) el infortunio de vivir de los restos de un amor extinguido, "los artistas vivimos siempre de los cadáveres del amor"[33], 2) el infortunio de emprender una tarea sabiendo que es inútil. Y aunque estas certezas colocan al arte en una esfera de conciencia dolorosa pero no efectiva, Macario Lugones dirá del arte que: "es como respirar", es decir inevitable; pero además que "nadie respira igual dos veces". De esa vitalidad surge pues la rebeldía y la profundidad: Macario Lugones es más que Vargas Vila y que Sábato; su rebeldía no condice con el espíritu de los cuarteles. Esta capacidad del arte le viene de una de sus cualidades más profundas, el hecho de que otorga una visión negada a los demás:

> "Su ceguera le ha permitido, seguramente, hollar ámbitos que están negados a los "videntes". Habla del amor y menciona a Vargas Vila, sobrepasando a Vargas Vila. Habla de los destinos que no se resignan y pienso que Sábato es un cachorro de metafísico. Habla de la rebeldía como si se tratara de una práctica constante de los hombres. En ese momento pienso que la prodigalidad del concepto de rebeldía de Macario Lugones no es compatible con la indolencia de esas larvas humanas que pululan en las oficinas, los cuarteles y los tes rummy.

Tal vez el lenguaje parta de un vacío, pero tiene un puerto a donde arribar. Tal vez esas "larvas humanas" no conozcan más que el lenguaje-parloteo que enmascara tanto la ausencia de origen como el puerto. Y pese a la "dudosa utilidad del arte", éste está inscrito en un proyecto que lo trasciende, un proyecto que alienta su selección, pero que no puede llegar a su raíz.

PRIMER FRAGMENTO DE NOCHE

*Primer fragmento de noche y otros cuentos*[34] es un volumen en el que fueron reunidos diversos relatos y presentado al concurso de literatura Franz Tamayo, de la Alcaldía de La Paz, en 1977, donde obtuvo el primer lugar. Está constituido por siete cuentos. Ellos son "todos mis trabajos que consideraba dignos de ser publicados".

---

Id., p. 72.

33 Ibid.

34 René Bascopé Aspiazu, *Primer fragmento de noche y otros cuentos,* La Paz, Casa Municipal de Cultura, 1978.

Se puede decir que éste es un volumen en el que se manifiesta más vivamente el polo subjetivo de la creación en Bascopé. El mismo lo afirmará ante la primera crítica que se le hace:

> "Algunas veces se escribe sin ningún proyecto racional ( ) al escribir un cuento me dejo guiar más bien por una serie de intuiciones "

La pregunta que genera el diálogo posterior con René Bascopé Aspiazu es la marca de toda una época en la crítica literaria. Es una demanda por: superar el "tremendismo y un reproche porque "no se vislumbra ningún tipo de superación de esas determinantes [la muerte y la miseria]". René comienza así su respuesta; lo que vendrá después sólo podrá apreciarse en sus libros posteriores. Está claro que *Primer fragmento de noche* no es un volumen para la lectura de su tiempo.

Porque los cuentos de este volumen son —como remarca la pregunta— cerrados, clausurados en mundos de miseria, sin salida aparente. Podría intentarse un nuevo parámetro para dialogar con el lenguaje de este volumen, no a partir de la muerte y la miseria, sino desde la violencia.

Según esto, la muerte y la miseria de "Verano comienza fúnebre , de La vida no es un tango", de Vértigo en el horizonte muerto" y de Porqué debo destruir a don Lorgio" no contienen a la violencia como elemento desatado, como presencia actuante dentro de los relatos.

Las peripecias psicológicas de un militante a la hora de empezar la lucha armada se resolverán en la muerte, que ciertamente está expresada en la violencia, pero ésta es una. forma externa y ajena (la muerte podía haber sido otra), pertenece no al mundo de los personajes sino al de la represión, por ello aparecerá justamente en el compás final, antes del silencio último, sin penetrar en la construcción de las peripecias interiores de quienes deben. morir.

Es también externa la violencia de un marido ebrio, porque es expresión, pero no motor de su conducta con su mujer; es la consecuencia de una frustración más profunda, y no será por ello una forma de respuesta ni un motivo para la acción.

La decisión de un proxeneta de acabar con su rival puede quizá transformarse en violencia, puede quizá actualizar la violencia contenida en la memoria vital de un personaje, pero

---

-- René Bascopé Aspiazu, entrevista..., p. 18.

en este caso es apenas una dirección posible de este lenguaje que habla más de la historia que de la acción.

Junto a esta serie de miseria y muerte está otra en la que se añade un elemento nuevo: la violencia como operador, como catalizador. Será ella la que desatará una de las historias, la que atraerá a la muerte, y poblará —inconsciente— la acción de todos los personajes en "La parábola del conjuro".

Con violencia se abrirá una tumba y se partirán los huesos que contiene; será la revelación verbal, la. iniciación a la adolescencia, la cotidianeidad y el final de Réquiem .

Y es una violencia enloquecida, plena de rituales y de tiempos propicios la que lleva a la muerte, y construye el lenguaje de "Primer fragmento de noche".

De todos estos relatos, algunos como 'Verano comienza fúnebre" y Porqué debo destruir a don Lorgio serán casi olvidados; otros, como Vértigo en el horizonte muerto reapareceran bajo insospechadas mudanzas. Aquellos marcados por la violencia tendrán una suerte casi silenciosa, incluso a pesar de la buena fortuna de uno de ellos, "La parábola del conjuro", que ganó un premio internacional, incluso a pesar de que otro de ellos "Primer fragmento de noche" dará título al volumen.

Uno solo de estos siete cuentos pasará a integrar el libro *La noche de los turcos;* se trata de "La vida no es un tango". ¿Por qué éste y no otro? Trataremos de explicarlo cuando arribemos a ese volumen.

NIEBLA Y RETORNO

El segundo libro de René Bascopé también será ganador del premio Franz Tamayo, en. 1979. En este libro no aparece un cuento escrito después de *Primer fragmento de noche,* pero antes de *Niebla y retorno,* se trata de " ngela desde su propia oscuridad", cuya Localización, cuyo narrador, tienen la misma estructura de los cuentos violentos de *Primer fragmento de noche,* y además el suyo es el mismo espacio de "La noche de los turcos", y tal vez por ello es excluido de este volumen.

*Niebla y retorno*[36] se abre con un cuento de éxito, ganador de un premio en México, "Ventana", y se cierra con un

---

[6] René Bascopé Aspiazu, *Niebla y retorno,* La Paz, Casa de la Cultura, 1988.

trío de relatos cuya característica común es su enfoque de la adolescencia y la juventud. Entre medio están los cuentos "Niebla y retorno", "Un engaño" y "Después de la función".

El grupo final de tres relatos será prácticamente olvidado, mientras que todos los demás tendrán mejor suerte. Aquellos tres cuentos son: La Chingola", "Escuchando radio" y "Un protector", se diferencian de todos los demás —incluidos los de *Primer fragmento de noche*— por la posición etárea atribuida al narrador. En efecto, estos relatos están narrados desde el punto de vista de un adolescente y están concentrados en el mundo de los adolescentes, de sus fiestas, de sus grupos, del colegio quieren reflejar algunos de sus valores, de sus pulsiones, de sus tristezas y sus conflictos y ambiciones.

Sin embargo, su poca fortuna puede leerse en dos contextos. En primer lugar, los conflictos que tratan no tienen que ver mucho ni con la muerte ni con la miseria. Si bien todos hablan de mundos marginales, miserables en consecuencia, no llegan a plasmar la dimensión casi ontológica de la miseria que puebla los demás relatos de Bascopé; por otra parte, la muerte que se manifiesta claramente en "Escuchando la radio", carece de las dimensiones terriblemente fatales de los demás cuentos, donde su presencia se anuncia desde las primeras líneas y crece a medida que avanza la lectura. La muerte de "Escuchando la radio", es una decisión solitaria, carente de sentido más allá del mundo personal de quien asume esa decisión, por ello privada del sentido cotidiano de una comunidad que vive con la muerte naturalmente.

Los cuatro cuentos primeros pueden leerse desde perspectivas diversas. Quizá hay dos en los que el "espacio" es común con las narraciones del primer volumen, "Niebla y retorno" y "Después de la función"; en ellos el conventillo es como el lugar del lenguaje, su fuente y su término. Otros dos cuentos tienen también un lazo fuerte con los anteriores, pero esta vez éste se encuentra en la miseria; pues "Ventana" y "Un engaño" tienen. como telón de fondo la pobreza extrema de las figuras que pueblan sus peripecias.

Pero ya que se habló del narrador, de su edad, es necesario oponer estos otros cuentos a aquellos analizados primero. El narrador es en Bascopé generalmente un ser recordando —y al recordar, construyendo—; ocupa entonces dos posiciones preferidas: la de un niño, o la de un adulto que rememora; no es un ser joven o un adolescente salvo en este grupo final de *Niebla y retorno*. Por otra parte, en los relatos de René, es común la presencia del narrador en primera persona; esta organización de la historia no es sin embargo

absoluta, pues encontramos también el estilo indirecto. No obstante, en los tres relatos finales de *Niebla y retorno* la narración está establecida en la tercera persona, en un narrador omnisciente que se identifica con la edad y con el mundo de los personajes; no presenta ninguna distancia, ninguna ironía, ninguna actitud crítica, cínica o conformista; en estos cuentos es simplemente un registrador del lenguaje, las imágenes y los sentimientos.

Finalmente, de los siete cuentos que componen *Niebla y retorno* cuatro pasarán a integrar ese volumen más logrado que reunirá do mejor de la producción de René. Hay pues un evidente gusto por lo aquí narrado, Y ese proceso que permitirá que unos cuentos sean más que los demás se mostrará en las siguientes páginas.

## 6 NUEVOS NARRADORES BOLIVIANOS

Después de ganar nuevamente el premio Franz Tamayo en 1979, René participa, junto a seis escritores, en una aventura común, un libro editado por la Universidad Mayor de San Andrés que contendrá cuentos de estos seis escritores.

Para dejar su aporte, René selecciona cinco de sus cuentos; de ellos, "La parábola del conjuro" es el único que pertenece a su primer volumen y "Ventana", el único del segundo libro. "El Portón" había sido escrito un poco antes o casi al mismo tiempo que los relatos de *Primer fragmento de noche,* pero no fue parte de éste ni del próximo volumen.

> 1976. Eran los años en que no se podía publicar impunemente
>
> "Y un día apareció René Bascopé ( ) Sí, él tenía también el proyecto de hacer una revista ( ) y un cuento para mostrarnos: El Portón .
>
> "Y leímos El Portón , terrible cuento ( ) ¡Ya está! Ese cuento entra en la revista "[37]

"El Portón", tal vez por la circunstancia afortunada de haber sido la carta de presentación de su autor ante otros

---

[37] Manuel Vargas, "Cómo nació Trasluz ", en *Presencia literaria,* 31/julio/1994, p. 4.

escritores, ha gozado siempre de buena crítica[38]. Jaime Nisttahuz, por ejemplo, revela que "El Portón" casi llega al escenario teatral .

Este libro de cuentos en conjunto también recupera otros dos relatos escritos antes de *Niebla y retorno,* se trata de "La noche de Cirilo" y " ngela desde su propia oscuridad". Los dos integrarán el volumen de cuentos definitivo, aunque tematizan realidades bastante dispares. En los cuentos que René selecciona para este volumen, se pueden ver ya depurados los elementos que harán de ciertos cuentos aptos para el proceso de selección, pese a que René cede todavía a las críticas benignas sobre otros cuentos.

LA NOCHE DE LOS TURCOS

> Su esteticismo hizo que solamente recogiera en el libro *La noche de los turcos* los cuentos que pudieran sobrevivirlo, a pesar de que muchos otros eran altamente apreciados por sus lectores[40]

En 1983, a su vuelta del exilio en México, René reunirá todos los relatos que había seleccionado como los mejores, los que seguramente eran más conformes con sus ideas acerca de la literatura.

Todos esos relatos fueron publicados juntos en un libro cuya edición, a diferencia de las otras, fue pagada enteramente por él. *La noche de los turcos* fue impreso en los talleres de la editorial Millán y contiene nueve relatos. Empieza con "La noche de los turcos" y recoge los siguientes cuentos: "Pauliña de voz triste" (que apareció en *Niebla y retorno* con el título "Después de la función"), "Una visión", "Niebla y retorno", "La pasión de Cirilo" (publicado también en libro *6 nuevos narradores bolivianos* con un título ligeramente diferente: "La noche de Cirilo"), "Pasos en el parque y expiación" (que en *Niebla y retorno* tenía otro título: "Un engaño"), "Ventana", "La vida no es un tango", y " ngela desde su propia oscuridad".

---

[38] Cfr. el artículo de Jaime Nisttahuz "La poesía en la vida y obra de René Bascopé", en *Autodeterminación,* N2 12, Julio 1994, pp. 85-89.

[39] Jaime Nisttahuz, "La poesía en la vida y obra de René Bascopé", en *Autodeterminación,* ed. cit.

[40] Ibid.

¿Qué es lo que tienen en común estas narraciones, que han merecido integrar este libro definitivo?

Seguramente todos estos relatos han nacido de ese momento ilógico, de esas intuiciones y de esa nostalgia, de esa "búsqueda del tiempo perdido —del amor perdido—".

La clave primera de este trabajo se encuentra en la lectura que diversos públicos habían hecho de la obra de René:

> "Y leimos El Portón , terrible cuento. Y como no podíamos con nuestro genio, le sugerimos algunas correcciones "[41]

> *Veamos ahora algo de la obra de René Bascopé. En primer lugar hay el volumen de cuentos* Primer fragmento de noche. *En estos cuentos uno de los temas-clave es la muerte", presente en todos los cuentos del volumen; otro sería "la miseria". Hay algo de tremendismo en su tratamiento y no se vislumbra ningún tipo de superación" de esas determinantes* .

El comentario primero ilustra la recepción de una obra a veces extraña. El segundo es fundamental, transcribe toda la lectura de la época en que fue formulada; aquella "función compensadora" que se le pedía entonces a la literatura: conciliar contradicciones, resolver conflictos sociales trasladándolos al imaginario colectivo. Pero es además importante porque René no elude la lectura implícita de su obra que subyace en la interrogación; es más, la acepta plenamente.

De hecho, cuanto dirá casi no habrá de variar en los intensos años siguientes, años cuyo signo fue la revolución, la reconquista de la democracia, de "las masas en noviembre", de la aparente inevitabilidad del socialismo. En esos años era imposible evitar el compromiso militante, y el de René era clarísimo; el suyo fue un riesgo vital y completo. Llamará a su labor esencial de aquel tiempo "periodismo político" y la literatura seguramente apuntaba en la misma dirección que todo el hacer militante de René.

> quizá la dimensión tremendista o trágica de mis cuentos llevaría a ( ) concluir que la

---

[41] Manuel Vargas, art. cit.

[42] Entrevista en *Hipótesis,* Vol III, N2 1-2, Julio 1982, p. 18.

> revolución ( ) no es lo central en este mundo marginal ( ) que lo marginal ( ) no trasciende hacia el cambio, sino que se diluye y resuelve en la mera marginalidad. Puedo aclarar que aun cuando el proceso de creación de los cuentos haya sido de lo más intuitivo, por otro lado está nomás presente la ideología. Se dirá que los mundos marginales de *Primer fragmento de noche* no aparentan dar el salto dialéctico de lo estrictamente trágico u oscuro, hacia la posibilidad de crear alguna categoría de conciencia revolucionaria; sin embargo —y he reflexionado mucho sobre esto— las dos constantes básicas de los cuentos, que son la miseria y la muerte, en el fondo no interesan como tratamientos o descubrimientos originales, sino como circunstancias.[43]

Pero habría que considerar otros aspectos. De hecho, René práctimente olvidará la mayoría de estos relatos. Y no sólo porque no dan "el salto dialéctico", sino porque su mundo es justamente oscuro, porque la miseria y la muerte se hacen insoportables. Pese a todo, René tratará de interpretar "revolucionariamente", estos cuentos:

> " aquí no interesa la muerte ni su naturalidad, sino *las circunstancias en que se muere.* cuáles son esas circunstancias? Justamente miserables. Si al morir naturalmente una persona, en realidad está cumpliendo parte de un ciclo biológico, resulta que al morir no naturalmente. no sólo que no está cumpliendo ese ciclo, sino que está negando todas las dimensiones de la vida. Pero no está negándolas él, como materia y sujeto que muere, pues quien en realidad está negando la vida es el sistema que genera condiciones de miseria."[44]

Así pues, revolucionariamente se muestra la crueldad del sistema; es finalmente éste quien tiende a producir la muerte en la realidad y en la literatura. Pero seguramente René no estuvo muy convencido de la calidad revolucionaria de estos relatos, que para el caso era también la calidad literaria, y decidió olvidarlos. Porque tampoco otra explicación, la de la miseria, desde un punto de vista marxista, podrá llegar a convencerle a él del valor de estos primeros relatos:

---

43 Loc. cit., pp. 18-19.

44 Loc. cit., p. 19. Subrayados en el original.

> "A veces la miseria se convierte —en todas sus dimensiones, que siempre bordean la tragedia— en la condición natural de las clases explotadas ( ), se la acepta como a tal, sin cuestionarla ni pretender rebasarla. Empero, la muerte siempre espanta, siempre mueve a la reflexión o a la desesperación; entonces, si se relacionan ( ) habrá necesariamente una reacción. ¿En qué sentido? Creo que esto es imprevisible, pero lo cierto es que el lector de los cuentos —en este caso— se sentirá sacudido."[45]

Se tiene una reacción; si el cuento no propone una salida, por lo menos sí mueve al lector, es el efecto comprometido que se busca, quizá la lectura más ortodoxa. Es esta lectura ortodoxa de su propia producción la que quizá influyó la selección final de René Bascopé.

No obstante, René no niega ese primer momento de nostalgia, de falta de lógica que está en el origen de sus cuentos. Esto es lo que le permite acentuar uno de los polos de su concepto de literatura, de arte y de obra:

> "Creo que no quisiera sobrepasar o superar esta vena "tremendista" o trágica, sino más bien dirigirla hacia objetivos ideológicos bien definidos, en mi caso, hacia la liberación del hombre "[46]

Entonces tenemos dibujado el mapa que presidirá la integración de esos nueve cuentos en un solo volumen, los límites de esos escritos, las condiciones que tendrá el libro mejor logrado.

En principio, es necesario que esos cuentos ofrezcan una salida, que muestren un acto de rebeldía, que no se cierren en ese mundo oscuro de miseria y muerte. En segundo lugar, los relatos deben tener alguna autenticididad, "algún mérito":

> "Ahora bien, tampoco podría sobrepasarla [la dimensión trágica], ni aun con un esfuerzo de voluntad, pues al fin y al cabo los cuentos que he escrito obedecen a vivencias. Y quizá, si es que algún mérito tienen es su fuerza; y esa fuerza no es más que el producto de contar,

---

[45] Ibid.

[46] Ibid., pp. 19-20.

> narrar o escribir sobre o de lo que se conoce con alguna profundidad
>
> "En mi niñez, yo vivía en una casona antigua, que en nuesro medio se conocen como conventillos, y en ellos pude ver" la miseria y la muerte
>
> Con esto quiero decir que no podría rebasar esa mi "vena", porque —repito— lo auténtico en creación sólo se logra en base a lo vivido "[47]

El espacio en el que deben desplegarse los cuentos de *La noche de los turcos* es pues ése, el que está delimitado por lo auténtico y por la posibilidad de una solución , de una salida a la oscuridad, la muerte y la miseria. Además existe una fidelidad más profunda; es una lealtad con el lenguaje, con la expresión de ese mundo que carece de florituras estilísticas, que es casi coloquial, y que en esta circunstancia es violento, casi irreflexivo, directo y cerrado sobre sí mismo.

¿Por qué "La vida no es un tango será el único de los cuentos del primer volumen en integrarse a *La noche de los turcos?* Quizá porque es el único en el que existe un asomo de rebelión, disipada en alcohol, en rabia y decepción, pero consciente, dolorosamente consciente:

> Cuando estaba por despedirse, sintió que un brazo masculino le rodeaba el grueso talle; quiso decirle por lo menos atrevido de mierda, pero la voz no le obedecía; entonces se dejó arrastrar por una sensación voluptuosa, nacida, quizá, de la más triste e íntima insatisfacción, y obedeció ciegamente al imperceptible jaloneo de faldas. Luego salió del salón, seguida por algunas miradas extrañas."

La partida desde un pueblo pobre y perdido en el mapa hacia un conventillo de la ciudad donde se consolidará una rutina, una personalidad y una resignación, hacen del personaje central de "La vida no es un tango" un ser de ese espacio único donde se desarrolla la obra de René Bascopé.

---

[47] Ibid., p. 20. El subrayado es del original.

413 René Bascopé Aspiazu, *La noche de los turcos,* La Paz, Millán, 1983, p. 88.

Las correcciones que René hará a este cuento serán mínimas: *Le parecía increíble* por *increíblemente, Elsa estaba demasiado extrañada por su ausencia* por *Extrañaba su ausencia* Son correcciones menores que no alteran el lenguaje del cuento. Queda entonces una fidelidad a ese lenguaje original, pobre como la vida en el conventillo, pero rico como cuanto acontece allí.

Los cuatro cuentos de *Niebla y retorno* que se incorporan a este volumen tampoco sufren drásticas modificaciones. "Pauliña de voz triste , una pobre muchacha explotada por sus padres, huye un día con todo el dinero de la función anterior. Huye de la miseria del conventillo, de la pobreza esclavizante a la que estaba condenada. "Pasos en el parque y expiación" cumple con la condición de rebeldía en el momento en el que un niño denuncia el crimen que por celos comete su madre. Una habitación es el lugar donde vive una familia, como en muchos de los relatos de Bascopé; una habitación que es conquistada por una intrusa, con la complicidad de mucha gente. Un niño entre medio es el testigo y víctima de las pasiones desatadas, pero también será quien evite la impunidad.

"Ventana" es un cuento que carece de una dimensión trágica, es una historia de amor, del primer amor. Cierto, se desarrolla en la frontera donde comienza la pobreza:

> "Al llegar al solitario sauce de la esquina, que se mecía lentamente en el frío, miré hacia atrás y me di cuenta de que estaba en la frontera de dos mundos distintos ( ) Todas las casas de mi calle desprendían una luz mortecina, quizá porque su destino de barrio pobre sólo le permitía utilizar los residuos de la electricidad de la ciudad, o porque los vidrios estaban cubiertos por costras de suciedad cuando no eran reemplazados por cartones o nylons. En cambio hacia adelante, quizá a diez pasos del sauce, empezaba la luminosidad diáfana de dos hileras de postes metálicos, de cuyos extremos inclinados servilmente brotaban rayos de neón al pavimento negro, mojado y brillante."

Pero no trata ni de muerte ni de miseria, sino de la búsqueda de una muchacha apenas entrevista en una ventana. Quien trata de hallarla, de conversar con ella, quien da vida a esa muchacha en su fantasía es el protagonista, que descubrirá que se había enamorado de un maniquí. Esta historia

---

[1] René Bascopé Aspiazu, op. cit., p. 70.

comparte el lenguaje y algunas de la metáforas sobre la noche que son típicas del lenguaje de Bascopé; si está en *La noche de los turcos,* se debe a su carácter que evita la oscuridad y la muerte. Es una historia auténtica, por venir del mundo habitual del autor, pero es a la vez positiva", puesto que si bien no ofrece salidas para ninguna situación de miseria, sí resuelve un conflicto.

Finalmente, "Niebla y retorno" es un relato construido en base al olvido y al tiempo.

> " Recién ahora entiendo y respeto ese inadvertido acto de sabiduría; ella [la abuela] sabía que mis primeros años no eran sólo ceniza."

Y en esta narración, como en pocos de sus cuentos, el lenguaje es tematizado desde diferentes perspectivas; se puede decir que, en una cierta lectura, "Niebla y retorno" es una búsqueda de la esencia del amor, de las cosas, a través del lenguaje, y un retorno al origen del lenguaje:

> " No podía concebir que me fuera ajena en ninguno de sus vericuetos. Tenía una especie de celos de sus recuerdos; me mortificaba todo cuanto suponía desconocido en ella. De ahí nació el deseo de darme hasta en mis más pobres pensamientos, *de contarle* hasta mis recuerdos más triviales, creyendo que, por honestidad, ella debería asumir una actitud recíproca."

En esta búsqueda de aquello que todavía no había sido dicho, de aquel sector que el amor quiere porque lo quiere todo así corno lo entrega todo, en esta búsqueda que "llevaba ya meses", se tropieza con el espacio vital, con el espacio de la nostalgia, de la infancia, del origen:

> un atardecer, se me ocurrió, al pasar casualmente por una calle de suburbio, que el portón que había cruzado tenía alguna relación conmigo. Me detuve y apretándola contra mí le dije que en esa casa había trancurrido parte de mi infancia, con una certeza que crecía mientras *pronunciaba las palabras* "[53]

---

[50] Ibid., pp. 39-40.

[51] Ibid., p. 40. Las cursivas son nuestras.

[52] Ibid. Las cursivas son nuestras.

Ese espacio está estructurado, es un conventillo, tiene patios, tiene su jerarquía interna, sus habitantes, sus personajes. A medida que se penetra en este mundo, las cosas toman otras dimensiones: "Carmen era sólo una intrusa Entonces, en ese viaje al pasado, a la memoria, en la reconstrucción que hace el lenguaje de ese lugar y de ese tiempo, surge el origen, el primer amor y el primer sufrimiento; la primera represión:

> "Entonces lo recordé todo; supe que el amor que sentí por Vilma me había llevado hacia delirantes abismos, cuya realidad fue enterrada en la tumba de mi memoria quizá porque me la presentaron como algo bochornoso "[53]

Y la distancia que otorga el tiempo se hace patente. En aquel momento era algo "bochornoso , ahora es "quizá" Se reasume el incidente amoroso. La nostalgia arranca "lágrimas milenarias", la represión es vencida; tal vez ese primer amor no se recupere nunca en las dimensiones del niño, pero está ya en las del adulto, asumido de nuevo.

"Niebla y retorno" trata el espacio y el lenguaje desde una perspectiva diferente a la de los demás relatos de *La noche de los turcos.* La miseria de uno de los personajes del conventillo —un cojo libidinoso— es reencontrada al final, porque antes es sólo un paseo distante, una observación lejana de este lugar; el conventillo es un espacio ambiguo, aquel de la infancia ciertamente, del origen, y del lenguaje; es también el lugar donde se presentan los rostros concretos de la miseria y de la muerte. En la distancia que presenta este relato, en la vuelta al conventillo, una razón existencial asoma, aquella de la fidelidad a las vivencias, a los propios fantasmas, de la que había hablado Bascopé.

El espacio primigenio del conventillo es el lugar donde se comienza a hablar, donde ocurre la primera comunicación, es allí donde crecen las palabras y sus combinaciones, donde el discurso toma sentido, donde el lenguaje es vehículo del primer amor. Luego será herramienta, pero cuando la memoria asome, cuando esas "experiencias interiores" necesiten ser narradas, entonces ese primer lenguaje volverá y cada palabra recobrará su peso propio.

Los cuentos "La pasión de Cirilo" y " ngela desde su propia oscuridad" habían sido seleccionados para el libro *6 nuevos narradores bolivianos.* En el primero, la rebelión del último de los mendigos es el nudo del relato, es su condición

---

[53] Ibid., p. 45.

primera de aparición en este volumen. En " ngela desde su propia oscuridad", el deseo lleva a organizar una serie de observaciones de un cuarto del conventillo aparentemente deshabitado. Esa serie de observaciones se desata cuando uno de los personajes de ese mundo decide suicidarse y agoniza durante horas, produciendo un espectáculo que atrae la atención incluso de las ocupantes de aquel cuarto misterioso. En este relato se mezcla el mundo mágico de las costumbres de Todos Santos y la curiosidad del protagonista. Es el mundo mágico el que le hace temer, puesto que el suicidio con el que empieza el relato o el asesinato y encarcelamiento de uno de los moradores del conventillo son presentados de forma casi natural. Este es uno de los pocos cuentos en los que el plano mágico es determinante.

Ambos planos confluirán, puesto que ngela desaparece de este mundo, de su cuarto, para acceder al espacio de los muertos, de rezos y ritos. Entonces, porque el protagonista ama a ngela a causa de su sufrimiento, le quitará al perro sus legañas, para ver al espíritu de ngela que le visita en cada fiesta de Todos Santos.

*La noche de los turcos* contiene además dos relatos: "Una visión" y el cuento que da título al volumen. "Una visión" tiene una distante similitud con "Vértigo en el horizonte muerto", cuento de *Primer fragmento de noche.* Ambos tematizan las angustias de un militante izquierdista en tiempo de dictadura, pero mientras el relato del primer volumen terminará con la traición, la muerte y el fracaso de la insurrección, "Una visión" permite que el revolucionario retorne a su habitación; se podría pensar que continuará la lucha.

"La noche de los turcos" habla del incesto. En este relato, el espacio del conventillo es como el telón de fondo, allí se recortan todas las figuras, en los comentarios de la gente se conocen todas las personalidades y se predicen todas las desgracias; en el conventillo es natural que la loca Ricarda" despanzurre un conejo y se beba su sangre, o que se cuenten las bodas de putas y lavanderas. En el conventillo, todas las historias son conocidas y todos los detalles se mostrarán. "La noche de los turcos alude a la militancia sindical y política futura del narrador, y también a la presencia del mundo fantástico, de muertos que se despiden y fantasmas que vuelven a visitar los lugares que habitaron en vida. En la descripción de este mundo, el lenguaje de Bascopé sigue con fidelidad esa nostalgia primera, y en el desenlace de la narración, en la rebeldía del protagonista que abandona el cuarto de los turcos, el cuento cumple la condición segunda que fijara Bascopé como parámetros de su propia obra.

*La noche de los turcos* elude entonces aquellos relatos clausurados, pero permanece fiel al espacio y al lenguaje originales de René. Este libro tenía una segunda edición pronta a salir cuando su autor murió. Era de todos los libros suyos el más conforme a sus ideas sobre la literatura y sobre el hacer del escritor. Pero esta condición de rebelión, casi de transgresión —en los términos en los que Foucault entiende este concepto— es propia de un particular modo de pensamiento, el moderno, que Bascopé hace suyo.

Foucault dirá que la experiencia de la transgresión es "decisiva para nuestra cultura ( ) como la experiencia de la contradicción fue en el tiempo inicial para el pensamiento dialéctico ' , es decir para el pensamiento moderno.

La transgresión está asociada al límite, pero como veremos posteriormente, los límites de este complejo social llamado conventillo no son aquellos disciplinarios y revolucionarios de la sociedad moderna. Esta sociedad exterior, es decir sus instituciones, interviene sólo ocasionalmente —cada vez que una presencia de tipo institucional se hace necesaria. En el conventillo es otra la ley y son diferentes los ritmos del hacer social de sus habitantes. Las transgresiones que ocurren en este espacio no tocan límites económicos o productivos y tampoco se acercan a las dimensiones políticas

De allí que las transgresiones, las rebeldías, no sean necesariamente revolucionarias, de allí que René intentase una segunda solución a este problema.

Finalmente, la transgresión está asociada a la literatura desde Sade, que convierte al lenguaje en un espacio de transgresión . Durante los arios del "saqueo de Bolivia , escribir —aun sin exponer un pensamiento— era ya un acto de transgresión. Pero a la vez, con una literatura condenada a la exégesis del referente , y en este caso particular, del referente ideológico, del horizonte impuesto por la "letra y el 'espíritu ' del nacionalismo revolucionario, por su

---

[54] Cfr. Michel Foucault, "Une préface la transgression", ed. cit., p. 33. Vid. *infra*, "Anotación Segunda".

[55] Id., p. 50. En Sade "la interrogación por el límite remplaza la búsqueda de la totalidad y el acto de transgresión remplaza el movimiento de las contradicciones".

[56] Cfr. *infra,* "Anotación Segunda".

"espacio de fluctuaciones y transformaciones" , esta exégesis adquirirá la forma de la repetición en la convocatoria a la conciencia revolucionaria. De este modo, lo transgresor debía definirse también por esta línea. Había obras que, por el contrario, se situaban en el punto de quiebre, de silencio y de ausencia de este límite; allí —en esa frontera a la que apunta la oscuridad de la obra de René— se le demandaría la "superación", la resolución de un conflicto, una adscripción clara en ese espacio permitido de las transgresiones, su ingreso en el horizonte ideológico aceptable, la repetición y la fórmula.

---

[27] Cfr. Luis H. Antezana J., "Sistema y proceso ideológicos en Bolivia (1935 - 1979) en René Zavaleta Mercado (comp.), *Bolivia Hoy*, México, Siglo XXI, 1983. *Passim*.

CAP TULO III

# LA TUMBA INFECUNDA

En 1984, René Bascopé Aspiazu participa en el premio de novela Erich Guttentag. El jurado declara desierto el primer premio, pero concede el segundo premio a René[1]. Su novela se titula *La tumba infecunda*[2].

Lo primero que se destaca en esta obra es la manifiesta evolución del lenguaje, que incluye una serie de recursos expresivos nuevos, imágenes verbales, historias dentro de otras historias, un manejo novedoso del tiempo de la narración y la salida —por lo menos durante un buen. trecho— del ambiente del conventillo.

Hay además una irrupción de la Historia en este nuevo lenguaje y en este espacio diferente que poblarán los personajes —quizá sólo el personaje— de *La, tumba infecunda*[3]. La incorporación del mundo mágico le da también a esta obra un aire que la emparenta con lo que genéricamente se ha llamado el "realismo mágico".

La obra comienza con una evocación miserable de la muerte:

> "Si al doblar el último recodo del callejón que lo conducía a su cuarto no hubiera tropezado con un perro muerto, negro, pequeño, cubierto con un nylon sucio del que sobresalían las patas traseras y el hocico

Y la muerte será —otra vez— uno de los componentes esenciales de esta novela. Muerte anunciada y eludida primero; muerte del alma, del deseo, de la rebeldía, del olvido, la muerte civil del ostracismo y la burocracia, y finalmente el deseo de la tumba que confirma la muerte.

---

[1] El segundo premio de ese ario fue compartido por René Bascopé Aspiazu y Ramón Rocha Monroy; éste último por su novela *El run run de la calavera*

[2] René Bascopé Aspiazu, *La tumba infecunda,* La Paz - Cochabamba, Los Amigos del Libro, 1985.

[3] René Bascopé Aspiazu, op. cit., p. 7

*La tumba infecunda* también empieza con un relato fantástico:

> ¯Fue en los tiempos del cometa, días en los cuales el pueblo careció de noche, pues el gigantesco astro, con una cola que atravesaba casi la tercera parte del cielo, iluminaba de tal manera que en poco tiempo los animales habían enloquecido, mientras que algunas plantas habían duplicado su tamaño y otras habían florecido, sin que les correspondiera, en búcaros de colores extraños y formas nunca vistas "[4]

No será el único elemento de este tipo, pues la búsqueda deliberada de esta atmósfera mágica es una de las características de la novelas, estructurada sin embargo casi de manera idéntica a las demás producciones de René.

En esta novela se construye un personaje —Constantino Belmonte— que es el epítome de la marginalidad_ Es marginal su nacimiento en los Yungas de La Paz; es marginal su descubrimiento del amor, la humillación que acompañará este despertar y es marginal toda su vida, objeto de la novela.

El narrador omnisciente es implacable con este personaje al que debe seguir con evidente desagrado y menosprecio:

> El mayor Constantino Belmonte buceó ( ) en su conciencia ( ) y constató que realmente no poseía ya ni un. soplo de rebelión "[6]
>
> la soledad lo había convertido en un misántropo y le había secado el corazón "[7]
>
> " la vida le había inoculado la conciencia de que cierta clase de existencias, como la suya

---

[4] Id., p. 9.

› Elementos no faltan: los consejos del sabio Aspiazu, por ejemplo; o el aprendizaje de la brujería; o la naturalidad con la que se espera a la Virgen María, a los milagros, en el conventillo a este orden también pertenecen los sueños del protagonista.

[6] René Bascopé Aspiazu, op. cit., p. 30.

[7] Id., p. 33.

por ejemplo, eran también una forma de no haber nacido. "[8]

" lo ascendieron al grado de cabo, lo cual le confería una autoridad estúpida que le fue imposible de asumir sin sentir el peso del ridículo. ( ) su rápida adaptación al clima infernalmente caluroso y vegetal, debido a su origen yungueño, le crearon un estúpido prestigio que lo destacaba aún más sobre los jóvenes campesinos del Altiplano, frío y árido

" él persistió, afrontando la humillación que aquello suponía ( ) y replegándose aún más a un estado de soledad larvaria, que le hacía desear el más completo anonimato.

" tenía conciencia de que era considerado una especie de mendigo

la senilidad le daba a sus actitudes una torpeza lamentable y decrépita, lo cual lo hacía ( ) más merecedor de desprecio que de lástima."

Este personaje es el eje de una serie de relaciones que se entretejen en la novela; si bien la más conspicua es la muerte, no es ésta la única red significativa.

LA MUERTE Y LA MITOLOGIA

Desde su propio titulo, todo en esta historia tiene un solo fin: la muerte. La tumba es escasamente uno de sus signos, la infecundidad, casi redundancia, es otro. Sin embargo, no es la muerte que aparece cotidiana en los relatos de *La noche de los turcos;* allí era una presencia natural, era --como lo dice René— una circunstancia, su presencia irrumpía casi en cada página, subyacía en cada historia; aquí, aunque está personificada, no tiene esa rotunda contundencia de los otros relatos; no acecha a nadie si no es con la excepción del mayor

---

[8] Id., p. 34.

[9] Id., p. 76. Los subrayados son nuestros.

[10] Id., p. 89.

[11] Ibid.

[12] Id., p. 101.

Belmonte, y será a través de él que se comunica con la estructura general de la novela; es la degradación de Belmonte, su camino a esa muerte.

La muerte, se diría, es él; nada más hay en *La tumba Infecunda* --personaje, cosa, ambiente— que tenga esta familiaridad con la muerte.

> "El mayor Belmonte sintió de súbito que dentro de la penumbra del cuarto había empezado a trabajar la muerte; la presintió moviéndose en el aire amarillento apenas iluminado por el lamparín ( ) estaba en todas partes, inteligente y solícita, preparando la cama, pensando en las últimas palabras que el moribundo pronunciaría, preparando el aire para su último suspiro '[13]

Esta muerte hipertrofiada comunicará a toda la historia alguna de sus particularidades; su corrupción al amor; su frialdad al alma del mayor Belmonte; su infecundidad a esa misma vida; su absurdo a toda. acción; su soledad a la burocracia y a la marginalidad; su ineluctable sesgo a la Historia y los sueños.

¿Por qué hacer de la muerte una cuestión central? Quizá la respuesta se halle en el camino a que conducía la noción de arte que adopta René luego de la publicación de su primer libro; quizá también era el deseo de explorar esta vena propia de sus creaciones.

René aspirará a construir una literatura cuyo efecto sea claro y cuya poética distinta, un lenguaje racional, moderno, capaz de superar la muerte y la miseria. Entrará así de lleno en los códigos occidentales de la ficción. La fabulación occidental, dirá Foucault, se caracteriza por un deliberado empeño contra la muerte, que nace en los primeros relatos míticos de esta tradición. Todos los procedimientos y juegos del lenguaje de Raymond Roussel, por ejemplo, sirven para el ejercicio de "dos grandes funciones míticas: unir (la metamorfosis) y encontrar (la búsqueda y el retorno) , es decir eludir el simple final que separa y olvida.

En *La tumba infecunda*, obra que es la que más se aproxima a los cánones aceptados de la literatura latinoamericana,

---

[13] Id., p. 28.

[14] Michel Foucault, *Raymond Roussel*, ed. cit. , pp. 101-102.

Bascopé buscará a su vez la definición de los retornos y la presentación de las metamorfosis.

La muerte es en esencia un retorno al polvo, al origen, y así está trazado el gran decurso que seguirá el mayor Belmonte en esta novela. No es el único, pero es llamativo que no será —como en el arquetipo occidental— la búsqueda de un tesoro, sino el ejercicio puro de la consumación de un engaño, de enterrar el .olvido que la vida ha prescrito a este personaje oscuro que intentará burlar este destino construyendo una memoria que tenga la apariencia de los blasones y la nobleza. Belmonte sufrirá al mismo tiempo una extraña metamorfosis: el narrador no dejará de apuntar con crueldad su "estado larvario", su completa regresión y aislamiento, su extrañamiento del mundo, que va paralelamente al crecimiento de la zona de prostitución. Esta es la metamorfosis positiva, de la calle Conde Huyo a Caiconi, el desplazamiento es también cualitativo. Allá era una suerte de felicidad de oropel, acá se instituye un cementerio de los niños no nacidos, de fetos cuyo destino sólo podrá ser una conjetura desmesurada; nueva vuelta de tuerca, Caiconi no llegará a recuperar la memoria de la calle Conde Huyo; será otra cosa, tendrá junto al amor por dinero, su cementerio; junto a la falsedad del amor, el producto de la muerte.

Por eso estas mitificaciones —los efectos del cometa, la "masonería" de la miseria, la fundación de Caiconi, el gigante Camacho en el conventillo —, a diferencia de aquellas funciones míticas que analiza Foucault[1] , tendrán edad, principio y final; no podrán escapar al acecho de la muerte. Ese lenguaje que se lanza contra el vacío original, en la literatura occidental, está pues ausente en René. Aquí el "espacio de los mitos sin edad aquel de todo lenguaje" no podrá ser constituido. Este lenguaje no podrá avanzar en el "laberinto de las cosas", no podrá tampoco volcarse hacia sí mismo, no podrá decir otra cosa, ni representar otra imagen; estará apresado por el sino de la muerte que porta y que debe narrar.

## LA MISERIA

Junto a la muerte, es la miseria otro de los ejes habituales en la narrativa de Bascopé. Esa pobreza extrema, que empobrece el alma, acompaña a la muerte como una otra de sus caras. El perro muerto que anuncia al protagonista su próximo fin es ya una primera muestra de ello: barrio miserable en

---

[1] Michel Foucault, op. cit., p.,124.

cuyas calles yacen perros muertos, cubiertos por "nylons sucios".

Sus recuerdos son para el mayor Belmonte sólo momentos miserables: un brujo viejo y pobre deberá salvarle de la muerte; un amor que acaba en una humillación; y es interesante remarcar la crítica implícita del narrador a la pequeñez mental de los pobladores de los pueblos por la forma que tienen de tratar a Genoveva, el único amor del protagonista. Existe también una cierta miseria del alma: la deserción, la frecuentación de prostitutas, la anodina vida en la guerra.

La síntesis de esta vida miserable, sin embargo, no está en medio de la prostitución, a la que el narrador mira con simpatía, sino en el mundo de los mendigos de La Paz, "esa especie de masonería de la miseria", a donde es conducido Constantino Belmonte cuando abandona el lenocinio donde trabajaba.

> " un basural inmenso, como un mar obsceno, que parecía moverse a oleadas por el ventarrón que soplaba desde el norte, cuya fuerza avivaba las decenas de pequeñas fogatas encendidas que parecían bailarinas minúsculas y brillantes, visión que hubiese sido bellísima de no mediar el pestilente humo que desprendían, mezclado, por otra parte, con olores desproporcionados de perros muertos y frutas podridas "[16]

La "filosofía" de este mundo es descrita en pocos trazos: "orillar la muerte". La permanencia del protagonista en este mundo miserable, al que se integra hasta caminar "en manadas por las noches" y tocar el bandolín de uno de sus ídolos, llega al extremo cuando decide cumplir el rito suicida de los que lo poblaban.

Era un rito que exigía un procedimento y se cumplía en un lugar especial, el "cementerio de los elefantes":

> el Cementerio de los Elefantes era una prolongación misteriosa de la ciudad, dependiente de ella sólo por un puente de madera gastada que cruzaba un riachuelo sin agua
>
> "A la casa llegaban los miembros de la logia de vagabundos que sentían próxima la muerte y, alguna vez, los cansados de la vida que veían en el Cementerio de los Elefantes la forma más

---

[16] René Bascopé Aspiazu, op. cit., p. 59.

digna y al mismo tiempo libre de acabar sus días."

El suicidio es una posibilidad más de las que brinda la libertad absoluta del inframundo de los mendigos. Es la forma más acabada de la muerte y de la miseria.

Y esa muerte y esa miseria no serán redimidas nunca. Por ejemplo, el protagonista es incapaz de conocer "otra forma de amor que el de los burdeles", un amor bestial como su primera experiencia, y como ella reducido al comercio sexual.

Pues la fundación mítica de Caiconi, el barrio de la prostitución en La Paz, está acompañada por un cementerio de fetos, donde se entierran las posibilidades, las esperanzas y también la memoria.

Por ello las fotografías que adornan el cuarto del mayor Belmonte son como una memoria degradada, algo así como una traición al olvido. Esas fotos guardan la. apariencia mientras que la madre del mayor Belmonte y el brujo Bengurias yacen en un un olvido "imperdonable".

Esta miseria que, como la muerte, lo recubre todo y se manifiesta de diversas formas, no deja espacio para verdaderos conflictos, opciones que es preciso asumir o por lo menos elecciones triviales. Los personajes de este mundo están gobernados por una economía de pobreza que no deja opciones. La llegada de Belmonte a La Paz es producto de una leva obligatoria, su caída en el basural es causada por el abandono de las prostitutas, su posterior oficio de enterrador de fetos es también una consecuencia de un acto ajeno: las prostitutas le reconocen y lo llevan de vuelta con ellas.

Su paso por la guerra y su posterior permanencia en el ejército son más producto de una actitud miserable que de una voluntad con objeto determinado. Nada busca el mayor más que permanecer donde está, en una "soledad larvaria". Si no hay conflicto, mal puede haber rebelión.

Y hay además una miseria de espíritu que en *La tumba infecunda* está simbolizada por el recurso a creencias mágicas o religiosas:

> "[la madre de Constantino] incapaz de atribuir su viudez a otras causas más complejas que sus propios pecados, estaba persuadida de que el haber recurrido a la adivina —consciente de que

---

17 Id., pp. 65 - 66.



DIVISION DE LIBROS E INVENTARIOS
VERIFICADO
Fecha
S. V. L.

> ello constituía un sacrilegio—, no había hecho otra cosa que cerrar los oídos del Ser Supremo a la posibilidad de un último y definitivo alegato."

Un libro, la *Summa contra los gentiles,* de santo Tomás de Aquino es convertido en una colección de enigmas, aunque:

> "Las explicaciones que daba el propio Santo Tomás de Aquino, que ocupaban varias páginas, no acababan por esclarecer la interrogante, y sólo entonces Constantino juzgó al cura muerto, quien seguramente decepcionado de los vanos esfuerzos de racionalidad del padre filosófico de la Iglesia Católica, buscó en los retratos libidinosos una respuesta más natural e inteligente a los problemas de la vida "[1e]

El narrador se enfrenta de modo fragmentario, y con el mismo rigor que empleaba el mayor Belmonte, a este nuevo objeto. De hecho es una aproximación degradada, caracterizada por una lectura fuera de contexto *y* una comparación que no puede ocultar una degradación aún mayor.

Esta es una de las características de esta nueva obra, la incorporación de juicios emitidos por el narrador, de comparaciones, o de algunos elementos de la historia de Bolivia, los nombres de generales y presidentes, la guerra del Chaco, etc. Sin embargo, como se ha visto, no hay una sola posibilidad de establecer una relación nueva, que pueda efectivamente trasladar a un imaginario, a un espacio fictivo, una situación conflictiva para recrearla, resolverla o diferirla; ninguna de estas incursiones podrá devenir algo más que un fragmento; quedan como anécdotas.

SOCIEDAD - BIBLIOTECA

¿Hay un retrato, una trasposición, de la sociedad boliviana en esta obra? Constantino Belmonte será el primer personaje de René Bascopé cuya historia total es narrada. Este personaje vivirá un tiempo histórico que arranca un poco antes del paso del cometa Halley, en 1910, y termina con una dictadura militar posterior a la revolución de 1952.

---

[1a] Id., p. 17.

[1e] Id., P. 79.

Tendría pues que decir algo de las numerosas asonadas militares, de la guerra del Chaco, de las masacres mineras, de la revolución de 1952, en fin, de esa sociedad cuyos más oscuros meandros ha conocido.

Pero aquello que aprenderá con el viejo Bengurias, con las prostitutas, entre los mendigos, en la guerra, en el ejército no puede explicar más que unos instantes, aquellos míseros minutos que vive; nada hay que permita proyectar estos conocimientos, reconstruir la imagen de una intersubjetividad.

De hecho, ni su paso por el conventillo aportará algo, pues la vida de Belmonte allí es completamente desconocida para sus vecinos, y a causa de ello será casi mitificada; sin embargo, a su muerte, desaparecerá como vivió, sin que nadie pueda decir algo de él. Y esto en el conventillo es algo difícil.

*La tumba infecunda* no es entonces una imagen de la sociedad boliviana, o de su clase media, ni siquiera de aquella que describirá René Zavaleta Mercado en uno de sus pocos textos dedicados a esta clase[20]. Está a una distancia marcada por la marginalidad, y así el paso de Belmonte por los Yungas no significará nada si no es su adaptación al clima chaqueño; su vida entre las prostitutas tampoco tendrá una significación social —en ellas no se depositará el saber clandestino de la clase media, ni las oscuras intrigas de la clase alta— apenas la alegría de los caballeros y la protesta de las señoras de La Paz con el matrimonio ocasional de una prostituta.

La guerra, ese acontecimiento que remece cualquier sociedad, no será en *La tumba infecunda* nada más que un episodio anecdótico, casi absurdo, poblado por los enigmas que descontextualiza Belmonte de un libro que apenas entiende.

---

[20] René Zavaleta Mercado, *La formación de la conciencia nacional,* Montevideo, Diálogo, 1967; La Paz - Cochabamba, Los Amigos del Libro, 1990. En la página 93 de la edición citada, Zavaleta analiza la situación de la clase media boliviana antes de 1952 y las consecuencias que tuvo la revolución de ese año en su mentalidad: Las *pequeñas gentes* no avanzaron económicamente y perdieron en cambio su única gratificación, que era elegir en nombre de todos ( ) Grupos más o menos cosiderables entraron a participar de la soledad moral de la rosca, y ya en medio de este desasosiego, de esta aparente pérdida de fin , entraron a compartir la psicología de impotencia y despojo que alimentaba. la oligarquía después de la Revolución "

" El enigma, aprendido con vehemencia, fue planteado a su vez a todos los oficiales de Villamontes, quienes, incapaces de resolverlo, lo transmitieron a otras unidades militares y éstas, a su vez, lo hicieron llegar al Estado Mayor del Ejército, e incluso se comentó que el propio general Enrique Peñaranda, quien habría de ser, pocos años después, presidente de la República, pasó noches en vela intentando descrifrar la cuestión propuesta por un oscuro sargento, perdido entre la soldadesca analfabeta e ignorante

"Pero lo que consolidó su prestigio en toda la región chaqueña fue su anuncio de que había encontrado la manera de precisar la fecha exacta del juicio final

"El mérito [fue] transmitido a algunos privilegiados, entre los cuales se contaban los miembros del Estado Mayor del Ejército y el propio general Toro, que pocos días antes había tomado el poder, quitándoselo por la fuerza al presidente Daniel Salamanca "

De esta guerra, de sus consecuencias, nada dice la novela de René, tampoco de las dictaduras militares, salvo el beneficio que recibe el mayor Belmonte de uno de los tantos tiranos y con el cual decide comprar una tumba fastuosa.

Así pues, de todos estos saberes, de brujos y prostitutas, de militares y mendigos, de guerras y de revoluciones, ni el recuerdo permanecerá. Queda ciertamente este lenguaje que se hace memoria, a pesar de Belmonte; queda entonces este conocimiento dispersado en ese espacio, quedan por algún tiempo las fotografías, esa biblioteca de imágenes cuyo objeto es único. Para Foucault, el espacio actual del lenguaje es la biblioteca: "por la ordenación infinita de lenguajes fragmentarios", es decir porque allí la dispersión a que es condenado el ser del lenguaje por la modernidad puede tener la ilusión de integrarse. Así, el lenguaje "pospone la muerte indefinidamente por el incesante abrirse a un espacio donde es siempre la analogía de sí mismo" . Podría pensarse que es una versión degradada de esta recuperación del espacio común de los

---

[21] René Bascopé Aspiazu, op. cit., p. 79.

[22] Id., p. 83.

[23] Michel Foucault, 'Le langage á l´infini", ed. cit., p 67.

lenguajes, de este ensayo de prolongar la vida o retrasar la muerte, la que se oculta en el designio de Belmonte, que intenta por todos los medios una analogía de sí mismo, la integración de sus múltiples vidas de aprendiz de brujo, mantenido, mendigo, militar: quiere reconstituir la imagen de sí mismo que se escapa en las confusas fotografías suyas que colecciona —biblioteca visual ininteligible en el conventillo, espacio de un solo lenguaje y múltiples matices.

La "biblioteca" puede ser también un libro único, uno que contuviese todo el saber posible, como es el símbolo expresado en el único libro que miran los ojos de Belmonte, un libro que contiene dos puntas del saber humano: Los vanos esfuerzos de racionalidad del padre filosófico de la Iglesia Católica" —las explicaciones que nada explican, o mejor, que necesitan una propedéutica para ser comprendidas—, y los retratos libidinosos, "una respuesta más natural e inteligente a los problemas de la vida " Esta respuesta "más natural e inteligente" entretiene apenas unas semanas de la vida de Belmonte. Son los acertijos en que convierte el libro los que le darán ese espacio de lo idéntico, esa posibilidad de vencer a la muerte que es el único momento en el que el mayor está a punto de vencerse a si mismo, de alcanzar el ser de ese lenguaje que constituye el libro que lee y que le da el pequeño poder de que dispone y que perderá irremisiblemente.

*La tumba infecunda* no puede entonces fecundar este espacio mágico y miserable del lenguaje que toma como propio. Y si de las demás obras de René se podía decir que presentaban una micro sociedad —el conventillo— de esta no puede afirmarse lo mismo: ni la "masonería de la miseria", ni los prostíbulos alcanzan a conformar estos rasgos, carentes como están de memorias, de contenidos, de bibliotecas.

## MARGINALIDAD Y LOCURA

Esta carencia quizá se deba a la marginalidad extrema en la que René sitúa su historia, una marginaliclad que no puede presentar ni siquiera una réplica de aquella sociedad que expulsa a sus actores, una marginaliclad que no permite el menor gesto de rebelión.

> tampoco hay espectáculo más desgarrador que la conciencia de la derrota antes de luchar, pues ésta es la forma más burda del reconocimiento de la falta de capacidad para rebelarse "[24]

---

[24] René Bascopé Aspiazu, op. cit., p. 30.

Sin embargo, la tumba sería, para Constantino Belmonte, como esa rebelión póstuma que le desquitaría de su vida marginal, que le otorgaría lo que la vida le negó. Pero el narrador acaba estos pensamientos de venganza con un comentario lapidario que no deja dudas de la marginalidad de quien sueña tal cosa: ciertas existencias como la suya eran una forma de no haber nacido.

Es una marginalidad, entonces, que no deja más resquicio que a la muerte, cuya presencia acecha al niño de once años y al viejo que ordena sus últimos días y quiere dejar preparado todo: es decir, lo único por lo que verdaderamente vive, los detalles de su entierro en su tumba.

Porque Constantino Belmonte es un marginal en el prostíbulo, encargado de servir; encargado, después, de un cementerio para fetos; es un marginal en el conventillo porque jamás hace parte de esta sociedad especial que se conforma en estas grandes y antiguas casonas.

Pero quizá también es un marginal en la sociedad de mendigos a donde tiene que caer cuando se cierran los lenocinios de la calle Conde Huyo. No puede, en efecto, llegar al momento culminante de esa sociedad, a su razón de ser, que es arribar al momento del suicidio. Sale de este grupo marginal de la misma forma en la que entra, por voluntad del destino.

Los sueños del mayor Belmonte, absurdos y solitarios —y siempre los mismos— ilustran esta marginalidad opresiva. También su soledad y la vejez que cae junto con su jubilación y que le lleva a añorar esa tumba que visita obsesivamente y que adorna de rosas aunque no está ocupada.

Tal vez el mayor efecto de su marginalidad es la relación de Constantino Belmonte con los demás:

> "Incapaz de entablar relaciones con otros seres humanos, en el fondo atormentado por lo que él creía que era un estigma: su vida en los burdeles "[25]
>
> fue allí donde empezó a adquirir un sentido del egoísmo, exacerbado por su retraimiento despectivo "[26]

---

[25] Id., p. 55.

[26] Id., p. 76.

" solía recordar a menudo los arios que había pasado junto a las mujeres de la calle Conde Huyo y de Caiconi, y a pesar de haberlos considerado después años oprobiosos, supo que sólo durante ellos se había sentido vivir con toda la intensidad que se requiere para tener conciencia de que realmente se está viviendo."

Es incapaz de prever las reacciones de sus semejantes, de explicarse sus motivaciones interiores, de conocer más que sus propias representaciones.

Podría pensarse que semejante *pathos* no es más que uno de los múltiples rostros de la locura. Podría incluso especularse sobre esta racionalidad encarnada por el narrador frente a esta serie de acciones ridículas que emprende obediente el mayor Belmonte. Pero ciertamente allí debería detenerse esta línea de lectura. La locura para Foucault tenía funciones primordiales dentro de la cultura que pretendía conjurarla, incluso cuando no es más que "la risa del sabio", cuando sirve para ironizar sobre los desarreglos del mundo y de los hombres, porque no hay ironía en el narrador de *La tumba infecunda. Y* la verdad que propone este narrador sabio, esa "rebelión" que debe buscar Belmonte y que no encuentra, está pues ausente, no es uno de los valores de esta obra. Extranjero en un mundo degradado, y extranjero para el mundo de esta verdad-rebelión, marginado por su propio desarreglo, Belmonte desaparecerá, con su lenguaje convertido en un "gemido nítido, algo así como un lamento".

No es la sociedad la que margina a. Belmonte, sino él mismo, un élan que le obliga a apartarse; es el portador de una nada, de un sinsentido que no puede equipararse a ninguna de las sinrazones, a ninguna de las locuras, que hicieron ambigua y cruel la travesía de los locos en el mundo.

Una de las líneas que distinguen nuestro mundo americano del europeo tal vez sea la que sigue la locura. Es durante el barroco que en Europa comienza la expulsión de los locos del espacio social donde antes transitaban envueltos en un aura de misterio y terror. Nuestro acervo barroco, sin embargo, no incorpora este gesto de conjuración casi central para la época clásica del viejo continente. En América Latina se constituye una sociedad durante el barroco según los datos de una realidad diferente. Deben establecerse las fronteras del mundo indígena, sus relaciones verticales con los peninsulares, su exclusión

---

27 Id., p. 89.

28 Cfr. *infra,* "Anotación Segunda".

29 René Bascopé Aspiazu, op. cit., p. 127.

definitiva de ciertos dominios En ese orden de cosas, la exclusión de los locos y los irrazonables no adquiere el sentido esencial que tuvo en la época clásica europea. No se piensa, como allá, en oponerla a una experiencia previa o alterna —a la visión indígena, por ejemplo— o a la experiencia renacentista de una razón irrazonable y de una razón razonable, de un filósofo loco. Para que el loco sea expulsado, con las consecuencias que tuvo para la racionalidad occidental este gesto, habrá de esperarse hasta la completa "medicalización" de lo irrazonable.

De todos modos estamos ante el despliegue inexorable de la exclusión y el desprecio que inaugura la época clásica para todos los mendigos, los inútiles, los irrazonables. La locura, el carácter de la racionalidad marginal de Belmonte, estará pues condenada de partida, desde la perspectiva que adopta el narrador de esta vida singular.

Esta marginalidad del espíritu del militar, esta enajenación de toda una vida que, consciente de esto, pretende una última treta en la muerte ennoblecida, le llevará justamente a lo contrario, a su desaparición, a una exclusión aún más efectiva que la del asilo o del hospital, al olvido de su propia tumba. Nadie sabrá su nombre, nadie le recordará y seguramente perderá hasta sus huesos.

LA HISTORIA

En esta novela, René Bascopé hace ingresar, por primera vez en su obra narrativa, una serie de referencias históricas. El pueblo en el que nace el protagonista, la ciudad a la que es conducido por una leva militar, la calle de los prostíbulos, incluso el pueblo donde nace Genoveva[30], el único amor de Constantino Belmonte; todo tiene un correlato real.

Y sin embargo, ni la fundación mítica de Caiconi, ni las referencias a la guerra del Chaco, ni la historia del mundo de los mendigos logran la densidad para proyectar su ser más allá del discurso que sostiene sus figuras, para traspasar sus límites y recontar aquello que una memoria colectiva debería guardar; es decir que este discurso no logra plantear aquello

---

[30] El propio René Bascopé, investigando para su libro *La veta blanca,* descubrirá un pueblo especial, Lasa. De él dirá: "El potencial aurífero del río Miguillas atrajo, hacia fines del siglo XVII, a un importante grupo de españoles de origen vasco, que estableció el poblado de Lasa " Cfr. René Bascopé Aspiazu, *La veta blanca. coca y cocaína en Bolivia,* La Paz, Ediciones Aquí, 1982, p. 25.

que a veces se le demanda a la literatura: una crítica o una utopía.

Así, las anécdotas ridículas de los generales de la guerra del Chaco —convertidos en personajes de una semi opereta— que comparten las páginas con un vecino del mayor Belmonte, un personaje también histórico, de una historia marginal por supuesto, el famoso gigante Camacho, y todos los episodios históricos que están en estas páginas, como los cuartelazos y la revolución de 1952, conservan un aire marginal, como Constantino Belmonte:

> " Desde esa especie de oscura atalaya del Ejército, había observado, siempre en silencio, cómo los coroneles y los generales fraguaban los cambios más imprevistos e inverosímiles en la política del país "
>
> " había aprendido a identificar nítidamente los signos de las conspiraciones que, en la mayoría de las veces, empezaban con cuchicheos y murmuraciones de un par de coroneles y terminaban con órdenes precipitadas para sacar tropas armadas a las calles."
>
> "La revolución popular de abril de 1952 había significado para su conciencia, ya en total estado larvario, una pesadilla incómoda, ya que, de pronto, sintió que una gran mano invisible trataba de subvertir su orden establecido. Entonces ( ) ejercitó su portentosa capacidad mendicante ( ) de tal manera que pudo convencer, con relativa facilidad, a quienes se habían hecho cargo de la situación nacional, de su inocuidad probada y de su esencial inofensividad. Así logró mantener su grado de mayor "[33]

La historia, reducida a las anécdotas de diversos presidentes y generales, no puede entonces tomar el vuelo propio de una hipótesis diferente, tal vez más profunda, tal vez más verdadera, que a veces ha creído encontrarse en obras literarias. Y quedan como errores las simplificaciones presentes en ciertas páginas, como aquella afirmación de que el

---

[31] René Bascopé Aspiazu, *La tumba infecunda,* La Paz - Cochabamba, Los Amigos del Libro, 1985, p. 95.

[32] Ibid.

[33] Id., p. 97.

general Toro hubiese llegado a la presidencia inmediatamente después del derrocamiento de Daniel Salamanca[34].

Son ciertamente personajes novelescos los que aquí se construyen; sin embargo, existe una manifiesta vena histórica en la novela. No otra cosa significa la pasión por narrar los orígenes de los artilleros" o de los aparapitas , de Caiconi, de los apetitos presidenciales de varios generales.

Y también puede atribuirse a la vena histórica que recorre *La tumba infecunda* el juego con el nombre del protagonista. El mayor Constantino Belmonte seguramente recordará a no pocos lectores a otro mayor, Ellas Belmonte, que algunos anos antes de la escritura de esta obra había sido ascendido al grado de general, luego de quedar develado un complot inglés, fraguado durante la segunda guerra mundial, para acusarlo de nazi, que le había costado más de dos décadas de exilio.

El Belmonte histórico era conocido por su afiliación a la logia Radepa y su activa participación en los gobiernos de Germán Busch y Gualberto Villarroel. Es decir, era un hombre acostumbrado a la rebelión, condición de la distancia entre el narrador de *La tumba infecunda y* su protagonista.

No obstante, donde más se manifiesta esta relación especial en la trama de la novela con la historia, con la memoria, es en la pasión de Constantino Belmonte por retratarse:

> En esa época [la guerra del Chaco] vio por primera vez una fotografía suya ( ) era una real obra maestra; le había sido tomada mientras él explicaba la causa de la prohibición divina del incesto, y lo mostraba con un gesto misterioso ( ) Ese regalo le creó la costumbre de hacerse retratar periódicamente ( ) Años después, obligado a jubilarse del Ejército, se habría de retirar a un cuartucho penumbroso, que él iluminaría con sus fotografías, para recordar continuamente lo que había sido en realidad, como una manera de ocultar su pasado de desertor o de mantenido por las prostitutas.
>
> sintió que se exacerbaba, hasta convertirse en una manía, en una suerte de esclavitud, su necesidad de retratarse con frecuencia ( )

---

[34] Cfr. *supra.*

[35] René Bascopé Aspiazu, op. cit., pp. 81 - 82.

presintió que su oficio verdadero consistiía en posar para el fotógrafo.

"Sus arrebatos de locura por las fotografías enmarcadas en verdaderas obras de arte de madera oscura con engarces de cobre blanco, eran reprimidos, habitualmente, por el limitado salario que percibía ( ) Sin embargo, paulatinamente, las paredes de su habitación fueron llenándose de retratos suyos, alineados en un evidente orden cronológico, que producían, al observarlos en conjunto, un sentimiento de difusa añoranza, lo cual, íntimamente, había perseguido conseguir para sí mismo.

En estas fotografías está pues la historia del mayor Belmonte. Aunque allí faltan su juventud y su infancia, estas fotos, esta memoria visual, esta mirada alineada, puede impresionar a un observador. ¿Cómo no ver allí el esfuerzo inútil de toda una clase, de un sector social que, pese a integrar una maquinaria de poder, no puede percibir sus mecanismos íntimos y se condena a sí misma a la distancia marginal suplida apenas por imágenes, por la construcción de un mito propio? Esto es lo que podría inferirse de una "lectura política" de esta obra.

¿Qué función podrían tener en esta novela las referencias históricas en medio de un proceso que no es aparentemente sino una voluntad de narrar? ¿Habría que buscar procesos de simbolización más profundos que puedan conectarse con otros textos, otras realidades?

Como veremos más adelante la memoria juega un papel clave en el primer momento de producción de la obra de René Bascopé. Su cor•elato visible será siempre el olvido. De allí la impresión de clausura, de falta de un final adecuado a una lectura política.

Sin embargo, *La tumba infecunda* elude deliberadamente esta característica. Al estar concebida desde un principio en la forma de un libro, esta novela no participa del segundo momento del que habíamos hablado antes[38]. Es decir, no existe una selección según el componente segundo de la poética de René. Ha sido concebida desde el primer instante para explicita• ese momento, para cumplir un objetivo: trasladar a una clase

---

Id., pp. 89 - 90.

[37] Cfr. *infra,* Capítulo IV.

[26] Cfr. *supra,* Capítulo II.

diferente esa muerte, miseria, oscuridad y clausura que se veía en los mundos de conventillo y miseria de sus primeros cuentos. Es posible suponer que el proceso de construcción de esta obra, centrado desde sus primeras páginas en la cuestión de la "rebelión" y de la "humillación", como cor•elatos de una situación dependiente dé como resultado la muerte y la miseria.

Porque una característica esencial de *La tumba infecunda* es la dependencia en la que es colocado el protagonista, incapaz de tomar una decisión propia en años. Esta dependencia de su madre, de las prostitutas, de los mendigos, del ejército está acompañada de una permanente serie de humillaciones, que anulan toda posibilidad de una rebelión real.

La rebelión de este personaje es entonces la colección de imágenes falsas, porque son posadas, y la construcción de una tumba que guarde algo que en realidad no existió. Belmonte traslada a los signos —las fotografías, la tumba fastuosa— aquello que en la realidad fue incapaz de enunciar.

Y es por medio de signos como también cumple un rito de rebelión, el único real para el narrador, cuando sus vecinos creen que su colección de fotografías es en realidad una colección de imágenes de santos:

> "—Danos los santos para llevarlos a la iglesia— volvió a repetir el párroco.
>
> "—¿Qué santos?— preguntó Constantino.
>
> "--Los de los cuadros— respondió el cura, señalando el cuarto, y luego agregó: —y después nos dices dónde está la Virgen María ( )
>
> "[El] mayor Belmonte ( ) mirando al sacerdote con ira, se dio cuenta. de que había necesitado más de treinta años para olvidarse del respeto que debía a la Iglesia. y a Santo Tomás de Aquino y su maravillosa *Summa contra los gentiles,* y que había necesitado más de treinta años para sacudirse de una vez por todas la humillación que lo había sometido, de tal manera que, respirando hondamente, le dijo al ministro de Dios que para él, en ese momento, representaba a la humanidad entera:

—Váyase al carajo y déjeme en paz—, luego de lo cual lo empujó con fuerza y entró a su cuarto, dando un portazo definitivo.

Después de esta rebelión contra la humanidad entera, en efecto, el mayor Belmonte no sufrirá más humillaciones en vida. Todo cuanto de extraño ocurre en el conventillo, no le afecta en absoluto. Y a su muerte, Leonora, la muchacha que elige para que disponga su sepultura, reza ante su cuerpo y reprime, a los pocos instantes, el deseo de escupir sobre su cadáver_ Pero el militar no llegará a su tumba; no podrá vengarse, como él quería, de esta vida en la que vivió como si no hubiera nacido.

Con ese portazo definitivo, Constantino Belmonte dejará de sonar con el planeta plateado y brillante, con la mujer anhelada que tanto había envejecido, con los sonámbulos a quienes contaba su vigilia", "con el pulpo de la muerte que le modelaba el rostro". El sueño último es aún más ridículo_ Pero al mismo tiempo incapaz, como los otros, de otorgar esa segunda lectura, esa premonición, o esa distancia que tenían los sueños en la literatura. No hay ironía en este lenguaje de sarcasmo que no da lugar a la tradicional función de los sueños de los personajes.

El lenguaje de *La tumba infecunda* se aproxima así a sus límites. Carece de estructuración como para otorgar dimensiones significativas a la numerosas elipsis del relato; no puede suplir, por ejemplo, la leve consistencia del olvido al "respeto que debía a la Iglesia porque tal respeto no se ha mostrado a lo largo de la obra.

Este lenguaje, que se hace mágico para narrar la iniciación de Constantino a la brujería es incapaz de dejar más huella que la desmemoria.

Un lenguaje que se hace lectura insólita de la *Summa contra los gentiles* no puede crear una nueva comprensión —como lo enseñaba el brujo— de lo extraño, de lo enigmático, que apenas sirve para sorprender primero, y como divertimento luego.

Este lenguaje que recuenta la Historia no tiene sin embargo un efecto directamente "sublevante", quizá porque

---

[39] René Bascopé Aspiazu, op. cit., pp. 117 - 118.

[40] Cfr. Manuel Vargas, "La noche de René Bascopé Aspiazu", en *Autodeterminación*, Nº 12, Julio 1994, p. 93. Vargas dice: "... cuando se le preguntaba a René Bascopé por qué mostraba un mundo tan pesimista (...) explicaba que la función de la

construye un ser extranjero (Belmonte) que está alejado de aquel entorno en el que Camus situa a su extranjero, por ejemplo, o quizá porque, para cumplir esta función, estaba prescrito que la literatura debía sobrepasar las simples anécdotas y tratar de captar procesos sociales más profundos, aquellos en los que —se esperaba— debía despertar el verdadero sujeto de la Historia.

Esta relación tan insistirla entre lo social y lo literario lanzará a la literatura a la afirmación del lenguaje desnudo, una reacción que le impide constituirse en mitología o retórica , aunque ciertamente frecuentará estos campos como pasajes instrumentales. No obstante, la literatura moderna, según Foucault, se caracterizará por una relación especial con el pensamiento, "con la posibilidad de pensar el yo".

Esa literatura tiene una función en las sociedades modernas, aquellas en las que el ser del lenguaje se ha convertido en un espejismo para la ciencia y una obsesión para la literatura. En esas sociedades, la difuminación del lenguaje implica la desaparición del sujeto. ¿Se podría establecer un paralelo entre la supresión final de Belmonte y estas tesis? Recordemos que esta relación escapa al pensamiento occidental moderno. Y por esto Foucault[42] propone un pensamiento del afuera , cuyos representantes no son filósofos, sino escritores. El lenguaje de este pensamiento, no puede seguir el discurrir lógico, pero tampoco quedar limitado por el vocabulario de la ficción, es decir, no debe quedar apresado en un estilo, sino extenderse por un espacio. Este espacio, extraordinariamente marcado en los cuentos iniciales de René, queda difuminado en *ba tumba infecunda;* queda entonces en suspenso la posibilidad de "pensamiento del afuera", ahogado por ese otro pensamiento moderno que expresa la poética consciente de René. En esa novela no se suprime "el sujeto, sino un" sujeto, aquel que supuestamente no debería tener viabilidad histórica.

El lenguaje no puede, en el hacer literario, separarse de la cuestión del estilo, porque es contra la retórica que se define. Foucault decía: "... La literatura comienza... cuando el libro no es más el espacio donde el lenguaje adopta una forma (de estilo, de retórica, de lenguaje), sino el sitio donde todos los libros son recapturados y consumidos: el sitio que no

---

literatura es precisamente la de ser sublevante. Se debe provocar la protesta, la rebeldía, en el lector.

41 Michel Foucault, ¯La pensée du dehors", ed. cit., *passim.*

42 Michel Foucault, op. cit., pp. 27 - 28.

tiene lugar desde que reúne todos los libros del pasado en este imposible "volumen" cuyo murmullo puede ser archivado entre muchos otros —después de todos los otros, antes de todos los otros" [43]. Porque está lejos del sujeto, propietario de escrituras personales, el lenguaje que habita la literatura no puede ser estilo, forma retórica. Tal vez aquí está la clave que puede explicar *La tumba infecunda:* este libro es un espacio —el único ensayo por Bascopé— donde el discurso adopta una forma, el realismo mágico.

Tal vez a causa de estas vueltas inusitadas en el lenguaje de esta novela, Jaime Nisttahuz dirá lacónicamente de *La tumba infecunda:* "La novela, escrita en unas semanas, tenía que ser revisada por el autor, que estaba consciente de que debía pulirla y enriquecerla más" [44].

---

[43] Michel Foucault, "Le langage á l´infini", ed. cit., p. 67.

[44] Cfr. Jaime Nisttahuz, "La poesía en la vida y obra de René Bascopé", en *Autodeterminación,* Nº 12, Julio 1994, p. 86.

CAPITULO IV

## LA VIOLENCIA DE LA APARIENCIA

Los escritos que envió René Bascopé Aspiazu al concurso de literatura Franz Tamayo experimentaron suertes diversas.

El inicial, ya lo sabemos, fue *Primer fragmento de noche,* que obtuvo el primer premio en 1977 y fue publicado al año siguiente. Le sigue cronológicamente una novela, *Los rostros de la oscuridad,* que en 1978 ganó el segundo premio de ese concurso, "el más importante de Bolivia, a pesar de ser oficialista . Finalmente, en 1979, el ya conocido *Niebla* y *retorno* ganó el primer premio.

Estos dos últimos volúmenes, sin embargo, aguardaron pacientemente casi diez arios antes de ser publicados por la Alcaldía de La Paz, auspiciadora del Premio Franz Tamayo. La edición de ambos libros, de 1988, está precedida de un desagravio y un prólogo.

Cuando las ediciones salieron a la luz, su autor había dejado este mundo hacía cuatro años. No pudo decir su palabra sobre aquel acto, y quizá ni lo imaginó.

Pero René había dado a conocer sus cuentos por otros medios y se sabía del segundo lugar que ocupó su novela, aunque pocos la habían leído. En 1979, la revista *Hipótesis* entrevistó a René, y una parte de esa conversación estuvo dedicada a esa novela:

> la novela se llama tentativamente *Los rostros de la oscuridad* (...) la escribí con bastante apuro para poder participar en el concurso "Franz Tamayo", y aunque obtuvo el segundo premio, me di cuenta de que allí sólo había el germen de una buena novela..."

---

[1] Cfr. René Bascopé Aspiazu, René Bascopé Aspiazu , en Angel Flores, *Narrativa hispanoamericana 1816 - 1981. Historia y antología.* México, Siglo XXI, 1983, p. 361.

[2] Cfr. Entrevista a René Bascopé Aspiazu y al equipo de Trasluz", en *Hipótesis,* N2 11 - 12, 1979, p. 21.

Lo que resalta en esta parte de su respuesta es una nueva preocupación de René frente al hecho literario. La "prisa" es apenas un manto que cubre toda una poética distinta a la que seguramente guió la primera escritura de *Los rostros de la oscuridad,* novela que permanecerá archivada en una oficina municipal, hasta que suceda el inesperado rescate. Esa prisa y esa nueva reflexión sobre la literatura han llevado a René a juzgar esta obra:

> Hablaba de un sentido crítico que uno adquiere con el tiempo, y quizá también con la humildad; pues bien, con ese sentido he tratado de analizar la novela y me di cuenta de que una obra no es cosa fácil. Poco a poco uno se va dando cuenta de que debe tener responsabilidad para escribir, y esta responsabilidad no se acaba en uno mismo, sino que trasciende hacia el lector por un simple sentido sociológico, es decir que esa responsabilidad es un producto de la conciencia revolucionaria o de la identificación con el pueblo de parte del escritor…"

La literatura moderna, se piensa, no hace más que designarse a sí misma. Esto es lo que postula la función poética del lenguaje. La representación estaría entonces disminuida, pero representar es para muchos la función primordial de la literatura en América Latina; de hecho ella habría representado a las naciones, a la lucha de clases, en fin, a nuestra realidad… Es con todo una representación que juega en una diferencia: aquella que tiene que ver con los espacios constitutivos, los que preceden todo hacer y fundan su sentido. Y esta función, que se configura recientemente en la escritura de René, se traduce en el nuevo rol que asume como esc•itor[4]. Este nuevo papel exige otra escritura, de hecho es difícil aceptar la de sus relatos primeros más que como un "germen", puesto que su realización acabada provendrá de ese segundo momento del que hablamos antes[5].

> "Por supuesto que ahora la estoy reescribiendo (…) se ambienta en las capas medias de nuestra

---

[3] Id., p. 22.

[4] Cfr. Michel Foucault "Qu´est-ce qu'un auteur?", ed. cit., *passim.* Foucault distingue en este artículo varios roles determinados por las redes de poder, de prestigio, de otras configuraciones sociales, que el "autor asume para ser reconocido como tal.

[5] Cfr. *supra,* Capítulo II.

> ciudad y [es] un afán de completar o de interpretar con mayor reflexión (...) el cosmos que había empezado con los cuentos. Pienso que —en lo que lleva de escrita— su fuerza está en el intento de penetrar en la oscuridad sicológica de los personajes que viven en un conventillo de nuestra ciudad. Quizá el apuro de vivir, la prisa a que empuja la miseria (...) hace que estos seres no posean la profundidad necesaria como para (...) asumir una conciencia revolucionaria; pero en la novela trato de mostrar que esa profundidad existe..."

La reescritura no concierne solamente a lo que conocemos como "estilo". René Bascopé propone esta actividad desde una perspectiva que es en primer lugar literaria (y no sólo por el "cosmos" de sus cuentos):

> al hacer esta novela estoy tratando de ampliar los horizontes de reflexión y de interpretación de esa realidad vivida de que hablé. El mero hecho de enfrentarme a la novela me ha hecho darme cuenta de que muchas cosas en los cuentos han sido desperdiciadas, se va descubriendo elementos nuevos que refrendan o niegan lo que uno ya ha escrito...

Foucault remarcará que "la literatura es el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo"; es decir de todo aquello que le es prestado para que pueda circular como objeto y como vehículo. De allí que la conciencia actual que puede entregar es este ponerse "fuera de sí mismo", que pone al descubierto su propio ser. Foucault sigue: "El "sujeto" de la literatura (aquel que habla en ella y aquel del que ella habla), no sería tanto el lenguaje en su positividad, cuanto el vacío en que se encuentra su espacio cuando se enuncia en la desnudez del "hablo"[9]. El lenguaje de René se encuentra atormentado por un vacío similar; es aquella ausencia de rebelión; el escritor asume entonces la misión de llenarlo. Y

---

[6] Cfr. Entrevista loc. cit., pp. 21-22.

[7] Foucalt dice del "estilo" que es como "*dire la méme chose mais autrement*". Cfr. Michel Foucault, *Raymond Roussel*, ed. cit., p. 25.

[8] Crf. Entrevista a René Bascopé Aspiazu y al equipo de "Trasluz", en *Hipótesis*, N2 11-12, 1979, p. 21.

[9] Michel Foucault, "La pensée du dehors", ed. cit., *passim*.

si no lo consigue con *Los rostros de la oscuridad* ensayará con el realismo mágico de *La tumba Infecunda.*

La "realidad vivida" --el sujeto original de la literatura de Bascopé— debe ser interpretada y reflexionada, y este es un esfuerzo que excede el marco de los procesos descritos antes. La intervención de una conciencia de autor articula así los procesos lingüísticos e ideológicos, aquellos que conciernen al lenguaje y los que tienen que ver con el sujeto. A su vez, centramiento que exige la crítica implica la puesta en evidencia de ese vacío de rebelión. Pero la obra que surge de esta conciencia nueva no será ya aquella que dé cuenta de diferencias y distancias, de los espacios constitutivos, casi primigenios en su presente sempiterno de actualidad vivida; estará gobernada por la conciencia de la historia, la temporalidad se hace eje que hilvana los momentos que antes agrupaba el espacio, donde sin embargo mantenían sus diferencias. Ahora debe depurarse todo, aparece la necesidad de la unificación de los múltiples elementos de la novela, se cierran las escisiones, las diferencias.

Ciertamente el mundo de los cuentos primeros no ofrece casi ocasión de una conciencia revolucionaria, de transformación de valores. En el lugar donde se enuncian estos relatos no parece haber ese vacío desde el cual la crítica le pide cuentas al autor, y del cual debería hablar la literatura; "desperdicia" por ello René "muchas cosas", y el esfuerzo de la reescritura no ha de ser entonces sólo referido a ese mundo y su ley, será complementado, por esta causa, desde una perspectiva que podríamos llamar política.

> a la novela me la he tomado en serio justamente por las razones que anoté. Quisiera que ella quede y no sea una publicación más; es decir, que valga la pena leerla y que pueda ayudar al lector a transformar y a transformarse, que pueda ayudarle a replantear sus valores y a reemplazarlos por otros más acordes con la época para transformar la sociedad."

De esa conversación queda el hecho de que René desea permanecer fiel a ese cosmos donde ha surgido su poética primera, donde enraiza su fuerza narrativa, pero además también es evidente el nuevo vuelo que ha tomado su reflexión, que en este segundo momento se presenta como una interpretación y profundización del cosmos presentado en sus cuentos. Aunque es clara la dirección de estas operaciones: Están destinadas a

---

[10] René Bascopé, loc. cit., p. 22.

suplir de alguna forma la falta de conciencia revolucionaria" de sus personajes. Son nuevas dimensiones las que deben incorporarse; de hecho esta relectura también obedece a "un sentido de responsabilidad", que surge de la identificación del autor con el pueblo. De aquí se desprende el sentido nuevo de la obra, o tal vez el sentido que tenía siempre, pero visto desde la perspectiva del lector, a quien es preciso ayudarle a transformarse" para transformar la sociedad".

No obstante este esfuerzo, nada quedará de la reescritura de *Los rostros de la oscuridad*. Permanecen, cierto, aquellos cuentos primeros, y esta novela —en su versión primera—, pero en el caso de esta última con una deuda grande con el azar.

Si toda esta tentativa de René avanzaba en la dirección de una función transformadora" de su propia literatura, para emparejarla con lo que entonces debía ser la literatura del país, queda como duda la cuestión de las relaciones entre el pensamiento y la literatura, de las funciones —utópicas o retóricas— de ésta última. Foucault[11] negaba una literatura de fines: la literatura no propone mundos ideales que legitimen instituciones reales, ni establece las reglas de lo bello o lo bueno. Pero esta literatura exige que se la piense "cuando antiguamente de lo que se trataba era de pensar la verdad-[12], ha devenido objeto de pensamiento porque hay crisis de certidumbres, crisis de la verdad, porque la certidumbre indudable del Yo y de su existencia, de la consistencia revolucionario-disciplinaria de la modernidad, está ahora en duda. La ficción "aleja, dispersa, borra esta existencia y no conserva de ella más que su emplazamiento vacío". Y sin embargo, René basa toda su reflexión en una verdad, en la necesidad indiscutible de la "transformación".

Si la palabra, la literatura a la que se refiere Foucault, suprime al sujeto que habla, ¿cómo comprender la noción de transformación, de compromiso?

Esta palabra-literatura no es empero un relieve uniforme aquí, en estas montañas que acogen los conventillos de René. Aquí es otro el lenguaje, aquí no hubo la construcción de una lengua nacional" y aunque no faltaron los ensayos, jamás se logró acallar los demás lenguajes, los idiomas reprimidos, las diferencias y las distancias. El escritor está pues ante un lenguaje que se expresa en idiomas viejos, de resistencia, pero no sólo en ellos; y está ante un lenguaje que constituye todavía sujetos individuales y colectivos, que les dota de

---

[11] Michel Foucault, op. cit., *passim.*

[12] Ibid.

fines, que les dona conciencia y les ilumina con el confortador relato uniforme de las mitologías modernas e históricas.

Y de esos primeros relatos de René —de ese lenguaje original—, sólo algunos tendrán conexión directa con *Los rostros de la oscuridad,* con ese lenguaje que no puede ser recompuesto en la retórica de la "identificación con el pueblo . Aquellos cuentos que habrán sabido evitar ese sino, esa parte prohibida del cosmos común a toda la obra de René, tendrán la suerte de sobrevivir, de integrar la obra preferida, *La noche de los turcos.*

Si el cosmos de esos cuentos es en. primer lugar el conventillo y, en segundo lugar, cuanto allí acontece, es decir el espacio más su memoria, habrá que extender este cosmos a toda la obra de René. En ese cosmos existe seguramente una zona que es velada, la más oscura, la más nocturna, aquella adonde no se puede acceder si no es fragmentariamente, y de la cual nada debe decirse, según la norma que René escoge para su obra. Esa zona, que aparece iluminada de forma oblicua en algunos relatos, es justamente el lado de su mundo que René proscribirá en la selección que hace para *La noche de los turcos* y quizá es la que resulta imposible de redimir en la reescritura de *Los rostros de la oscuridad.*

De esta parte oscura y reprimida son testimonio algunos de los iniciales relatos de René, los que están en *Primer fragmento de noche,* aquellos que en nuestra primera aproximación habíamos agrupado bajo la ley común de la violencia.

Esos cuentos eran apenas tres: Primer fragmento de noche", "La parábola del conjuro" y Réquiem". De su especial manera de enfrentar el cosmos común a todos los demás cuentos, de los oscuros contenidos que determinaron su posterior olvido no se puede decir mucho. Algunos otros cuentos también presentarán una violencia casi irracional, como en "Angela desde su propia oscuridad", que comienza con el suicidio de un muchacho, y continua con el uxoricidio cometido por el padre de uno de los amigos del narrador. También en "La noche de los turcos" la loca Ricarda destroza un conejo para beberse su sangre y es natural que toda fiesta tenga a cierta hora su primera pelea"; pero, volviendo a esos tres relatos iniciales, lo que distingue esta manera de presentar la violencia es que ella no es un fondo sino un motor.

LA FRONTERA INFRANQUEABLE

---

[13] Cfr. *supra,* Capítulo II.

"Primer fragmento de noche tiene un extraño paralelismo con El Portón". Ambos relatos tematizan la miseria desde fuera, es decir desde un mundo que no es el conventillo, y hablan de una miseria que no pertenece necesariamente al conventillo. Ambos protagonistas tienen un desprecio esencial hacia los miserables, hacia esos seres que pululan en las calles de la ciudad sin preocupación alguna y sin razón de existencia. Ambos te•mirán destruidos por ese mundo que desprecian.

Pero esa aniquilación tiene grados diferentes: El Portón" muestra una caída que es desatada por un encuentro fortuito y una degradación del erotismo. En "Primer fragmento de noche", en cambio, el objeto inicial del protagonista es la eliminación física de esos miserables y de una especial entre ellos. Toda acción del protagonista es deliberada y deliberadamente violenta. No es arrastrado por ninguna casualidad, aunque su persecución lo convertirá en un sonámbulo que finalmente perece.

Existe una cierta distancia en común de los narradores frente a lo que es narrado. Así en El Portón", el narrador simplemente constata su caída y en Primer fragmento de noche", constata su muerte a manos de sus despreciadas víctimas. Pero la violencia del último cuento lo aleja de El Portón":

> -Acabo de disparar a quemarropa sobre este hombre piltrafa; cómo se ha revolcado en. su sangre violeta, con qué voluntad se ha lanzado a luchar contra la muerte que le he regalado…
>
> Aquí veo otro (…) cuando se da cuenta de que la culata del fusil le va a partir la cara, hace un esfuerzo grandioso para cubrirse con las manos…

La miseria es entonces despreciable pero inexorable; puede ser trampa moral o vital y no se extermina; es como una compañera inevitable de la vida. Pero esta circunstancia, esa venganza de la miseria sólo funciona cuando es mirada desde fuera, es como una reacción de voracidad frente al desprecio, a la lejanía, al deseo de exterminarla; entonces se extiende y absorbe a quien se cree inmune, distante. Es por ello también un quiebre en el lenguaje, que no puede acceder a ella directamente y debe hacerlo por medio de la perífrasis: la

---

[14] Cfr. René Bascopé Aspiazu, *Primer Fragmento de noche y otros cuentos,* La Paz, Casa de la Cultura, 1978, p. 49.

[15] Id., p. 51.

dignidad en "El Portón", la limpieza en "Primer fragmento de noche".

Esta miseria esencial es también impenetrable a la racionalidad: el protagonista de "El Portón" trabaja en una oficina, planeaba comprarse un Volkswagen; el narrador de "Primer fragmento de noche" tiene un "sudor de cinco lustros". Son seres adultos, racionales, dueños de un lenguaje razonable, que no puede acercarse a su objeto, que debe pasar a la acción y perderse en ella para probar un encuentro con ese objeto cuya vitalidad espanta.

Por esta razón "Primer fragmento de noche" lleva la acción hasta su límite máximo, *es* una razón violenta, exterminadora, la que enhebra los actos del narrador y la que prepara su final. Quizá esta racionalidad violenta, este deseo de supresión, sólo pueda ser concebida desde fuera y por ello no podrá narrar el mundo contra el que se dirige; por ello será el límite exterior del cosmos de la narrativa de René Bascopé.

¿Po• qué, si al final el exterminador es vencido, este cuento no puede ingresar entre los cuentos de *La noche de los turcos?* Tal vez porque esta reacción no alcanza a conformar una rebelión, porque sigue la ley de la violencia externa. La violencia externa es incapaz de comprender la ley interna del cosmos que debe violentar. Todo el razonamiento que presenta el narrador de "Primer fragmento de noche" no está dirigido a explicar sus actos sino también a suprimir a esos miserables a los que detesta; violencia desde el lenguaje, en consecuencia, pero este lenguaje, por ser fronterizo, es una capa que apenas cubre todo ese mundo externo y extraño, incomprensible e indiferente a la vez:

> "Me pregunto cómo podré convencer a esta gente de mierda de que yo no estoy metido en su revolución (...) Cómo explicarles que gracias a mí la ciudad se limpia de toda la escoria humana desparramada en los días..."

La violencia externa sigue pues otras reglas. Ni revoluciones ni cuartelazos se interesan por la oscuridad de los marginales, y si alguno de entre los que naturalmente participan de la vida normal apunta su violencia hacia este sector oscuro de la sociedad será para exterminarlo, para marcar la distancia infranqueable que separa estos mundos y estas leyes.

---

[16] Id., p. 52.

LAS REGLAS DE LA MUERTE

La violencia interna no tendrá este ropaje racional de "Primer fragmento de noche". Aparecerá como violencia pura, como sinsentido, fruto de pasiones, de venganzas, de fatalidades, de oscuras determinaciones, de simple diversión

"Réquiem" y "La parábola del conjuro" presentan personajes y situaciones que reaperecerán en la primera novela de René, *Los rostros de la Oscuridad.* Es a estos elementos a los que el autor se refería seguramente cuando hablada de que "muchas cosas en los cuentos han sido desperdiciadas", aunque obviamente existen otros aspectos; René agregaba: "se va descubriendo elementos nuevos que refrendan o niegan lo que uno ya ha escrito".

Pero este esfuerzo por reesc•ibi• lo desperdiciado, por refrendar una poética revolucionaria, no podrá con esta ley oscura que gobierna estos relatos y que alimenta la primera novela de René. Hay ciertamente un esfuerzo posterior de selección en los demás relatos, sin embargo éstos del primer momento no podrán ser redimidos, y casi tendrán el mismo destino que la novela que preceden.

Aquí no hay azoramiento, racionalidad sorprendida; la violencia comienza como juego, como la cosa más natural del mundo:

> "Parecía que el hombre tenía las manos perdidas en un tiempo de moscas enmohecidas, mientras nosotros le arrojábamos piedras desde el puente y él gritaba con desesperación (…) y nosotros tratábamos de dar en el blanco con las piedras, riendo, llorando de risa, sintiendo un nudo en la garganta, cuidando de que nadie se diera cuenta de que nuestra risa era tan falsa como la noche."[17]
>
> "Pero lo que más impactó en nosotros fue su voluntad de enseñarnos a pelear (…) Así empezamos golpeándonos entre nosotros, hasta que algunas veces sangrábamos…"

Esta correlación entre la violencia de los hechos narrados y un lenguaje coloquial, primario —con la excepción de esa comparación entre la risa y la noche— no sólo se asienta en

---

[17] Id., p. 19.

[18] Id. , p. 46.

la distancia de la memoria, sino también en una correspondencia más profunda entre la ley de este cosmos y la necesidad de la narración, la existencia del lenguaje no como acto comunicativo sino como exorcismo, como olvido. Porque en la literatura es imposible esquivar el hecho de que cada frase sobre la página en blanco apunta al "fondo de una noche- , que es el ser del lenguaje.

El lenguaje, interpuesto entre la memoria del narrador y la reducción de los hechos a su síntesis narrativa, queda así convertido en una capa delgada, en la superficie común donde se comunican la memoria del narrador, que se actualiza en función de un olvido primero y esencial (de la nostalgia en Macario Lugones ), y la esquiva permanencia de los hechos; pero también como la única dimensión capaz de contenerlos a ambos, de explicar esos hechos y esa memoria, de recuperarlos luego de ser triturados en el olvido, cuyos trozos serán recompuestos en el lenguaje del narrador que es la ley de su mundo, y del mundo de esos personajes y de esas cosas.

Ese lenguaje ha tocado la miseria absoluta, que apenas se acerca a los portones de los conventillos, desde la externidad más lejana; pero también se acerca a esa misma miseria desde el mundo del conventillo, desde su violencia natural y espontánea. La violencia (del lenguaje y de la acción) se aplica a esta miseria porque es también percibida como otredad, aunque no alteridad total.

De la miseria absoluta, incluso para la pobreza del conventillo, sólo quedará un relato en *La noche de los turcos:* La pasión de Cirilo . Esa miseria. es otro de los límites del cosmos de los cuentos de René. Ella es extraña tanto al mundo que está fuera del conventillo, como al conventillo en sí. No puede ser explicada ni comprendida desde fuera, y aunque es posible una comunicación fragmentaria desde el conventillo, no podrá nunca establecerse una línea de continuidad. Los mendigos y miserables tendrán siempre un papel fatal en este cosmos; habitarán los portones de esas casonas, pero no podrán penetrar más, su mundo es la calle. Y no serán sólo los heraldos de la caída o la muerte, sino además los que traerán la violencia multiplicada.

El bulto que carga el mendigo de "La parábola del conjuro' es toda la inmundicia del mundo, como su propia historia; el rechazo de los adolescentes del conventillo por este personaje,

---

[19] Michel Foucault, *Raymond Roussel*, ed. cit. Ver también *supra,* Capítulo II.

[20] Cfr. *supra.*

su crueldad, y la venganza que provocan no giran en torno a una ley moral, que es portada de modo degradado por el vagabundo, junto a sus inmundicias, sino por ese presente intenso y único, donde la reflexión se ausenta. Por ello cuando el inmenso bulto de inmundicias se transforma en historia "a cambio de comida", en documentos para enjuiciar al presidente Villarroel", nada ha cambiado, se confirma que la ley de este mundo debe cumplirse. El discurso del mendigo que "ha rechazado su redención" lo condena a morir quemado, antes incluso de producirse la violación de una de las chicas del conventillo .

De este cuento, Félix y el Gordo aparecerán en *Los rostros de la oscuridad;* llevarán con ellos su violencia y su pertenencia inexorable a uno de los patios del conventillo. Las oposiciones que presentaba el relato entre la inmundicia y el fuego, entre el pecado y el castigo, la ofensa y la venganza, la acción. y la reacción, estarán mediatizadas —en la novela— por el lenguaje, actuando como memoria y como ley, como ley en tanto que memoria. El mendigo busca el olvido, el perdón, pero su discurso reactualiza, en la. dimensión. fatalista del lenguaje de René, esa memoria fatal de los hechos inmediatos, esa memoria-ley que condena a la expiación y a la repetición.

Es también la memoria de las provocaciones la que obliga al narrador a repetir, en un segundo momento —el del discurso—, ese acto de purificación para quemar a un tiempo la inmundicia y la memoria, para exterminar a ese ser marginal que las carga en sus espaldas.

"Réquiem" presenta a un personaje, Antonio, que será recuperado en *Los rostros de la oscuridad* con el mismo nombre y casi con los mismos rasgos, con el mismo sino vagabundo y amoral_

Pero lo que introduce de modo pionero este relato es el mundo mágico de la muerte, el culto popular a los difuntos y a la muerte.

En efecto, el cuento comienza cuando se abre una tumba cuya calavera irá al cuarto del narrador y allí modulará algunas tonadas. Esta presencia de lo mágico, que *La tumba infecunda* despliega en gran medida, está sin embargo relacionada siempre con la muerte; incluso en la novela antes citada, desde el aprendizaje de la brujería hasta el anuncio final de la muerte del protagonista, el elemento mágico rondará el espacio de la muerte.

---

[21] René Bascopé Aspiazu, op. cit., p. 23.

Y en "Réquiem este espacio está complementado con la iniciación que hace Antonio al conocimiento de cuanto pasa en el conventillo. Será él quien sabrá qué hace doña Hilda cuando sale su marido o quién es el padre del niño que espera Olguita, "la muchacha del segundo patio .

Es Antonio quién inicia al grupo de muchachos a la violencia y la crueldad:

> . Pero luego Antonio pensó que podíamos entrenarnos con Jacinto, un mendigo sin piernas y con el labio leporino, que venía a dormir en las noches a nuestro patio…
>
> Así fue que la primera vez sólo lo hicimos aullar a puntapies, y ni se nos ocurrió arrebatarle las monedas que había recolectado… [22]

Esta amoralidad de la violencia se comunica también a la muerte. Pero en este caso existe una doble vía de morir. De un lado está esa muerte casi natural pero siempre violenta que sigue a cada acto, que es consecuencia o resultado de cuanto se hace. Es el caso de doña Hilda ("que había muerto envenenada queriendo abortar el hijo que Jacinto le había dejado en las entrañas") en "Réquiem", o del mendigo en "La parábola del conjuro"; su muerte está casi anunciada para equilibrar sus actos.

Pero la muerte no es sólo la supresión de la vida, la presencia del cadáver. Cuando la vida ha sido merecedora de muchos males, cuando su violencia no ha bastado, entonces la muerte, la violencia de la muerte, se extiende más allá, cae sobre los cuerpos inertes, reviene del mundo de los muertos para quejarse, para dolerse todavía un poco más. Y este retorno afecta a los vivos, condiciona su vida.

> en pleno velorio ingresó a la sala el marido del cadáver, y de un salto se encaramó encima del ataúd, destrozando el vidrio que cubría la tapa y escupiéndole en la cara. Los que intentaron separarlo, se llevaron golpes e insultos, y al final le dieron la razón."[23]
>
> "Justamente desde el día que velaron a doña Hilda (…) yo dejé de escuchar las canciones de

---

[22] Id., pp. 46 - 47.

[23] Id., p. 48.

> la calaverita de mi bisabuela. Pero, en cambio, mi madre empezó a contarnos que todas las noches escuchaba el llanto del alma de la muerta 2'

Es en "Réquiem" donde aparece esta característica. La bisabuela difunta que vuelve por el niño narrador; doña Hilda muerta que se acerca a la madre del protagonista. La volveremos a encontrar en La noche de los turcos" y en "Angela desde su propia oscuridad". Será para el narrador natural mirar estas apariciones, ser atormentado por ellas, y escuchar la sabiduría que al respecto guardan las madres, las tías y las abuelas.

Este especial poder de la muerte, de no acabar en ella, de no finalizar en aquel proceso que destruye la vida, sino de prolongarse en la vida, en el espacio, de eludir las racionalidades, de influir en. los actos de lo vivos, se prolonga, en las obras de René, hacia todos los elementos de este tipo de relatos.

Al fin de cuentas, la violencia puede ser neutra, lo que aquí la hace particularmente significativa es su relación con la muerte. Porque la muerte es como el lado oscuro de la ley, no es su limite, sino su prolongación; la muerte no niega la ley del conventillo, hace más que simplemente confirmarla, les dice a sus habitantes que está allí como alguien más y que reclamará su tributo. La violencia es apenas uno más de los medios de los que se vale. De hecho, se puede morir sin violencia, pero no se muere porque sí. Se muere para pasar a la memoria, tal vez a otra dimensión de la memoria que aparenta ser olvido; se muere para seguir presente, para no acabar.

Porque la muerte no está configurada en un espacio que podríamos llamar moderno; no existe como un castigo más que confirma la virtualidad de una ley. En términos de Foucault, lo que existe en el conventillo son los crímenes de sangre y no de fraude . En el primer caso --característico de las épocas renacentista y clásica— el castigo del crimen (de sangre) debía inscribir la ley en el cuerpo del criminal; en el conventillo debe aniquilarle si es preciso, porque en este espacio, a diferencia de la sociedad moderna, el cuerpo no es un elemento que sirve para producir, no tiene un significado económico. El cuerpo es portador de un valor absoluto —la vida, la sangre__ como es absoluta la ley que en el conventillo rige su hacer y su placer. Afuera, tiene sí un valor de cambio

---

[1] Id., p. 47.

[2] Michel Foucault, *Surveiller et punir,* ed. cit., *passim.* Cfr. *infra,* "Anotación Segunda .

y sus crímenes son económicos, son fraudes, y por ello exigen castigos diferentes.

INTERSUBJETIVIDAD Y SENTIMIENTO

"La vida es demasiado compleja como para poder transcribirla en un cuento o una novela", decía René en una entrevista que hemos citado muchas veces.

Pero la vida debe ser sintetizada, debe ser comprendida, conocida. La vida que palpita en el cosmos de toda esta obra mereció un esfuerzo singular de comprensión, "un afán de completar o de interpretar". De allí surgieron las páginas de *Los rostros de la oscuridad*

La trama vital de este mundo tiene un momento especial para. conocerla, un nudo donde se encuentran historias individuales dispersas, donde se revelan motivaciones profundas y distantes, donde se juegan los destinos: es la crisis. En ella se resuelve el conocimiento de este singular cosmos.

Y esta crisis tiene una apariencia violenta: está representada por la pelea casi final entre las dos pandillas juveniles del conventillo. Pero ese es apenas el episodio último de algo que ha recorrido variadas parcelas.

Una de ellas es la lucha entre el bien y el mal; en efecto, así se narra en la novela la visión que el jefe de una de las pandillas del conventillo, los Santos, tenía de su oponente, Antonio:

> "Renato Tablada, que había despertado al odio, se dio cuenta de que luchar contra Antonio significaba tener que destruir todo un sistema organizado de maldad.

El mal no está sólo en esta relación. Como la muerte, se anuncia desde las primeras páginas, y como ella, junto a ella, es parte de la intersubjetividad de este mundo, de aquello que afecta a todos y ante lo cual todos reaccionan de algún modo. Eduviges, la tía de Renato, beata y apasionada a la vez,

---

[26] René Bascopé Aspiazu, *Los rostros de la oscuridad,* La Paz, Casa de la Cultura, 1988, p. 69_

[27] Utilizamos este término en el mismo sentido en el que René Zavaleta lo aplica al análisis de la sociedad boliviana. Cfr. René Zavaleta, Las masas en noviembre , en *Bolivia, hoy,* México, Siglo XXI, 1983, pp. 11-59.

se representa esta oposición en la dimensión religiosa. Traicionada por su vitalidad, caerá entonces en ese culto extraño, que comparte con un niño idiotizado, por el recuerdo de uno de los habitantes del conventillo.

Pero esta vitalidad sexual de Eduviges se traslada a su vez a su pasión casi mística. Reemplaza el sexo y la pasión de Renato por una otra morbosa relación que estalla "esa mañana" como parte de crisis:

> Esa mañana, Eduviges (...) en un arranque de lucidez, se dio cuenta de que nuevamente había pecado, y gritando se arrojó contra el espejo y lo destruyó contra el piso. Después, tomando algunos trozos del espejo roto, salió corriendo hasta el patio, desnuda como estaba (...) y antes de que los vecinos de la casa pudieran evitarlo, se llevó los pedazos del espejo hacia el sexo y se destruyó con ellos el último vestigio de amor que le quedaba.'

En su "Prefacio a la transgresión , Foucault afirma que lo sexual aparece en la cultura occidental como el último límite, la profanación sin objeto, la frontera de nuestro lenguaje . Hay en este acto de Eduviges algo más que una transgresión. Porque ha sobrepasado un límite, y ha renunciado a esa frontera. Si la locura se apodera de ella, es en su dimensión trágica, aquella que Foucault ubica antes de la época clásica, que habitaba los cuadros del Renacimiento. No es en su caso una transgresión —categoría moderna—, sino la caída de una maldición, la verdadera culpa, aquella que emerge de las potencias apocalípticas que aniquilan al hombre. Si esta situación comienza en el espacio transgresor moderno, el lenguaje, acabará enmarcada en una dimensión mayor —otra ley—, que atraviesa esta novela desde su principio .

El jefe de los Ganzúa —de los malos— estará entre los mejores clientes de Caiconi; será el más fanfarrón y el más enamorado; su voz aparecerá casi interrumpiendo al narrador,

---

[28] René Bascopé Aspiazu, op. cit., p. 98.

[29] Michel Foucault, "Une préface á la transgression , ed. cit. Cfr. p. 30. La traducción es nuestra.

[30] Cfr. Michel Foucault, "Les déviations religeuses et le savoir medical , publié dans Le Goff Jacques, *Hérésies et sociétés dans 1 Europe pré-industrielle 11-18 siècles*, Paris, Mouton, 1968, pp. 19-29. Traducción castellana: "Las desviaciones religiosas y el saber médico , en *La vida de los hombres infames,* Madrid, La Piqueta, 1990, pp. 13-24.

pero al mismo tiempo será el protagonista de algunas de las más pobres escenas de la trama. Será también el objeto de algunos de los más despectivos juicios del narrador, como .cuando explica su desazón al descubrir el cuerpo blanco de Eduviges que su rival Renato había poseído.

El jefe de los Ganzúa morirá destrozado por una explosión, y antes de ella "dijo, sin saber por qué, Ángel Prin." Este nombre, con cuya miserable muerte comienza la. novela, acompaña la trama como la maldición de los malditos y despreciados. Viejo habitante del conventillo, a él se le achacaban todos los males; de él se decía que era brujo, y su muerte, ignorada hasta que la fetidez de la descomposición y las numerosas ratas hacen sospechar a sus vecinos, marca el comienzo del tramo final hacia la crisis.

Maldad innecesaria, este excedente de crueldad que parece natural a la vida del conventillo y que luego sirve de comunicación con el mundo exterior, con el Control Político, cuyo poder sigue las leyes internas de este mundo cerrado y le sirve incluso en medio de las tortuosas relaciones que allí se tejen. Esta crueldad que se alimenta de los rencores pasionales y se transforma en tortura sistemática.

Un ritual excesivo, el sacrificio de un niño que será comido por las ratas, será el punto de arranque de la crisis. Es aquí donde se articulan diferentes esferas. De hecho, la provocación que se hace por medio del niño resulta exagerada incluso para la violencia que se vivía en el conventillo. Pero en el lugar menos visible de la trama, lo que se desarrolla es un proceso de crecimiento de la maldad, de apropiación de las representaciones tradicionales, esto es del catolicismo, de lo aceptable, de los límites marcados por la irrupción del Estado (del Control Político), de la violencia institucionalizada hasta la destrucción de quienes son los actores principales de esta crisis. El propio narrador sólo podrá conjeturar sobre el destino de los Ganzúa y de los Santos, sobre Renato Tablada. Y callará la espantosa muerte del niño sacrificado.

Esta crisis permite definir a esta ley que gobierna el mundo de Bascopé, se asoma a sus limites y tal vez al umbral de su transformación. De partida, nada es azaroso en el conventillo,. Todo cuanto pasa se sabe o se sospecha. Y el destino de Angel Prin lo confirma. Odiado por brujo, es la causa directa de la idiotización de un niño, de la locura de Eduviges. preside la destrucción de los protagonistas de esta crisis que narra *Los rostros de la oscuridad.*

Hay un lenguaje que debe expresar este orden, que debe decir cuanto sabe y cuanto ignora. Es un lenguaje que genera ecos que no se pierden. ni siquiera en los recovecos del

tiempo... , será por ello memoria, y por esa vía parte nueva de esta intersubjetividad.

Esta ley anárquica presenta tenues fronteras, pero duros castigos a las transgresiones (infidelidad, debilidad, pasión prohibida, crueldad, asesinato, olvido...). No vienen los castigos por la coerción ejercida institucionalmente, menos por la aplicación de un rígido código; tampoco hay proporción entre la falta y su castigo... de hecho cuanto acontece es resultado de procesos múltiples, de sentimientos en el sentido en el que los entendía René Zavaleta .

Falta entonces organización racional, y por ello lo mágico tiene una densidad que excede el marco de lo ocasional. Actúa como motor de muchas vidas y como justa causa de infinidad de muertes. Lo mágico no es algo distinto de este mundo; aunque se presenta en general como un componente extraño en el orden del narrador, como un elemento que acompaña a los más marginales entre los marginales, a los miserables. Su poder no proviene de algo que podría llamarse sobrenatural, sino de su íntima conexión con los mecanismos de funcionamiento del cosmos donde enraíza su presencia. La calaverita que acompaña el despertar a la violencia del narrador en Réquiem deja de atormenta•lp cuando la madre comienza a sufrir' el acoso de este mundo. Angel Prin es como la conciencia cargada de culpa y dolor para todos los que tendrán contacto con su fantasma, pero es también el dolor que deben sufrir, que sufren como fatalidad inexplicable, como venganza salvaje o como ascua quemante.

LOS EFECTOS DE LA MUERTE

De la muerte, Foucault nos recuerda que "el hombre occidental no ha podido constituirse a sus propios ojos como objeto de ciencia, no se ha (...) dado (...) una existencia discursiva sino en la apertura de su propia supresión (...) Y de una manera general, la experiencia de la individualidad, en la cultura. moderna, está vinculada a la de la muerte... .

Empero en la obra de René, porque no existe una individualidad como la europea, o quizá porque el personaje

---

René Bascopé Aspiazu, "Macario lugones, espejo de la noche , ed. cit., p. 73.

-- Cfr. René Zavaleta Mercado, "Las masas en noviembre , en *Bolivia hoy,* México, Siglo XXI, 1983, p. 30. Zavaleta dice de los sentimientos que son "*razonamientos aún no organizados*".

-- Michel Foucault, *Naissance de la Clinique*, ed. cit., pp. 276 - 277.

central es el conventillo, la muerte es un compañero más, un personaje más. Pero un compañero esencial para el discurso y el conocimiento, para desatar las crisis que les dan nacimiento: "Angela desde su propia oscuridad" comienza. con un suicido y sigue con un asesinato, infidelidades y agresiones de por medio. "Pauliña de voz triste termina con la locura frenética de un padre que estrangula a su hija. "Una visión" gira en torno a la premonición de muerte, de tortura, de derrota para el revolucionario; Pasos en el parque y expiación" ronda los temas de la infidelidad y del asesinato.

Así pues la. muerte no es la culminación de ninguna trama, aunque ronda cada relato, como la miseria que oprime a Cirilo o que aplasta a la protagonista de "La vida no es un tango". Es instrumento de una ley que prescribe su alcance y sus modos. Esta ley aparece irresistible gracias a una serie de recursos, uno de los más usuales es la ubicación cronológica del narrador.

Bascopé siente predilección por los narradores infantiles. Los niños son allí enfrentados al mundo de los adultos, a sus pasiones y sus leyes. Por ello, a sus ojos se magnifican las pequeñas revueltas de los personajes de *La noche de los turcos.* Y esa ley que preside el lenguaje de su relato y las acciones que se deslizan en las tramas de las narraciones aparece como natural, inexorable y eterna. No obstante, las rebeliones que recupera *La noche de los turcos* no son sino marginales, aquellas otorgadas por las propias leyes de ese espacio que habitan los personajes.

De aquello es ejemplo "La parábola del conjuro", cuento que fue seleccionado para integrar los relatos que representarían a René Bascopé en el libro 5 *nuevos narradores bolivianos,* tal vez porque presenta un castigo, es decir una reacción ante un conflicto. Pero como esa reacción estaba dentro de los limites de la ley de ese mundo oscuro y sin salida, este castigo no alcanzaba para cumplir la condición de rebeldía, de solución, que aparentan ofrecer los relatos de *La noche de los turcos.*

La ley de ese mundo ciertamente tiene sus castigos y sus licencias, es una norma dura como la muerte: permite la violencia y el abuso de los débiles, pero a la vez da vida a la resistencia, incluso a la venganza más cruel. Por ello la muerte es compañera de cada acción en este cosmos.

Toda ley implica un sistema de transgresión ; es una de sus caras, pero sólo es permitida mientras la conciencia, la ley, o quien detenta la legitimidad (la esposa, el marido) o la autoridad, no la conozcan. Cuando el conocimiento arriba, cuando una crisis hace visible a la transgresión, entonces sobreviene la muerte, el castigo, la enajenación.

Esta ley, que exige la violencia perpetua, la revuelta y la represión circulares, que tiene en la muerte su recordatorio cotidiano, que rige el ciclo social, se expresa en un lenguaje.

¿Cómo nacen estos cuentos y esta novela a espaldas de la poética que luego René Bascopé hará suya? Quizá porque cuando son escritos, Bascopé aún no había asumido la función del "autor" contemporáneo .

Cuando comienza a escribir, René Bascopé obedece a un ímpetu casi testimonial: son sus momentos de experiencia", dirá que sus relatos nacen del tiempo de su niñez, cuya memoria es interpretada y asumida años después; cuando se ha decantado aquel mundo y aquel lenguaje originario y simple [e].

En esos años (aproximadamente de 1972 a 1977), su fidelidad a la amplitud. del conventillo y a su ley es la fidelidad del cronista, de aquel autor" que está más cercano al testigo, al que da testimonio . Esta última forma, que luego será tan importante en la producción y en la crítica , no es asumida por Bascopé porque quizá tiene una educación diferente y un acceso a medios —como la misma literatura— que están fuera del alcance de quienes muy luego recurrirán al testimonio.

Son pues los años de los cuentos de violencia, de la primera y única versión conocida de *Los rostros de la*

---

[34] Cfr. Michel Foucault, Les déviations religeuses et le savoir medical , ed. cit., *passim.*

[35] Cfr. Michel Foucault, Qu est-ce qu un auteur?", ed. cit., *passim.*

[36] Cfr. Entrevista a René Bascopé Aspiazu y al equipo de "Trasluz", en *Hipótesis,* NO 11-12, 1979, p. 20.

[37] De hecho, René Bascopé sólo intentará una lectura crítica de su producción temprana después de la publicación de *Primer fragmento de noche* y después también de haber ganado el segundo premio con *Los rostros de la oscuridad.*

[38] Cfr. Javier Sanjinés, *Lectura política de la literatura contemporánea boliviana,* tesis de doctorado, Universidad de Minnessota, 1988, pp. 192 y ss.

*oscuridad.* La elaboración de una poética que puede calificarse de revolucionaria es posterior a este momento y está caracterizada en sus primeros instantes por una relectura de lo producido antes .

Y aunque, como se vio, esta relectura podría calificarse —siguiendo a René__ de ideológica (esto es, moderna), es decir orientada a los contenidos; es obvio que luego se expandirá hacia todos los niveles de su obra, leída por esta poética asumida que estructura su producción.

Así, los cuentos de violencia que aparecen en *Primer fragmento de noche* y la misma novela posterior serán únicamente "materiales" para una reelaboración posterior, acorde con su nueva poética.

Pero esta labor resultará imposible. Tal vez pueda explicarse este límite que se revelará infranqueable. Si la literatura primera es experiencia, es sedimentación y conciencia posterior, es asimismo fidelidad a ese lenguaje, a esa ley que así también resulta infranqueable; de allí que a mayor proximidad a este cosmos original, menor posibilidad de un escape, de una rebelión.

Este primer lenguaje será percibido como carente de toda salida por la crítica y también por el propio René; será el olvido de la historia, de la sociedad y el encierro en el extraño cosmos del conventillo. Será pues la anarquía social, el desorden del que Zavaleta dirá que se intenta __una vez más-- reorganizar desde arriba .

Sabemos que ese intento, en sus versiones más extremistas, acabó como una pasión de exterminio, de supresión física, que se llamó "guerra sucia". René dirá de *Los rostros de la oscuridad*:

> Al año siguiente [1978] escribí una novela que obtuvo el segundo premio en el concurso "Franz Tamayo , sin embargo consideré que era

---

[39] Cfr. *supra,* Capítulo II, principalmente el análisis de su primer libro de cuentos y la propuesta de una lectura "social" de la muerte y la miseria, significados que abundan en sus primeros relatos.

[40] Cfr. René Zavaleta Mercado, comp. *Bolivia, hoy,* ed. cit., Introducción, p. 7.

> una obra escrita irresponsablemente, prohibí su publicación y la deseché para siempre.

Los cuentos de *La noche de los turcos* habitan la región del olvido , de ese olvido positivo del que habla Luis Antezana J., de ese pliegue de saberes que "seguimos utilizando, practicando, quizá obedeciendo• ¯ El acto de escribir, de desplegar estos pliegues, de interpretar esas vivencias, "es el olvido .

Era entonces imperativo, para no quedar atrapado en ese pasado, que estos otros cuentos y esta novela, con su ley y su violencia, fueran proscritos. Debido a su fidelidad al lenguaje y al cosmos original, esos relatos no pueden atravesar el filtro de la nueva poética de Bascopé, habitan esa región de memoria pura.

*Los rostros de la oscuridad* está. anclada en la primera intersubjetividad[43] que funda el cosmos de René Bascopé, que describía así la función de Caiconi, uno de los barrios de La Paz donde…

> Los obreros y los empleados públicos transforman su miseria en aullidos de entusiasmo y abofetean la luz fosforescente como si ese movimiento fuera una señal secreta que los hermanara."[44]

Es en ese espacio de sensaciones y placeres, que Bascopé describe con cierto aire de tristeza, donde también se encuentran los fundamentos de una acumulación de memoria y de un lenguaje que la expresará, de una ley que la hará olvido:

---

[41] René Bascopé Aspiazu, "René Bascopé Aspiazu", en Angel Flores, op. cit. Cfr. p. 361.

[42] Cfr. Luis H. Antezana J., "La memoria y el olvido", en *Presencia Literaria,* 17-24 de julio de 1938. Este artículo glosa una interpretación "moderna" de la obra de Foucault. Es útil en la medida en que sus categorías cruzan la narrativa de René Bascopé Aspiazu. Es necesario, empero, remarcar el carácter "moderno" de la lectura que hace Deleuze de la obra de Foucault. Aquel es uno de los más apasionados críticos de la modernidad, éste es precursor de los postmoderno.

[43] Este concepto es utilizado por René Zavaleta Mercado en varios de sus escritos. Cfr. Nota 27.

[44] René Bascopé Aspiazu, "El espíritu de Caiconi", ed. cit., p. 70.

> "Allí nadie habla. El lenguaje ha evolucionado a lo primitivo de los gestos, y quizás más allá: a las miradas. Nadie pregunta nada. Y no porque en cada uno de esos recintos oníricos todo conocimiento se hace innecesario. Es que las cosas, por efecto de una magia imprecisa, se acomodan al tamaño de cada hombre, casi por la misma razón por la que la noche se reduce a las dimensiones de Caiconi.

Esa razón es también la misma por la que las dimensiones de la política boliviana, de su historia, pueden ser reducidas, para una época determinada, a la lucha entre mineros y ejército, por ejemplo [45]. Pero ese lenguaje "evolucionado" a las miradas será a su vez un nuevo material; de él surgirán los relatos posteriores, que de modo atenuado repetirán esta ley profunda. l será también una de las búsquedas principales de la última obra de René, *La tumba infecunda.*

El lenguaje descarnado y casi coloquial de estas primeras obras, que sigue casi al detalle- hasta las imperfecciones del habla de los paceños, recuperará ese olvido positivo citado por Luis Antezana J. Recuperará esa comprensión profunda de esta microsociedad del conventillo.

Pierre Macherey, leyendo a Foucault, nos recuerda que Blanchot y Bataille habían exigido "tomar completamente en serio a la literatura, haciéndola salir de la esfera del arte a la cual está tradicionalmente ligada, y haciéndola una de las formas por excelencia del pensamiento". Como escritor, René Bascopé ha mirado una realidad confrontada con su memoria más remota, pero ha escogido hacerse portador de un olvido. En ese cruce surge un pensamiento diferente, incompatible con las claves modernas adoptadas luego. Pero no es ciertamente un pensamiento sobre el lenguaje, sobre su ser, porque no tenemos en nuestra sociedad un solo lenguaje, y la dicotomía de René revelará esa fisura entre esos lenguajes, que atraviesa los idiomas de este país, los relatos consagrados y la saga olvidada de René.

En esta saga abandonada, René Bascopé toca los lugares más recónditos de la intersubjetividad de sus personajes, aquellos

---

[45] Ibid.

[46] Cfr. René Zavaleta Mercado, "Forma clase y forma multitud en el proletariado minero en Bolivia", en René Zavaleta Mercado comp., *Bolivia,* hoy., ed. cit., p. 222.

[47] Pierre Macherey, "Foucault/Roussel/Foucault", pp. xiv-xv.

componentes que permanecen casi inmutables por siglos[B]. Son estos elementos los que, en los términos de René Zavaleta, hacen que el golpe de estado (o la violencia) y el fraude (o la amoralidad) sean neutros[49]. Son neutros con relación a algo que tiene diferente proporción; en el caso social, su neutralidad tiene que ver con el cambio; en la obra de Bascopé, concierne a la permanencia de la ley interna de estas primeras obras. Si bien Zavaleta comprueba un efectivo cambio en la situación política y social del país __la cancelación del golpe como método y del fraude como necesidad de legitimación__, no parece ser esto la *reforma intelectual* que buscaba. Bascopé apunta a otras dimensiones, aquellas donde los cambios apenas se perciben, aquellas en las cuales un léxico cubre a otro pero repite el mismo lenguaje. Quizá este recurso a la lectura de la sociedad realizada por Zavaleta parezca extraño, pero al fin y al cabo, la poética final de Bascopé quería. a su modo la misma *reforma intelectual* que Zavaleta, por ello sus diferentes rumbos muestran no sólo suelos diferentes sino diferencias de lectura y de interpretación. En un libro posterior, *Lo nacional popular en Bolivia* , el pensamiento de Zavaleta se acerca a esas determinantes que respiran en las masas de Bolivia. Y extrañamente sus palabras se acercan al pensamiento que habita en las páginas de la saga olvidada de René Bascopé Aspiazu. Allí, esta ley de violencia y de resistencia vuelve a encontrar su cauce; allí, la rebelión incapaz de asumir su victoria se reencuentra con esas rebeliones que escoge sistemáticamente Bascopé; y allí, esa lógica diferente, esa ley violenta que gobierna para el largo tiempo, habla casi el mismo lenguaje de esta saga prohibida, incapaz de redimirse en una poética rígida de norte inmediato.

---

[B] Cfr. Luis Rojas Velarde, "Símbolos , en *Semana* de Ultima Hora, N2 992, 12 de Julio de 1992, p. 3.

[49] Cfr. René Zavaleta Mercado, Las masas en Noviembre , ed. cit., pp. 15, 32.

[o] Id. , *passim.*

[51] René Zavaleta Mercado, *Lo nacional copular en Bolivia,* México, Siglo XXI, 1986.

# CONCLUSIÓN

La crítica moderna había pedido de la obra de Bascopé alguna función compensadora, alguna forma de resolución simbólica de conflictos. Era tal vez el último tiempo de la posible revolución y René asumió esta crítica y su correspondiente compromiso político.

Pero no fue ciertamente éste último el que guió la producción de sus primeros textos; tampoco era una función moderna de "autor" la que configuraba su hacer literario cuando publica sus cuentos iniciales. Esta primera producción se caracteriza por las marcas de la "miseria" y la "muerte", por la falta de salidas, de soluciones, que encuentran los primeros críticos.

Este primer momento, sin embargo, será el que defina la matriz de todo el hacer creativo posterior de Bascopé. La selección de esta primera producción sigue los criterios originales de fidelidad a la memoria del mundo vivido, a la interpretación de ese mundo. Su segundo momento, caracterizado por una selección de la obra según un criterio más político, intenta hallar salidas a la clausura de su mundo inicial mediante diversos recursos: el recuerdo en "Niebla y retorno", lo fantástico en "Angela desde su propia oscuridad , la huída en "La noche de los turcos" y "Paulina de voz triste", la intervención de una circunstacia externa en "Pasos en el parque y expiación" o la simple rebelión en "La pasión de Cirilo". Están también los relatos sin una. clausura evidente y que por lo tanto no necesitan de salidas específicas, como Ventana o "Una visión .

En estos cuentos, reunidos en el volumen *La noche de los turcos,* permanece el lenguaje original pero desplazado hacia sus regiones fronterizas con lo racional, para viabiliza• una rebelión; o hacia la frontera con lo fantástico para representar el cumplimiento de un deseo. De allí que el recuerdo presupone una salida, un estar afuera, y el retorno, las "lágrimas milenarias", la posibilidad de asumir un hecho pasado, aunque no implique esto necesariamente una transformación del presente.

En su tercer momento, la solución toma el rostro de una transferencia del mundo cerrado que habitaba el conventillo hacia toda una clase social; es el tiempo de *La tumba inf cunda*, de una preocupación mayor por el arte de narrar, por el lenguaje y de una expansión de los límites espaciales y temporales de toda la obra anterior.

Se podría decir que lo que quedará abandonado: la violencia pura, el sinsentido, la vida oprimida y sin salida, el presente intenso y único, la falta de reflexión[1] es apenas el conjunto de los síntomas externos de una ley profunda, de una ley cuya manifestación comienza con los primeros cuentos y llega hasta *Los rostros de la oscuridad.* No obstante, Bascopé quiere que este mundo sea definitivamente proscrito. La prohibición final citada antes' está allí como testimonio de esta clausura. Tal vez exista otra razón para esta prohibición, que esta vez se ubica en el plano del estilo. En efecto, el lenguaje de estos primeros relatos es directo, sin vueltas; es decir, transparenta ese mundo anárquico y clausurado de modo tal que se hacen imposibles las salidas, de modo tal que esa incapacidad de asumir la propia victoria que hace reflexionar a Zavaleta[2], se presenta casi como una fatalidad, como una ley perversa.

## LA CUESTION DEL ESTILO

*Los rostros de la oscuridad* es una novela donde el narrador permite la intervención de voces múltiples (el niño, Antonio, etc.); se podría decir, siguiendo una corriente de la crítica[3], que es una obra dialógica. En contraste, llama la atención su pobrísimo registro de lenguaje, su casi ausente preocupación por los adornos de la retórica; se presenta un relato y un pensamiento casi desnudos.

*La tumba infecunda* es, siguiendo el mismo esquema, una obra monológica, pero con un rico registro de lenguaje —comparado con las producciones anteriores de René. Es decir que, mientras Bascopé es fiel a la primera parte de su poética, su narrador es más abierto; de hecho, su olvido de la rebelión, de la conciencia revolucionaria, actualiza, en palabras de

---

[1] Al año siguiente [1978] escribí una novela que obtuvo el segundo premio en el concurso "Franz Tamayo", sin embargo consideré que era una obra escrita irresponsablemente, prohibí su publicación y la deseché para siempre. Cfr. *supra,* Capitulo IV, Nota 41.

[2] Cfr. René Zavaleta Mercado, *El poder dual,* La Paz - Cochabamba, Los amigos del libro, 1938. *passim.* Vid. también *Bolivia, hoy*, ed. cit. y *Lo nacional popular en Bolivia*, México, Siglo XXI, 1985. passim. Gran parte de la obra de Zavaleta se podría definir como una reflexión sobre esta cuestión.

[3] Cfr. Mikhail Bakhtine, Epopeya y novela I, en *Eco,* Nº 94, 1977, p. 45. Citado en Javier Sanjinés C. , *Estética y Carnaval,* La Paz, Altiplano, 1984, p. 39.

Antezana J., ese "olvido [que] permite que no nos quedemos en ese pasado" , porque arriba a la crisis de la ley que gobierna su mundo, llega a sus limites, llega a hasta aquello que espera en ese olvido positivo, esa memoria larga que explica las opciones asumidas por esos personajes atormentados, y establece la forma de la. acumulación subjetiva.

Cuando el narrador es fiel a la segunda mitad de la poética de Bascopé, se torna autoritario, quiere imponer una ley o desplazarla hacia los espacios inmediatos, hacia ese recuerdo que acumula pero no conoce, hacia esa memoria inmediata y por ello poco fecunda.

Es pues la saga abandonada y prohibida. el eje que vincula los discursos agrupados para esta lectura. Son sus componentes: La violencia de un mundo cuya ley escapa al recuerdo inmediato, al conocimiento racional, pero cuyas normas rigen la vida, incluso el lenguaje; el encierro que es a la vez una regla del espacio y una clausura de las crisis, cuya. salida integra la muerte en el rito de la vida.

Ese primer material tiene en común ciertas características, pero ante todo comparte un lenguaje.

## EL ORIGEN Y EL DESTINO

El lenguaje original no parecía una búsqueda especial, quizá la exigencia básica era su correspondencia con el cosmos narrado; tenía pues que ser natural como la natural violencia, la violación, el sexo, la opresión, las apariciones de los difuntos y la vergüenza que caracterizaban este inundo.

En ese primer momento el narrador era parte del mundo narrado, podía ceder la palabra y arriesgarse en la narración, tomar partido o asombrarse sin por ello crear una distancia o ironizar. El narrador posterior será cada vez más autoritario, dueño del discurso y por ello dueño de la historia.

Esta transformación y las que ocurren paralelamente, son debidas a la intervención de nuevos elementos en la poética de René. Este quiebre se expresa en una nueva concepción de la literatura, que desde ese momento —y para todo futuro previsible— será siempre comprometida, no podrá eludir la ideología; no tendrá por cometido el lenguaje sino la

---

[4] Cfr. Luis Antezana J., art. cit. La cita completa dice: "Si la memoria permite acumular lo pasado, el olvido, a su vez, permite que no nos quedemos en ese pasado. En Deleuze-Foucault, memoria y olvido se implican mutua, activa y permanentemente..."

revolución . De allí que la linea que predominará en lo sucesivo en la obra de Bascopé estará marcada por una búsqueda de salidas, de amor, de nostalgia. La otra línea, la que se hace subterránea a partir de *Los rostros de la oscuridad,* es la línea de la violencia como centro y como eje, de la clausura aparente en esta violencia física de la muerte y esta violencia social de la miseria.

Aquí, los seres degradados de René Bascopé no son símbolo de nada, ningún contenido, ninguna dirección, ninguna memoria inmediata puebla sus contornos. Son para esa memoria profunda la redundancia de su brutalidad, de su indiferencia y de su demoledora presencia de cosa real sin significado y preñada de todos los signos posibles. Depósito de los temores, manto de muchas cosas, develadora de otras- Los seres de este primer momento de Bascopé no serán entonces portadores de ningún universo, de ninguna resolución, de ninguna crítica, simple degradación sin respuestas ni escapes. Simple y profundo olvido.

Pero también complejo olvido, porque la crítica se equivoca a veces. Porque en esta ausencia de rebelión y soluciones está la presencia de un. pensamiento diferente de esta rebelión y de la opresión que la desata, de un pensamiento cuyo alcance excede las exigencias de la modernidad, del sistema y del significado, y se adentra en lo no racional, en lo disperso y lo diverso.

Si la modernidad puede caracterizarse por la presencia de los "grandes relatos [6], es obvio que Bascopé se acerca a ellos tardíamente; *La tumba infecunda* es su propuesta más acabada en este sentido; con ella se integra el lenguaje del realismo mágico en su obra.

No obstante, la modernidad terminará junto con esos grandes relatos , entre los que puede incorporarse —para nuestra América Latina— al realismo mágico y a. la crítica que lo acompaña. Y en este fin del lenguaje dominante tal vez renazca el lenguaje coloquial de René Bascopé, donde se

---

[5] Para una reflexión temprana sobre la intervención de elmentos exteriores" en la escritura y en la crítica cfr. T.S. Elliot, The Use of Poetry and The Use of Criticism, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1933. Traducción castellana: *Función de la poesía y función de la crítica,* Barcelona, Seix Barral, 1968. p. 138.

[6] Cfr. J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, ed. cit., *passim*.

encontrará, quizá, una cercanía con. un pensamiento sobre la cuestión del lenguaje en este país y su contorno.

No hemos tenido, como Europa, una época de quiebre entre las palabras y las cosas, una época donde todo cuanto se refería al lenguaje tuviera esa pesada conciencia política de la construcción de lenguas y literaturas nacionales[7]. Carecemos por tanto de esa aguda conciencia lingüística que caracterizó a la literatura analizada por Foucault. Y aunque nuestro lenguaje no acaba —en Bolivia, al menos— de ser totalmente nuestro, esa reflexión está ausente. Y quizá dejará de ser necesaria, porque ha terminado el tiempo que la hizo posible e ineludible.

Estamos en el tiempo en el que el lenguaje de Bascopé será uno más entre muchos, en el que tal vez no necesitará exhibir sus fundamentos para hablar y para decir cuanto debe decir. Pero a la vez este lenguaje, depurado de esa poética que le exigió la crítica modernizadora, seguramente podrá mostrarnos uno de los hilos de nuestra intersubjetividad, una de las tramas de la. acumulación en el seno de nuestra masa, una de las normas que hacen esta ley anárquica hoy aparentemente sustituida por un acuerdo sistémico, que parece haber cancelado la forma golpe de estado y la forma fraude como expresiones suyas.

La literatura de América Latina, en efecto, no se construye a partir de una ausencia. Y si Hölderlin pensaba en la partida de los dioses como ausencias, podía leerse también este hecho como una presencia efectiva que dejaron aquellos dioses: la nueva posición del hombre ante su incapacidad de determinar el nacimiento del lenguaje. La ausencia de la que quiere partir la crítica que lee a René Bascopé es la carencia de justicia social, pero a lo que arriba esta obra es al descubrimiento de una plenitud, la más matizada de la rebelión en *La noche de los turcos; y* la diferente, que es memoria en *Primer _fragmento de noche y Los rostros de la oscuridad.*

---

[7] Cfr. *Infra,* "Anotación Segunda".

Cfr. Michel Foucault, "Le non du Père , ed. cit.

ANOTACIÓN PRIMERA:

DE RENÉ BASCOPÉ ASPIAZU

Era de mediana estatura, de tez clara, agraciado físicamente. Quienes lo conocieron esperaban todavía mucho de él, cuando la muerte lo sorprendió a medio camino.

Estaba en los comienzos de un giro especialmente novedoso en su narrativa. Y sin duda, la proyección de su hacer periodístico al campo político era cuestión de tiempo .

René Bascopé Aspiazu nació el 3 de octubre de 1951 en La Paz, Bolivia. Fue el hijo mayor de una familia de cinco hermanos. Su padre, empleado de la empresa de ferrocarriles, debía ausentarse durante largas temporadas, y René creció bajo el cuidado de tres mujeres: su abuela materna, su tía y su madre. Una parte importante de su infancia. transcurrió en un conventillo de la calle Illampu. Esa experiencia, junto al rol decisivo que durante sus primeros arios juegan su abuela y su tia, será determinante en la escritura de sus primeros relatos• .

Cuando la familia está ya instalada en una casa del barrio de Miraflores, René asiste al colegio Hugo Dávila", que abandonará al empezar a trabajar. De su pubertad y adolescencia quedan algunos amoríos y célebres serenatas. René terminará el bachillerato en el colegio San Calixto nocturno, donde volverá pronto como profesor de física.

René era más bien retraído, aunque poseía el don de agradar con su conversación. Tenía una imaginación portentosa, capaz de aplicarse a la vida cotidiana, donde su creatividad se destacó siempre.

---

[1] Gran parte de la información aquí presentada se debe a la amable disposición de la compañera de René, Rosemarie Guzmán de Bascopé, que accedió a responder a muchas de mis preguntas.

[2] Cfr. Alfonso Gumucio Dagrón, "René Bascopé Aspiazu, poeta clandestino. La trayectoria trunca de René Bascopé. Un año de su muerte", en *Correo - Los Tiempos,* Cochabamba, 25/Julio/1985, pp. 2-3.

[3] Cfr. Entrevista al equipo de Trasluz, en *Hipótesis,* Vol. III, N2 1-2, Julio de 1982.

Ingresó a la Universidad Mayor de San Andrés para estudiar Ingeniería civil. Terminó sus estudios mientras daba clases en su antiguo colegio y en el colegio Loyola, también de los jesuitas, y mientras escribía sus cuentos iniciales. Por esa época también comienza a publicar en los diarios *Ultima Hora y Presencia.*

En 1972 conoce a Rosemary Guzmán, con cuya familia tenía un parentesco de segundo grado. René aprovecha esta circunstancia para visitar su casa. y cortejarla. Dos ario después contrae matrimonio con ella. Durante su noviazgo, aparte de dictar clases de matemática y estudiar en la universidad, también escribía poemas, pocos de los cuales fueron publicados.

En ese tiempo era ya militante de la Juventud Comunista de Bolivia y luego devino dirigente de una célula de maestros. Sin embargo, terminó pronto toda relación con el Partido Comunista y se inscribe en el Partido Socialista Uno, liderado por Marcelo Quiroga Santa Cruz. Llegó a ser secretario regional de La Paz y uno de los colaboradores de Quiroga Santa Cruz, con quien mantuvo una especial amistad.

En 1975 nace su hijo mayor, Ernesto. René había llevado a su esposa a vivir en la casa de sus padres, y con el nacimiento del niño decide mudarse a un departamento independiente. Esta circunstancia lo aleja un poco de su familia, de la cual era el centro, la figura masculina dominante, y en cuyo seno todavía se respiraba el aire y los valores del pueblo de Irupana, lugar del que venían los padres de René.

Entre tanto, no había disminuido su actividad política, integrada en su medio de trabajo como docente en la Escuela Industrial Pedro Domingo Mu•illo, donde es dirigente de los catedráticos, además de jefe del departamento de planificación y de la cual llegará a ser rector interino. Será más tarde miembro de la Comisión Pedagógica Nacional de Reestructuración de la Educación Técnica en Bolivia. Su actividad en este campo es intensa, le atraerá incluso problemas políticos, que significaron la pérdida de su empleo[4].

Un ario más tarde nace su hija y René es ya director del colegio San Calixto nocturno. Empieza a verse cerca el final del régimen dictatorial de Hugo Banzer; René tiene el proyecto de fundar una revista literaria, pero al mismo tiempo abierta a las problemáticas sociales del país. Ese proyecto cuajará al ario siguiente, con la aparición del primer número de *Trasluz.*

---

[4] Cfr. René Bascopé Aspiazu, *La veta blanca. Coca y cocaína en Bolivia,* Sed. La Paz, 1993, p. 55, Nota 2.

Es también fundador de la revista *La cigarra mágica*, e ingresa a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Mayor de San Andrés, donde llegará a vencer dos años de estudio.

Su compromiso político con la cultura le hace además estar entre los fundadores de la Unión de Trabajadores del Arte y la Cultura (UTAC), en 1978. Ese mismo año, con el país viviendo una frágil democracia, es elegido delegado de la UTAC al V Congreso de la Central Obrera Boliviana, donde será uno de los coautores y redactores del documento final de ese congreso (llamado tesis) en la parte referida a educación y cultura.

En 1979 es catedrático en la Facultad de Ciencias Políticas en la Universidad Mayor de San Andrés, y al ario siguiente está dictando cátedra en la Facultad de Filosofía y Letras. Ese año es además delegado por la UTAC y el Instituto Boliviano de Cultura (IBC), donde trabajaba y del cual sería director por un breve lapso, al II Congreso Pedagógico Boliviano. En el IBC, René fue director del Instituto Nacional de Historia y Literatura.

LA ESCRITURA COMO VITALIDAD

René escribía como respiraba. Pocos recuerdan cuándo comenzó exactamente. Escribía como charlaba con sus amigos y daba serenatas. Escribía como leía, con la misma pasión. Y si de su poesía podía decirse que era clandestina , no ocurría lo mismo con su prosa.

Pues no sólo escribía. Tenía además conciencia de la necesidad de publicar. De allí su preocupación por dotarse de un espacio nuevo, acorde con sus ideas, con lo que quería decir.

El encuentro que consagrará el nacimiento de *Trasluz*[6] le permite además el contacto con un grupo ya más o menos establecido. Alfonso Gumucio ha trazado una arqueología de los momentos previos del escritor y del grupo al que se integrará.

---

[5] Alfonso Gumucio Dagrón, art. cit., p. 2. Ver también: *supra,* Capítulo II, Nota 3.

[6] Cfr. Manuel Vargas, Cómo nació Trasluz", en *Presencia literaria,* 31 de julio de 1994, p. 4. Ver también *supra,* Capítulo II.

[7] Alfonso Gumucio Dagrón, art. cit.

La revista se convirtió en el espacio inicial de una naciente generación de escritores. Estuvo abierta no sólo a la literatura, sino a las investigaciones más diversas.

El primer número de *Trasluz* estaba ilustrado por Edgar Arandia e incluyó el cuento "El Portón" de René Bascopé Aspiazu, y los relatos "La máquina , de. Manuel Vargas y "Salario" de Renato Prada, además de poesía de autores que fueron agrupados por países (Nicaragua, Perú y Bolivia).

Allí apareció también una crítica cinematográfica de Luis Espinal, un artículo sobre el presidente Belzu escrito por Alexis Pérez y unas "Notas sobre ideología y literatura" firmadas por Víctor Hugo Cárdenas, actual Vicepresidente de Bolivia. Era entonces un espacio donde podían expresarse nuevas voces.

El editorial rescataba la responsabilidad de dirigir un medio de comunicación: "Estamos muy conscientes de que una o diez revistas no podrán solucionar tanto silencio impuesto"[8], pero a la vez: "No pretendemos ser la voz de los sin voz , sino un intento de hablar más claramente, de acuerdo a nuestra conciencia (…) Tal vez así se abra una brecha, para que algún día hablen los que tienen su palabra ahogándose en la lucha para sobrevivir, los que aún sueñan vidas imposibles para sus hijos posibles."[9]

Esto era escrito en 1976, cuando todavía la dictadura tenía en sus manos todos los resortes del país, pero al mismo tiempo cuando se veía despuntar las primeras crisis que acabarían con este modelo. El país se aprestaba a vivir algunos de sus años más turbulentos, años que sin duda iban a definir rumbos, y René estaba en la primera línea de ese combate.

Ese primer número también incluía una sección, libros, dedicada a la crítica de obras de reciente aparición. Por las iniciales que firman estas breves r'esenciones, se puede colegir la identidad de sus autores. *J.N.* es Jaime Nisttahuz, y b. es René Bascopé.

Hay dos notas firmadas por *b.*, una dedicada a _*Relatos prohibidos* de Tristán Marof, y otra que comenta la obra *El cuento modernista en Bolivia (Estudio y antología),* de Carlos Castañón Barrientos.

---

[8] Editorial, *Trasluz*, Nº 1, Noviembre-Diciembre de 1976, p. 3

[9] Ibid.

La primera de las críticas es francamente hostil: los trece *Relatos prohibidos* resultan de principio trece pergaminos anacrónicos y digresivos (...) Porque sólo la anécdota sexual logra dar tesitura al libro (...) Lo increíble del libro es el haber logrado cierta unidad temática que no vale un centavo.'[10]

Se critica la saña del autor contra el comunismo y se le identifica como el tácito protagonista" de sus relatos, quien se muestra como revolucionario nato, pero siempre revolcándose --como todo buen pequeño burgués-- en la novedad del sexo y sus posibilidades.

La segunda crítica, consagrada a una obra de estudio y antología", explora la vía ideológica: "queda la idea de que Castañón Barrientos ha querido ser el apéndice complementario de Carlos Medinacelli, pues si bien éste ha estudiado críticamente a toda una generación de modernistas, por otra ha omitido varios nombres y varias obras. Castañón Barrientos parece que ha querido homenajear a ciertas personalidades y obras que hasta hoy son poco conocidas."[12]

Pero no queda aquí la percepción de este trabajo, sino que se avanza hacia una valoración radical: "Desde el punto de vista ideológico, *El cuento modernista en Bolivia* hace poco favor a varios escritores de vanguardia de las primeras décadas del siglo —José Enrique Viaña, por ejemplo--, cuando los entrevera con intelectuales conservadores y reaccionarios de la misma época.

La valoración final de *El cuento modernista en Bolivia* no deja lugar a dudas: "el libro queda anacrónico .

René prefigura ya en estas notas algo que será un signo del semanario *Aquí,* su aversión al eufemismo y al circunloquio. Se dicen las cosas brevemente, con las palabras certeras, sin los antiguos tributos a la cortesía, a la autocensura, al miedo.

El segundo número de *Trasluz* saldrá un año más tarde, en noviembre de 1977. Su editorial reafirma el objetivo inicial:

---

[10] Cfr. *Trasluz,* Nº 1, Noviembre - Diciembre de 1976, pp. 52-53. Crítica firmada por *b.*

[11] Ibid.

[12] Cfr. *Trasluz, No* 1, Noviembre - Diciembre de 1976, pp. 53-54. Crítica firmada por *b.*

[13] Ibid.

[14] Ibid.

"nos proponemos ser la vía de expresión de quienes se dedican a la creación artística y a la investigación de nuestra realidad , y asume como tarea nueva el rescate de la cultura popular": Entendemos por cultura popular (...) a la voz de los oprimidos que sufren manipulaciones por todos los medios que ha creado el sistema económico y social para mantenerse.

De esta nueva tarea dan fe la entrevista a un campesino pandino, Jorge Martínez, y un texto de Xavier Albo sobre las rebeliones campesinas en Achacachi.

Estamos ya en el fin de la dictadura banzerista y es perceptible la emergencia de nuevos actores sociales. Son también evidentes los contactos de René Bascopé Aspiazu con el trabajo de la Compañía de Jesús en el Centro de Investigación y Promoción del Campesinado (CIPCA), donde trabaja Xavier Albó, y se destaca la colaboración de V.H.C. ¿Víctor Hugo Cárdenas?

El número final de *Trasluz* apareció en noviembre de 1978, ya en el medio de una primavera democrática que a todos se les revelaba preñada de muchas tormentas.

El editorial constata esta particular percepción, ¿puede haber democracia cuando el pueblo no es propietario de los medios?, "¿cuando la autocensura, el oportunismo, predominan en la mayor parte de los medios de información?

Empieza el cuestionamiento por el "tamaño de la democracia , por su fracaso": "No podemos engañarnos. El fracaso de la democracia es el fracaso del sistema capitalista que la propugna. "'a

Pero no es honesto revolotear en la crítica sin proponer' posibilidades. Hoy concretamente debemos proseguir batallando por una democracia popular que conjuncione los intereses del pueblo .

Los tres directores de la revista, René Bascopé Aspiazu, Jaime Nisttahuz y Manuel Vargas, están militando en opciones políticas de izquierda. Cada uno ya tiene un compromiso definido, y buscarán vías más políticas de acción.

---

[15] Editorial, *Trasluz,* N2 2, Noviembre de 1977, p. 3.

Ibid.

[17] Editorial, *Trasluz,* N2 3, Noviembre de 1978, p. 3.

[18] Ibid.

[19] Ibid.

De este número final quedan los testimonios que efectivamente otorgan voz a los oprimidos. Y la reproducción de una "nota de advertencia dirigida por simpatizantes del banzerismo a los directores de la revista.

*Trasluz* abrió un primer espacio de opinión, reflexión y creación en medio de la dictadura banzerista. Fue la primera aparición de un grupo generacional que sentía llegada su hora. Allí, curiosamente, René no publica más que un solo relato, "El portón"; es un lugar donde prefiere dialogar con otras dimensiones de la sociedad.

Ese año ( 1978) se había publicado *Primer fragmento de noche y otros relatos,* libro ganador del anterior premio "Franz Tamayo" de literatura, convocado por la Alcaldía de La Paz. Y ese año también ganaba un segundo premio por su novela *Los rostros de la oscuridad.* René había desplazado su hacer literario hacia la narrativa.

A pesar de su claro y militante compromiso político de la época __no sólo en los editoriales de *Trasluz* sino como dirigente de varios sindicatos, como fundador de organizaciones y como animador de otras actividades__, René no traduce esta ideología en sus cuentos. Serán un mundo aparte, un lenguaje que pertenece a sus experiencias de la niñez, que habita un espacio esencial diferente a la agitación del presente.

Pero también su lenguaje y su escritura periodística están ya preparados para la que seria su experiencia definitiva, el semanario *Aquí.*

EL GRUPO

El grupo que anima la publicación de *Trasluz* era mayor que el número de directores de la revista. Reunido, decide una acción conjunta para revelarse en el medio literario como un núcleo generacional que pretendía romper con el estancamiento de la producción literaria . El resultado de esa acción conjunta es el libro *6 nuevos narradores bolivianos* . Una parte de este grupo es la que funda *Trasluz.*

René participa de este impulso generacional, pero se distingue de quienes conforman este movimiento. Llega, como

---

[20] Alfonso Gumucio Dagrón, art. cit., p. 2.

[21] *6 nuevos narradores bolivianos,* La Paz, Universidad Mayor de San Andrés, 1979. Son. sus autores: Manuel Vargas, Alfonso Gumucio Dagrón, Ramón Rocha Monroy, Félix Salaza• Gonzáles y Jaime Nisttahuz. Cfr. *supra,* Capítulo 11.

apunta Gumucio , tarde al grupo y aunque deviene uno de sus miembros más destacados, pertenece por su lenguaje y por sus temáticas a una dimensión diferente, difícilmente asimilable salvo por el abandono del preciosismo-- al lenguaje de quienes comparten la autoría de 6 *nuevos narradores bolivianos.*

Pese a la política, al sindicalismo, a todos los trabajos que debe tomar para sostener a su familia, René no abandona la literatura, que sigue siendo una cuestión vital. René escribirá ensayos y análisis de obras de autores bolivianos y poesía que no se publica[23].

En su poemario inédito *Las cuatro estaciones,* dedica una parte completa a una serie de autores nacionales cuya obra ha influido su forma de pensar y sentir. Añadirá al final un nombre, Pablo Zarzal, en homenaje a Marcelo Quiroga Santa Cruz. En ese poemario dejará también constancia de su amor por Ernesto, su hijo mayor.

Esta particular reflexión sobre su arte no llega a condensarse en un texto, pero era perceptible para todos quienes le conocían y habían leido su obra. René debía dar mucho más en literatura, cuando hubiese ajustado las cuentas con una serie de cortapisas que él mismo había introducido en su obra.

## EL PERIODISMO Y EL COMPROMISO

Su actividad como periodista comienza temprano[24]. En 1975 es reportero en el departamento de prensa de radio *Cruz del Sur,* donde también participa en el programa "Humanidad ; en 1977 ya es redactor en el departamento de prensa de radio *Agustín Aspiazu.* Al año siguiente dirige un programa, "Ciclo cultural", en radio Nueva *América.* Y en 1979 está entre los fundadores del semanario *Aquí.*

René conocía a Luis Espinal, fundador y primer director de *Aquí,* desde sus encuentros comunes en la Asamblea Permanente de

---

[22] Alfonso Gumucio Dagrón, art. cit., p. 2.

[23] Cfr. Alfonso Gumucio Dagrón, art. cit., p. 2. Gumucio llama "poeta clandestino" a René Bascopé, porque Publica sus poemarios con el nombre de una amiga suya, que se alza con dos premios nacionales importantes,

[24] Nos referimos a una actividad remunerada, por lo que no incluimos sus anos como colaborador de los diarios *Ultima Hora y Presencia,* etapa que comienza en 1972 y se intensifica a partir de 1974.

los Derechos Humanos de Bolivia. Esta amistad se profundiza en las tareas cotidianas del semanario y en las largas conversaciones que sostienen ambos al salir del trabajo. René Bascopé comienza como redactor, hace varias entrevistas políticas y está a cargo de la sección de educación y cultura del semanario. Es además corresponsal de la revista *Juncal* de la Universidad. de San Marcos, de Lima.

*Aquí* fue una de las experiencias más importantes del periodismo en Bolivia, no sólo porque tuvo el valor de la denuncia y de un abierto y declarado compromiso con los intereses populares, sino también porque fue una escuela para muchos jóvenes que allí empezaron sus carreras como periodistas.

En ese tiempo comienza a saberse de la tenebrosa actuación de Luis Arce Gómez, entonces coronel y jefe de la sección II, de inteligencia, del ejército. A este militar se le deben una serie de acciones terroristas y se le atribuye el secuestro, tortura y posterior asesinato de Luis Espinal, el 22 de marzo de 1900.

El entierro de Espinal, en medio de una impresionante movilización del pueblo, marcó uno de los hitos en la lucha por la democracia.

A la muerte de Espinal, con el terror ya aleteando en el aire, nadie se atrevía a tomar su legado. La planta de redactores del semanario encarga a René Bascopé la tarea de sustituir a Luis Espinal. René asume el reto, comprometido como estaba con la causa esencial del semanario. René conocía del terror que paralizaba a sus colegas; en uno de sus artículos, que después escogió para que hiciera parte de un libro de ensayos que sin embargo no llegó a publicar, lo detecta incluso en la primera autoridad del país en ese entonces. Este articulo se llama Carta abierta a la Presidenta y en él le reprocha. a Lidia Gueiler su inacción contra el alto mando militar, donde actuaba desembozadamente Luis García Meza, y al mismo tiempo le demuestra que ese miedo general que campea en el país afecta también a los militares, que ellos también temen y que por eso ven enemigos por todas partes ; le dice lo que todo el mundo sabía: que García Meza pretendía conjurar el miedo de los militares generalizando el terror en la sociedad. La Presidenta siguió paralizada.

Era el mes de marzo de 1980, poco antes de uno de los cuartelazos más abyectos que haya. conocido el país. En ese

---

[1] René Bascopé Aspiazu, Carta abierta a la Presidenta , en *Ensayos*, libro inédito.

lapso el periódico dirigido por René continúa la línea de Luis Espinal y que está resumida en una nota de homenaje a Espinal que René firma . En este artículo esta diseñada de forma general la comprensión de la misión del periodismo para la época especialmente violenta y preñada de cambios que vivía el país. Bascopé dirá que su predecesor en la dirección del semanario se había propuesto luchar contra el silencio[27], y hacer de la justicia un problema de lenguaje .

En. este punto, el del lenguaje, es donde René provocará más: "El periodismo tradicional pretende que hay ciertos términos vedados por su radicalismo, y ciertas definiciones que sólo se publican cuando están debidamente adornadas de eufemismos (...) Nosotros pensamos que ese criterio es desafortunado, pues no favorece a la verdad y, al contrario, fomenta la confusión. En una realidad como la que vive nuestro país es imposible matizar la verdad, puesto que ella es tan radicalmente trágica, que no admite adornos. Por eso, a los que matan, vamos a llamarlos asesinos, pues cualquier otra palabra es un engaño...

Fiel a este postulado,. René le dirá (en 1980) a la presidenta Gueiler: Es por eso que me atrevo a sugerirle que cambie de actitudes. En primer' lugar debe usted señalar objetivamente todo lo que conoce dentro del contexto golpista. Debe usted denunciar lo que está callando. ¿Se da cuenta del valor que tendrían. sus denuncias, a pesar de que el pueblo ya lo sabe? Piense usted cuánto bien haría al pueblo señalando, por ejemplo, a los asesinos de Luis Espinal. Sepa usted que dejando de encubrirlos también dejará de ser cómplice... El lenguaje tiene entonces poder, puede servir por lo menos para justificarse ante la historia ; la sola denuncia desenmascara y paraliza. Si cae la democracia es porque calla lo sucio de la dictadura. Espinal y Bascopé están del lado del lenguaje y contra el silencio.

---

[26] René Bascopé Aspiazu, "Luis Espinal y el periodismo , reproducido en *Autodeterminación,* No 12, Julio de 1994, pp. 75-79.

[27] Ibid. , p. 78.

[23] Id.

[29] Id.

[39] René Bascopé Aspiazu, "Carta abierta a la Presidenta , en *Ensayos,* libro inédito.

[31] Ibidem.

Es difícil determinar el impacto que efectivamente provocó esta limpieza del lenguaje informativo en el país, pero ciertamente influyó en definir de forma clara el origen. que tendría el cuartelazo que acabó con esta breve primavera democrática.

Había un proyecto en el semanario *Aquí*, del que dependían todas sus notas y hacia el que tendía su voz: Los síntomas de este tiempo nos indican que estamos viviendo una pausa entre las dictaduras y la insurrección . Es por este proyecto general, por esa insurrección, por la que se jugó René Bascopé Aspiazu en su actividad periodística y en su vida.

El tiempo político y general del país hizo de *Aquí* el eje de toda una generación que militó contra las dictaduras. Su huella es evidente, aunque con la desaparición de este hebdomanario aparenta hoy estar perdida.

*Aquí* llegó a vender 25.000 ejemplares cada semana; era pues un medio que tenía una enorme demanda y cuyas ventas permitían pagar el salario de quienes allí trabajaban. Demostró que la verdad y la denuncia venden, que son necesarias en la sociedad y que un periodismo transparente es capaz de generar su propio espacio. Además, *Aquí* ayudó a destruir el sistema de autocensura que imperceptiblemente la dictadura había deslizado en las redacciones de todos los medios de Bolivia.

En esta primera etapa, que llega hasta el asalto de García Meza, el semanario llena una necesidad evidente. Tanto que uno de los objetivos primeros de los nuevos amos del país fue la destrucción de este medio y el apresamiento de todos sus colaboradores. René escapó al primer cerco, pero como se estrechaba la acción represiva, los paramilitares ingresan a la casa de su familia y pretenden apresar a su padre para que el hijo se entregue. Uno de los hermanos de René, Angel, se ofrece ir a prisión para que su progenitor no sufra ese vejamen. El primer impulso de René es presentarse ante el comando represivo para lograr la libertad de su hermano, pero los ruegos de su familia le convencen finalmente y opta por el exilio en México.

LECCIONES DE EXILIO

René no llega a México con becas o ayudas extraordinarias; es un verdadero exiliado, sin dinero ni contactos. No obstante, careciendo de toda ayuda. y apoyado sólo en su propia

---

[32] René Bascopé Aspiazu, ¯Luis Espinal y el periodismo , reproducido en *Autodeterminación*. No 12, Julio de 1994. Cfr. p. 79.

capacidad, pronto consigue un trabajo y logra trasladar a su familia.

Consigue un puesto como corrector en la editorial Fondo de Cultura Económica y luego en la sección internacional del periódico *El Día*. Allí conoce a otros exiliados de América Latina, sobre todo intelectuales izquierdistas uruguayos, argentinos y chilenos. Reuniones y discusiones frecuentes con ellos hacen de este uno de sus momentos más ricos como escritor. Hablará con gran admiración de Gregorio Selzer, su compañero de trabajo en *El Día*. En medio de las conversaciones que sostiene con esos exiliados, René afirma definitivamente su proyecto de retornar a Bolivia en cuanto se presenten las condiciones. Él quiere reabrir el semanario.

En *El Día* escribe muchos artículos de análisis, publicados junto a los de Selzer, Labastida y otros. Revelan su clara definición, reforzada por la distancia del exilio y por una mirada cada vez más comprometida: En el 29 aniversario de la revolución de abril de 1952, René redacta una nota que aparece en *El Día* el 30 de abril de 1981[33]. En ella hace un ajuste de cuentas con la herencia dejada por ese acontecimiento, genitor por igual de la reforma agraria y del pacto militar-campesino. "Luego no hubo un solo tirano que no hubiera bebido de las fuentes del MNR .

René juzga lo que considera el Ultimo intento serio de llevar a efecto el contenido esencial del MNR, la creación de una burguesía nacional: Banzer (...) pensó que concretar un proyecto burgués era lo mismo que inundar de dinero los bolsillos de los militares y los serviles."

Y llega a la conclusión definitiva: "A 29 años de la insurrección del 9 de abril, hay que reconocer que la izquierda vivió de mitos y chantajes. Porque hay que decirlo de una vez por todas: la revolución boliviana pasa necesariamente por una ruptura con el MNR.

México significa, como intelectual y escritor, algo así como una consagración. Asiste, en representación. de Bolivia, a numerosos actos; conoce intelectuales de toda América Latina,

---

[33] René Bascopé Aspiazu, El proyecto burgués: 29 años de frustraciones , en *El Día*, 30/Abril/1981. Reproducido en *Autodeterminación*, Nº 12, Julio 1994, pp. 81-83.

[34] Ibid. , p. 82.

Ibid., pp. 82-83.

[35] Ibid., p. 83.

confronta sus ideas con. las corrientes que en aquel momento se experimentan en toda la región. Confirma su hipótesis de que se acerca un momento decisivo de cambio.

Es por ello que, pese a que se abría un espacio propio en ese país, a la caída de la dictadura garcíamecista y de sus sucesores, René retorna inmediatamente. Tenía nítido su norte; numerosas reuniones preparatorias habían diseñado el proyecto de lo que sería la segunda época del semanario **Aquí**; se había hablado de financiamiento, de las secciones, de la organización.

EL RETORNO DEL PROYECTO

René sabía que volvería de su exilio, aunque no sabia cuándo. Había sido un tiempo duro este de la distancia, pero pleno en experiencias. Pese a ello, la determinación era irrevocable, un compromiso con la historia le exigía el retorno.

No podía prever la salida que encontrarían los militares para escapar a una crisis que los aniquilaba. Cuando se decidió convocar al Congreso de 1980, quedaba claro que allí comenzaba una época distinta, un combate diferente. y René lo asumió.

El tiempo anterior' —desde la caída de Banzer— había estado signado por el desplome de un proyecto que —según René— no había encontrado un sujeto histórico capaz de realizarlo. La burguesía boliviana, en efecto, no pasó de la categoría de feto .

Aniquilado ese proyecto, resurge otro, que jamás había alcanzado la cohesión unitaria del anterior, pero que tenía un sujeto de excepcional vigor (el proletariado minero) .

En medio de la dialéctica casi trágica que se produce entre la conciencia en sí y la conciencia para sí de este sujeto histórico; ante la constatación de la falta de un

---

René Bascopé Aspiazu, El proyecto burgués: 29 años de frustraciones, reproducido en *Autodeteminación*, **NO 12, Julio** 1994. Cfr. p. 83.

Cfr. René Zavaleta Mercado, "Consideraciones generales sobre la historia de Bolivia (1932 - 1971), en AAVV, *América Latina, Historia de medio siglo,* México, Siglo XXI, 1972, Sed. 1985. Vid también: *El poder dual,* México, Siglo XXI, 1974; 3 ed. La Paz - Cochabamba, Los Amigos del Libro, 1987, y "Las masas en noviembre , en *Bolivia,* hoy, México, Siglo XXI, 1983.

partido que encarne a esta clase y su proyecto, está situado el semanario *Aquí* en su segunda época. Será testigo de esta "incapacidad de victoria [39].

Por tanto, continúa la denuncia como el contenido dominante del semanario, ese lenguaje que dice las cosas como son y no como las presentan los relacionadores públicos del poder. *Aquí* se inscribe entonces en la línea más radicalmente crítica: aquella que rehusa participar del espectáculo del poder, la que no le concede ningún espacio *a priori* de veracidad o de autoridad, la que --en la distancia__ denunciará la mediatización de la vida social. Es pues, en lo comunicacional, una verdadera propuesta alternativa.

Sin embargo, la denuncia tomará otras dimensiones. Ya no es el tiempo en que el terror pueda pervivir para ocultar los peculados de la dictadura caída. Esa dictadura se ha derrumbado en no poca medida por las denuncias de sus malversaciones.

Entonces la denuncia toma un carácter que podríamos llamar moral: se denuncia las desviaciones del régimen de Siles. Esto suponía que se medía la actuación del régimen a partir de un proyecto popular que debía realizarse, una tarea que la UDP debía llevar a efecto. Bascopé escribirá muy luego: "hay un elemento imprescindible para ejecutar una política honesta, y éste es la consecuencia con los principios [40].

Las denuncias parten del "programa" __inacabado, como dijimos antes__, que obviamente n.o era el tímido que esa coalición política ganadora de tres elecciones sucesivas había propuesto al país, sino aquel otro programa para el cual el proyecto de la UDP era apenas un mecanismo de transición [41].

Ese programa implicaba a su vez una percepción especial del momento que se vivía, que en líneas generales era uno de cambio hacia la "reforma intelectual", hacia le revolución,

---

[39] Cfr. René Zavaleta Mercado, *El poder dual,* México, Siglo XXI, 1974; 3 ed. La Paz - Cochabamba, Los Amigos del Libro, 1987, pp. 104 y ss.

[40] René Bascopé Aspiazu, "Entre el futuro y la edad de piedra", en *Ensayos,* obra inédita.

[41] René Zavaleta entendía que el gran proyecto que se debía llevar a cabo era la "reforma del estado", y que de otro modo la UDP sería "un contrato político volátil". Cfr. René Zavaleta Mercado, *Bolivia, hoy,* México, Siglo XXI, 1983, p. 7.

hacia la justicia , tarea asignada al sujeto de este cambio, apoyado por los nuevos actores emergentes: campesinos, sobre todo, pero también otros segmentos sociales populares.

Esta normativa programática, este imperativo político que, por su carácter principista, mandaba de una forma absoluta, es el parámetro desde el que se enjuiciará al régimen de la UDP, y a partir del cual se denunciará cada desvío, cada pequeño alejamiento, cada concesión pactada con la oposición.

La denuncia se apoyará en aquellas expresiones populares, de la izquierda o simplemente del campo, que puedan traducir o actualizar ese programa implícito. Las tesis y propuestas de la COB serán material de primer orden, pero además está todo aquello que pueda sumarse, de una forma u otra, a la realización de este proyecto, a la. unidad de la izquierda.

Aún frescos los rescoldos de la experiencia de la Asamblea Popular, se creía que el destino de Bolivia. estaba contenido en la revolución y que esa revolución la harían los mineros. René estuvo comprometido hasta. el último de sus días con esta historia que debía tener un sentido.

En ese tiempo ocurrió uno de los virajes esenciales de la historia contemporánea de Bolivia: las masas en noviembre. René Zavaleta dirá que a partir de allí se integran la democracia en la acumulación histórica de una masa que sin embargo había sido educada en el desprecio de esa democracia "formal" .

El análisis de René Bascopé Aspiazu está contenido en los despachos que enviaba al diario mexicano El *Día,* del cual era corresponsal en La Paz. Su percepción es nítida al identificar las tareas que la UDP no pudo o no quiso llevar a cabo.

Una síntesis de esos cables y de su pensamiento se encuentra en el artículo Entre el futuro y la edad de piedra , escrito al cumplirse un año (el 10 de octubre de 1983) del retorno a la democracia, y que debía hacer parte de su libro ***Ensayos,*** inédito. El primer reproche: "Con la lógica que emanaba de la evidencia de que el nuevo gobierno había sido elegido por el pueblo para desplazar a la dictadura, se

---

[42] Cfr. René Bascopé Aspiazu, "Notas (Anotaciones inéditas)", articulo reproducido en ***Presencia Literaria,*** 24/Febrero/1985.

[43] René Zavaleta Mercado, Las masas en noviembre¯, en *Bolivia, hoy,* ed. cit. , *passim.*

[44] Cfr. René Bascopé Aspiazu, "Entre el futuro y la edad de piedra¯, en ***Ensayos,*** obra inédita.

esperaba que , por correspondencia , la UDP confirmara lo que suponía obvio: la elección de una actitud coherente con los intereses populares. Sin embargo, contra toda esperanza, no fue así."

René sabía de las dificultades que tuvo que enfrentar el régimen del Dr. Siles Zuazo: "el Congreso elegido en 1980 era ya entonces un escollo para la ejecución de un proyecto popular'; "la mayoría de los hombres que asumieron la administración del país en octubre de 1982 --más allá de su propia edad— tenían ya. la moral fatigada ( ) la moral del fracaso: la moral del MNR..."

Pero René reclamará acciones: "su. identificación clara [del Congreso de 1980] con los opresores del inmediato pasado, lo hacía (...) vulnerable y blanco concreto de las movilizaciones de los trabajadores (...) De ahí que, si bien este factor tiene su propio espacio para el análisis, es incontestable que una actitud enérgica podía haber reducido el obstáculo parlamentario". "Por eso se precisan cambios urgentes y drásticos (...) se trata de que el gobierno vaya hacia nuevas concepciones (...) en ese contexto encaja la propuesta de la Central Obrera Bolivian, hasta ahora tan soslayada."

Y también identificará causas. Lo que agobia al régimen. de la UDP es la falta de "moral revolucionaria": "Era evidente que la tarea del nuevo régimen iba a ser ardua y que exigiría un esfuerzo considerable, sobre todo un esfuerzo moral. Pero se requería una moral necesariamente nueva y necesariamente revolucionaria, dispuesta al enfrentamiento..." . Además estaba la composición interna de aquella alianza política: "la UDP no era un nuevo camino, sino la confluencia natural de tres partidos afines en su. inserción al cauce del MNR y a su caduca ideología pregonera de la alianza y conciliación de clases."

De allí la condena categórica a la política. conciliadora del Dr. Siles, su reclamo por adoptar nuevas propuestas __la de la COB no era en verdad radicalmente revolucionaria, pero avanzaba algo más que las vacilaciones del gobierno.

René tenía además Lúcida conciencia de lo que pasaría si no se enderezaba el timón. Podía prever que la política sería

---

[45] Ibídem.

[46] Ibid.

[47] Ibid.

[4C] Ibid.

[--] Ibid.

entonces cuestión de lógica y de recursos mediáticos[50]. Sabía que no era Banzer quién iría a sustituir a Siles Zuazo en el Palacio Quemado: "Otro es el caso de Victor Paz Estenssoro. Su psicología es otra y en él no cabe ni siquiera la nostalgia del pasado movimientista[51]. Él está más próximo a aquel personaje de Dostoievsky __Raskolnikov__, a quien el crimen ha transformado radicalmente. Y Paz Estenssoro fue criminal en 1971. Por eso su avidez de gobernar. El poder para él supone una nueva óptica y una ruptura definitiva con el pasado, aun cuando la historia lo recuerde sólo por haber inaugurado una nueva época de oprobio. He ahí un nuevo peligro."

La UDP, que había ingresado en el gobierno clamando que "el hambre no espera" y prometiendo créditos a raudales, desató la mayor inflación conocida en el mundo en tiempos de paz y se vio obligada a abandonar el pago de la deuda externa, lo que privó al país de toda ayuda financiera internacional. Ahogada en sus propias contradicciones, asediada por la derecha en el parlamento y los mineros que ocuparon la ciudad de La Paz, tuvo que pactar un retiro honorable: El presidente Siles acepta convocar a elecciones anticipadas.

Muchos hechos ya no serían del conocimiento de René, pero él pudo prever su triste final. Abandona toda esperanza, pero no ese impulso rebelde que su narrador en *La tumba infecunda* reclamó con tanta dureza de su protagonista. En un artículo que debía cerrar su libro de *Ensayos,* "De la desesperanza a la rebelión[52]" establece lo que podría ser su testamento político:

> "Nadie, hace un par de décadas, se habría atrevido a pronosticar que hoy, en 1983, los conceptos esperanza y lucidez iban a ser esencialmente antagónicos; el primero es un

---

[50] "La diferencia entre política y justicia supone la universalidad envolvente del primero, que a su vez crea la necesidad de creer en la justicia. En cambio, la política, como categoría instrumental, no crea la necesidad de creer en la justicia. De ahí se desprende que los políticos pueden ser artífices de la injusticia y, por lo tanto, ser adversarios de los que creen en la justicia, así sea que éstos no sean políticos. Además, los políticos hacedores de la injusticia, no son transgresores de su moral, que más que moral es una lógica. Cfr. René Bascopé Aspiazu, "Notas (Anotaciones inéditas)", en *Presencia Literaria,* 24/Febrero/1985.

[51] Cfr. René Bascopé Aspiazu, "Entre el futuro y la edad de piedra", en *Ensayos,* obra inédita.

[52] René Bascopé Aspiazu, "De la desesperanza a la rebelión", en *Ensayos,* libro inédito.

> estado de ánimo, el segundo es un acto de voluntad y de afirmación en la realidad (…) Las circunstancias actuales las han convertido en términos no sólo irreconciliables sino excluyentes: las bofetadas cotidianas de las dictaduras han jugado su papel…"
>
> "Marcelo Quiroga Santa Cruz (…) desparramaba en el cemento, junto a su sangre, el secreto de la fundación del futuro del pueblo boliviano: se tarda mucho menos en aprender a disparar una ametralladora que en. adquirir lucidez, pero, finalmente, sólo ésta es capaz de diseñar un proyecto de vida. Esa muerte, al mismo tiempo, asesinaba la esperanza abstracta y daba a luz la inteligencia colectiva, que nacía con un llanto de ira. Quiroga Santa Cruz se convertía así en el teorema que demostraba la inutilidad del martirio, pero, simultáneamente, constataba la validez definitiva del gigantesco esfuerzo de conciencia realizado por el pueblo."

Los tiranos habían intentado reducir a todo un pueblo, destruir su propio destino e imponerle el de la servidumbre.

> Pero no habían tomado en cuenta que la única manera de hacer que fuera hegemónico el reverso de la vida, era matándolo todo. He ahí que surgió la gran contradicción que permitió crear el fundamental espacio para la rebelión: los tiranos no pueden gobernar sobre un pueblo totalmente muerto ( ) En esas condiciones, entonces, la rebelión viene a ser la clave de la restauración de la racionalidad, porque, como se dijo, no es producto directo del dolor, sino de la lucidez; ella viene a poner el punto final a una etapa en que descubrimos que no hemos perdido la esperanza, sino que la. esperanza nos ha perdido a nosotros

La esperanza, negada como consuelo, resurge como derecho; es lo que el pueblo conquistará pese a todo. Y habría que agregar que la rebelión que traerá la esperanza puede tomar muchos caminos —no será el de la insurrección, sino el de la fidelidad democrática el que escogerá el pueblo boliviano.

---

[53] Ibídem.

[54] Ibid.

"Algo más es preciso decir: es imposible intuir un pueblo que, desprovisto de esperanza, pueda ser capaz de forjar su futuro. En cierta medida y la miserable fragilidad del presente así lo ha constatado—, la esperanza es el sinónimo de todas las razones que tienen los hombres para justificar la vida. Esta paradoja, que equidista entre el nihilismo y la revolución, se afirma en sí misma como un axioma irrebatible. En ese sentido se hace necesario decir que el más próximo significado de la rebelión —la de los bolivianos—, implica la reconquista del derecho a tener nuevamente esperanza."[55]

René no pudo ver la caída del muro de Berlín, ni imaginar lo que pasaría en Bolivia en los anos inmediatos a su fallecimiento. Pero tuvo la lucidez de comprobar el "gigantesco esfuerzo de conciencia realizado por el pueblo. Es inútil el ensayo de caracterizar a la sociedad que enmarca hoy la vida de los bolivianos, después de la "Marcha por la Vida", o de la "Marcha por el Territorio y la Dignidad , pero no se puede negar que vidas como las de René son las que cimentaron, con su lucha, el espacio que habitan sus hijos.

## PREMONICIÓN DE MUERTE

Los residentes bolivianos en Washington hicieron una colecta y compraron un chaleco antibalas. Lo enviaron a René Bascopé Aspiazu, que hacía poco había reabierto el semanario *Aquí,* para ayudarle a protegerse, pues en todas partes se sabía que recibía cotidianas amenazas y todo el mundo había oído de los peligros que le acechaban.

René sonrió cuando abrió el paquete que había recibido y conoció su contenido. No utilizó jamás ese regalo que reflejaba la Preocupación de sus compatriotas, su intuición de que una vida valiosa podría perderse.

El director de *Aquí* estaba habituado a los anónimos amenazantes. Luego de la destrucción de las instalaciones del semanario y de la tortura y muerte de Espinal, pocos se animaban a hablar claro, a asumir una posición crítica.

Asombraba entonces la decisión de quien sustituyó a Luis Espinal al frente de Aquí Y cuando le preguntaban por su arrojo, por la temeridad de dirigir el semanario acechado por

---

[55] ibid.



VERIFICADO
S. V. L.

los paramilitares, René respondía que le había perdido el miedo al miedo.

Le explicó el significado de estas palabras a una sola persona, su esposa Rosemary: "sé que moriré joven", le confesó alguna vez.

La muerte, cotidiana compañera de sus relatos, era también una presencia. natural en el conventillo donde vivió, en el mundo femenino donde creció, y en el mundo sembrado de peligros donde le tocó vivir, al lado de Luis Espinal: "entonces pensaremos que incluso la muerte es un mito y la tierra a la que su cuerpo se ha entregado, nada más que una morada pasajera.

René se preguntó por la muerte: "¿Qué es más trágico? ¿Que la muerte lo sorprenda a uno preparado , es decir, consciente de que se la. tomó siempre en cuenta; o que lo sorprenda a uno absolutamente ignorante de ella?"

René la mira como un tránsito: La muerte prepara a los seres humanos para recibirlos: los envejece. En ese sentido, los viejos se parecen mucho a los cadáveres. Que estupidez un infierno con niños (que incoherente).

La muerte también está asociada al lugar donde vive. Para René, un componente central de su lugar, de la ciudad de La Paz son sus cementerios .

Los cementerios no son sólo aquellos lugares donde reposan los restos de quienes han partido, son los sitios donde la nostalgia es abandonada: ¯Mirar a La Paz desde esa altura donde Isico intuyó una putrefacción reflejada en las calaminas, es permitir que una vaga y absurda tristeza lo invada a uno. [6]

Allí muerde la desesperanza: "pasar por el cementerio y entrever, más allá de los mausoleos exteriores (mármol y bronce y apellidos con *pedigree*), la miseria de los muertos que se

---

[56] René Bascopé Aspiazu, Luis Espinal y el periodismo", reproducido en *Autodeterminación*, N2 12, Julio de 1994. Cfr. p. 79.

[57] René Bascopé Aspiazu, "Notas (Anotac iones inéditas)", en *Presencia Literaria*, 24/Febrero/1985.

[58] Ibidem.

[59] Cfr. René Bascopé Aspiazu, ¯Para una ciudad *y* sus cementerios¯, en *Ensayos*, libro inédito.

Ibidem.

revuelcan en nichos derruidos, y más al fondo, confundir con un cenizal las centenas de tumbas de los que en vida fueron recién nacidos."

La Paz es como un cementerio, "La Paz subyace en las contradicciones de sus hombres, agoniza arrodillada más allá de los líricos y sus instituciones. Sus primeras y últimas luces se encienden y es inevitable que una absurda y vaga tristeza lo invada a uno, más aún cuando ha escampado."[62]

En esos cementerios, la vida y la muerte se encuentran, allí se puede mirar a la Parca y sentir su aliento: "Nada hay más escalofriante que la visión de un papel arrastrado por el viento en los cementerios; al atardecer." [3]

René conocía seguramente mejor que muchos a esa muerte: "Yo moriré a mis 33 años. Tu, en cambio, vivirás mucho", le dijo un día a su esposa., Rosemary.

¿Se dirá un día brumoso que así como en Europa la escritura era una forma de detener la muerte por el recurso de anular la finitud del hombre, aquí la escritura de René Bascopé era una forma de seducir a esa misma muerte?

¿Se dirá ese día que la muerte, así seducida, preparó una cita a René para que muriese como el personaje no revelado de un relato aún no narrado?

¿Se conjeturará acaso que la muerte prefirió otro camino, más oscuro y tortuoso, y buscó a su víctima por los senderos de la venganza política?

René provocaba en eso que él llamaba "periodismo político"; denunció el narcotráfico en el gobierno, la corrupción, la falta de moral..

El 12 de mayo de ese año fatal de 1984, el menor de sus hermanos, Julio, cuyo parecido físico con René era sorprendente, muere en. circunstancias nunca aclaradas, atropellado por un jefe de la policía.

Era la última premonición.

---

[61] Ibid.

[62] Ibid.

[3] René Bascopé Aspiazu, "Notas (Anotaciones inéditas)", en *Presencia Literaria,* 24/Febrero/1985.

LA ULTIMA MUERTE

Cotidianas amenazas llevan a René a munirse de una pistola. René rechaza protegerse con un chaleco antibalas —elemento de protección pasiva-- y opta por un elemento que le permite una defensa más activa. Pero nunca tuvo necesidad de emplear su arma para los fines para los que la había adquirido.

El viernes 15 de junio de 1984, día en que comienza su agonía, René llama a su esposa para decirle, que, como miembro de la Asamblea de los Derechos Humanos, debía estar presente en el interrogatorio de un detenido que tendría lugar en el Ministerio del Interior. Le dice que volverá tan pronto como acabe este trámite.

René sabe que no podía ingresar en un ministerio con su arma. Se dirige a la casa de una amiga que vivía a pocas cuadras del lugar, para dejar allí su revólver.

Cuando acude a recoger su arma, ce produce una discusión y una bala torpe, injusta, absurda , disparada casi a quemarropa, le atraviesa el vientre, dañando los intestinos, un riñón y un pulmón; terminó su camino alojada en el bazo.

René logra llegar hasta la calle por sus propios medios, pero allí se derrumba y empieza a perder grandes cantidades de sangre. Una ambulancia lo recoge de la acera. y lo lleva a la clínica policial_

Los médicos intervienen con urgencia. Es una operación larga, de más de siete horas de duración. Al salir preguntan por la esposa y le dicen que hicieron cuanto fue posible, pero que la bala permanece en el cuerpo de René. In está prácticamente muerto.

Uno de los medicas sugiere entonces una salida de emergencia: una transfusión masiva de sangre. Se convoca a los donantes y, cosa inusual, decenas de personas acuden al llamado, enterados de que el director del semanario *Aquí* era quien precisaba ayuda.

Se produce una recuperación extraordinaria. René vuelve a estar consciente, aunque se le nota muy débil. Apenas despierto, asegura que saldrá de este trance.

—Nunca le había visto tan frágil—, dirá su esposa.

---

[64] Alfonso Gumucio Dagrón, art. cit. , p. 2.

La policía acude a interrogarle sobre las circunstancias del disparo y él afirma taxativamente que se trató de un accidente, con lo cual se libera a quien había apretado el gatillo.

Un despacho del diario *El Día* de México, del cual René era corresponsal, afirmaba erróneamente que- ¯su esposa¯ había disparado contra René. La noticia llegó a La Paz y fue reproducida por algunos medios, pero nunca fue cabalmente desmentida.

Un manto de silencio envolvió estos sucesos. Quienes trabajaban en medios eludían el tema. El arma había sido disparada por una periodista y René era director de un medio importante.

Tres semanas después René puede volver a su casa, pero debe someterse a dolorosos tratamientos.

La mañana de su recaída se le presenta una fiebre altísima y es internado nuevamente. Una intervención para retirarle un foco infeccioso fracasa.

Se descubre que tiene un pulmón completamente dañado. Los médicos le aplican entonces un tratamiento de emergencia.

René, que había dirigido *Aquí* desde su lecho del hospital, debe aún enfrentar una última requisitoria. El gobierno le increpa por un artículo donde se afirmaba que el secuestro del presidente Siles pudo haber sido un "autosecuestro".

El director del semanario se niega a identificar al autor de esa nota. Dice que asume las consecuencias como director del medio y como responsable de cuanto en él se publica.

El día que tenía que morir, René había firmado su pasaporte para viajar a Cuba, donde debían acabar de curarle; parecía que saldría. bien de su última crisis y partiría sin problemas.

Pero esa tarde le sobrevinieron dos paros cardiacos sucesivos. Nada pudieron hacer los médicos.

Su esposa, que estaba en el pasillo, ingresó al quirófano cuando René tenia aún los ojos abiertos. El médico los cerró en ese momento.

--Tenía una expresión de paz infinita; había desaparecido todo el dolor___.

ANOTACION SEGUNDA:

## PERTINENCIA DE FOUCAULT

Foucault surge luego de enfrentarse con vocablos como autor u obra . La suya es la obra por comprender las obras y los autores (su inexistencia y su inconsistencia), por explicar esa vida extraña que ostentan.

La obra de Foucault ha despertado variadas interpretaciones. Nacida en el auge del movimiento estructuralista, y teniendo a su autor por uno de sus más destacados exponentes de la. hora primera de este movimiento, esta obra tiene aún el marbete de "estructuralista .

Pero también está quien no olvida la militancia primera en el marxismo de Michel Foucault, pese a su distanciamiento posterior' y le torna por un luchador contra la injusticia y un revolucionario de la era postmoderna .

Debido a un cierto carácter de hermetismo, de clausura, esta obra ha. tenido la azarosa vida de dar vida a sin fin de interpretaciones, de obras paralelas y críticas, de rectificaciones y de olvidos. Todavía hoy tiene el privilegio de ser citada y contradicha, del eterno ademán de clasificarla, de asignarle una casilla y una función.

El número de obras deudoras de esta otra obra no cesa de aumentar. Son como los comentarios que describiera en el

---

[1] Cfr. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966. (Traducción castellana: *Las palabras y las cosas,* México, Siglo XXI, 1ed 1968, 17ed. 1986), pp. 256 - 257.

En. el prólogo que escriben Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría a una colección de artículos y entrevistas de Foucault, publicados bajo el título *Saber y Verdad,* llegan a decir: La obra foucaltiana se inscribe en el interior de la ruptura epistemológica marxiana (sic)". Cfr. Foucault, Michel, *Saber y Verdad,* Madrid, La Piqueta, 1984, p. 21.

prefacio a *El nacimiento de la clínica* o, luego, en *El orden del discurso* .

*Y* si ha de hablarse, en su caso , de obra , es porque ninguna otra descripción le calza. Imposible acechar sus libros para encontrar el método empleado, sistematizarlo, asignarle un nombre y dejarlo bien clasificado. No se encuentra cosa parecida en la composición de su pensamiento o en el discurrir de su escritura.

Imposible también interrogarle sobre teologías o teleologías a quien desenmascaró a ambas.

Por esto, antes de hablar de aquello que de Foucault puede servir en esta investigación, debemos intentar una breve descripción de un itinerario, que no debe confundir pese a su camino cronológico, puesto que no es este hilo —tomado al azar-- el que puede guiar mejor una interpretación. de su obra. Se utiliza aquí tan sólo a título descriptivo.

DIVERSOS MOMENTOS

Es importante considerar el pensamiento de Foucault dentro de las críticas que ha originado. Hoy, por ejemplo, se le reprocha el no haber prescrito líneas a. la actividad teórica .

Con la aparición de *La arqueología del saber* , comenzaron las criticas desde diversos puntos de vista, sobre todo a ésta

---

Michel Foucault, *Naissance de la Clinique*, Paris, P.U.F., 1963. 2éme ed. revisée, 1972. (Traducción castellana: *El nacimiento de la clínica,* México, Siglo XXI, leal 1966, 12ed. 1987), pp. 1 - 15.

4 Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971. (Traducción castellana: *El orden del discurso,* Barcelona, Tusquets, 1ed 1973, 3ed. 1987).

Fernando Savater, por ejemplo dice: "... Aquí tropezamos con ese desenlace no accidentalmente *inconcluyente* que parece ser el destino mismo de Foucault... Y José-Guilherme Merquior, citado por Savater, comentará: Foucault no combate los poderes establecidos en nombre de un poder más noble y más humano..." Cfr. Michel Foucault, *La vida de los hombres infames,* Madrid, La Piqueta, 1990, pp. 9 - 13.

6 Michel Foucault, *L'archeologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969. (Traducción. castellana: *La arqueología del saber,* México, Siglo XXI, 1ed 1970, 12ed. 1987)

obra, en la que muchos creyeron reconocer los fundamentos de un "sistema" nuevo . La. respuesta de Foucault llegó más tarde con su célebre lección inaugural en el Colegio de Francia: *El orden del discurso.* Allí abandona incluso el vocabulario que hasta entonces había propuesto.

Foucault se niega así a prescribir direcciones y a dotar de promesas a sus lectores. En sus siguientes libros empieza exploraciones diversas. Y serán sus críticos quienes construyan coherencias y diferencias en esta obra.

¿Cómo Foucault va a describirse a si mismo, a lo que hace? Cuando es elegido profesor en el Colegio de Francia escogerá un tema que tal vez resuma sus búsquedas e investigaciones de mucho tiempo: su cátedra se llamará "Historia de los sistemas del pensamiento , y en los resúmenes de sus cursos se encontrarán los primeros gérmenes de sus investigaciones ulteriores[8].

LA LOCURA

Foucault publicará -en 1954-, su primera obra, un pequeño opúsculo titulado *Maladie mentale et personnalité*[9]. Ese libro está lleno de frases como esta:

---

[7] Para comprender la reacción que suscita esta obra, se pueden citar dos libros: el primero escrito por un discípulo de Louis Althousser, Dominique Lecourt: *Pour une critique de l épistémologie*, París et Montpellier, François Maspero, 1972, (Traducción castellana: *Para una* critica *de la epistemología*, México, Siglo XXI, 1973; Sed. , 1935). Lecourt ataca ferozmente los supuestos planteamientos idealistas de. Foucault. La segunda obra, de mucha mayor solidez crítica, está escrita por dos filósofos americanos, Paul Rabinow y Hubert Dreyfuss, *Beyond Structuralism and Hermeneutics.* Su traducción francesa: *Foucault, un parcours philosophique : Au delà de l´objectivité et la subjectivité*, Paris, Gallimard, 1984, explica por qué Foucault abandona el término "arqueología".

Cfr. Michel Foucault, *Résumé des cours 1970-1982,* Paris, Juillard, 1989. Este texto ha recogido la mayoría de los registros personales de Foucault sobre aun cursos. Existen además traducciones al castellano de algunos de los años, célebres por la materia de que trataron o por las aclaraciones que aportaron.

Michel Foucault, *Maladie mentale et personnalité*, Paris, P.U.F., 1954, (Traducción castellana de la primera edición francesa: *Enfermedad mental y personalidad,* Barcelona, Paidós, 1988).

"Tomaremos de los trabajos de comienzo de este siglo algunas descripciones cuyo arcaísmo no debe hacernos olvidar que han sido puntos de partida. 10

De la *Conclusión* extraemos estas otras frases:

La revolución burguesa ha definido la humanidad del hombre por una libertad teórica y una igualdad abstracta. Y el enfermo mental se erige en sujeto de escándalo (...) Demuestra que la sociedad burguesa, por los mismos conflictos que han hecho posible su enfermedad, no está hecha a medida del hombre real." 11

"(...) cuando se relaciona la enfermedad con sus condiciones históricas y sociales de aparición, nos preparamos para encontrar los componentes orgánicos, y hacemos un análisis realmente materialista. 12

Foucault trató de hacer desaparecer esta primera obra, por razones obvias. Sin embargo, pese a todas sus muletas ideológicas, presenta algunos aspectos notables: 1) El *tema,* la locura, que luego llenará toda la primera etapa de Foucault. 2) La estructura abrumadoramente académica de este trabajo: hipótesis, adhesiones metodológicas, etc. , que luego será absolutamente negada.

Luego de escribir *Maladie mentale et personnalité* Foucault parte para Estocolmo, Varsovia y Hamburgo, ciudades en las que escribe su primera obra fundamental: *Historia de la locura*[1]. En 1960, *Maladie mentale et personnalité* se agota completamente. El editor le propone una reedición y Foucault pone la condición de hacer algunos cambios. De hecho toda la segunda parte del libro es reformulada. Con un nuevo título, *Maladie mentale et psichologie*, el libro prolonga las ideas centrales de *Historia de la locura.* Pero Foucault se negó en lo

---

[10] Id., p. 10.

[11] Id., p. 116.

[12] Id., pp. 119 - 120.

[1] Michel Foucault, *Folie et Deraison, Histoire* de la *Folie á l'Age Classique*, Paris, Plon, 1961, (Traducción castellana de la segunda edición francesa: *Historia de* la *locura en la época clásica,* México, F.C.E., 1976. La primera edición en castellano apareció en 1967)

sucesivo a nuevas reediciones de este libro, con lo cual le resta todo mérito .

HISTORIA DE LA LOCURA

*Historia de* [1e] *locura* fue su tesis de doctorado, en "Historia de la ciencia", presentada por Georges Canguilhem. En el primer prólogo de esta obra capital, Foucault dice de la locura que es la exclusión que fundamenta la razón. Para hablar de la locura desde la razón necesitaba como guías una cohorte de nombres que luego serán familiares en su obra: Hölderlin, Nerval, Van Gogh, Raymond Roussel, Artaud y Nietzsche. Foucault también prometía una serie de estudios que tocarían muchos dominios, de exclusión.

La locura ocupa en esta obra dos espacios fundamentales: por una parte demarca los límites de lo constitutivo de la cultura; por otra, es una palabra que recibe una sedimentación significativa especial desde —al menos-- el Renacimiento. Foucault va a explorar esta sedimentación, no en los textos de medicina, sino en los de la literatura y del arte.

Y es analizando la locura en el arte donde Foucault descubre una de los grandes fisuras de la cultura occidental: la pintura, con el Bosco, Brueghel y Durero, expresará la experiencia renacentista de la locura, aquella caracterizada por el miedo que inspira y por el saber que supuestamente oculta.

En cambio, en. la representación literaria de la locura aparece la ironía con la que el gran miedo renacentista a la muerte, al fin del mundo, es neutralizado. La ironía se enfrenta a la locura y así protege al hombre.

Si para los pintores la locura era la manifestación de las potencias más oscuras de la tierra, que podían despedazar al hombre ,para los escritores es apenas el destello de las debilidades humanas. Foucault analiza la obra de Shakespeare y Cervantes, y aunque ve aún los trazos de la locura trágica en esas obras, descubre a la vez la irrupción definitiva de la

---

[14] Existe, no obstante, quien. le halla méritos a esta reedición (*Maladie mentale et psychologie*), como el ya citado Alan Sheridan, que anuda algunos de sus pasajes no sólo con la etapa en la que Foucault se interesará en el lazo poder-saber, sino en la noción de "liberación , a cuya crítica se entregará a partir del primer volumen de su *Historia de la sexualidad.* Cfr. Alan Sheridan, *Discours, Sexuality and* [illegible] *r*, ed. cit., p. 29.

concepción crítica que no tardará en imponerse. La pintura muestra la trágica locura del mundo; la literatura, el discurso de la risa del sabio_

A mediados del siglo XVII el triunfo de esta visión crítica de la locura es completo y puede decirse que empieza la edad de la razón.

Goya y Sade marcan la excepción y el final de la época clásica. Goya será el solitario que recuerde la experiencia trágica de la locura, completamente enterrada durante la edad clásica. Sade, a su vez, será el ultimo representante de la experiencia que durante la época clásica englobará a la locura: la sinrazón. Con él acaba esa partición clásica y la locura ingresa en el saber médico separándose hasta hoy de la sinrazón y el libertinaje.

La época clásica comienza pues cuando la locura cae en el dominio de la sinrazón y se crea una red institucional para gobernarla; la apertura del Hospital general en París, en 1656, será la fecha simbólica del comienzo le la edad clásica. Esta institución paradigmática no está destinada sólo a los locos, sino a todos los inútiles, a los pobres.

El internamiento confina, además de la locura, tres experiencias que la época clásica define de manera diferente al Renacimiento: la sexualidad y su relación con la familia burguesa, la profanación y los nuevos puntos de vista sobre lo sagrado, y el libertinaje, que se puede definir como el conjunto de relaciones entre el libre pensamiento y las pasiones.

El final de la época clásica puede datarse en 1795, cuando Pinel libera a los detenidos de Bicêtre. Foucault, afecto a los símbolos, propone también como fecha la carta del director de un internado que pide la expulsión de Sade, porque éste hombre no es un loco, sino un libertino.

Cuando Foucault hace estas particiones entre Renacimiento, época clásica y modernidad, no parecía proponer nada muy novedoso, a excepción quizá de algunos nombres. Sin embargo, es con esta obra que inaugura su concepción particular de la cultura occidental y su preferencia por el estudio del arte.

## EL NACIMIENTO DE LA CLINICA

*El nacimiento de la clínica* apareció dos años después de la *Historia de la locura.* Agotada hacia 1970, Foucault prepara una segunda edición que aparecerá en 1972. Allí elimina todas las palabras que tuvieran alguna reminiscencia estructuralista:

lenguaje, análisis estructural del significado, oposición significante/significado. Foucault había declarado repetidamente[15] que no había nada estructuralista en su obra, pero el vocabulario inicial que empleaba lo había casi encasillado —al menos para los *mass*.

Esta obra destaca el rol de la medicina en la constitución de las "ciencias humanas" y sus lazos con el arte contemporáneo, sobre todo con el romanticismo.

Foucault muestra que en el nacimiento de le medicina moderna está una reorganización de la "mirada" médica", que ve en la. muerte, en los cadáveres, le clave de la vida.

Así se introduce la muerte en. el dominio del conocimiento. Pero estaba ya presente en el arte y en. el erotismo: "El siglo XIX hablará con obstinación de la muerte; muerte salvaje y castrada de Goya, muerte visible, musculosa, escultural y ofrecida en Géricault, muerte voluptuosa, de los incendios en Delacroix, muerte lamartiniana de las efusiones acuáticas, muerte de Baudelaire. Conocer la vida sólo está dado a este saber burlón, reductor, y ya infernal que la desea muerta "[16]

"Será sin duda decisivo para nuestra cultura que el primer discurso científico, tenido por ella sobre el individuo, haya debido pasar por este momento de la muerte (...): de la experiencia de la sinrazón han nacido todas las psicologías y la posibilidad misma de la psicología; de la integración de la muerte, en el pensamiento médico, ha nacido una medicina que se da como ciencia del individuo .

En *El nacimiento de la clínica* se dibuja con claridad la experiencia del arte y del lenguaje que nutre la obra de Foucault y le da a. su reflexión la amplitud que tiene.

LAS PALABRAS Y LAS COSAS

---

[15] Foucault, lo negará una vez más en una entrevista con un periodista italiano que, no obstante, insiste en el marbete de "estructuralista". Cfr. "Conversazione con Michel Foucault", ed. cit., pp. 65 - 91.)

Michel Foucault, *Naissance de la Clinique*, ed. cit., p. 243.

[17] Id., pp. 276 - 277.

Uno de los libros más populares de Foucault fue r*Las palabras y las cosas* , que se abre con una glosa a Jorge Luis Borges. En el prefacio a la traducción inglesa de esta obra (que apareció en 1970), Foucault explica que parte de la hipótesis de que toda la actividad intelectual de un período dado obedece a las leyes de un cierto código del conocimiento. De allí el proyecto de estudiar, en el período que se extiende del Renacimiento al siglo XIX, tres discursos. Foucault también busca confirmar las particiones que utilizó en su estudio sobre la locura[i] .

Para la época clásica, la unidad de los conocimientos estaba asegurada por una teoría de la. representación que definía al lenguaje como el espacio en el cual las cosas —sus representaciones— son ordenadas. A fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX, esta teoría será reemplazada por la historicidad, que impone a las cosas un orden basado en la continuidad temporal y el devenir[19] .

Este libro echa mano de otro artista, Velázquez, cuyo cuadro *Las Meninas*, pintado al principio de la época clásica, nos muestra la representación en sí: miramos un pintor, que a su vez nos mira; el verdadero modelo está ausente de esta representación, o mejor, sólo puede ser alcanzado en el fondo de la tela, en el espejo que refleja la imagen de los reyes que son pintados por Velázquez.

Velázquez y Cervantes se encuentran en el principio de la época clásica. El primero es, como vimos, uno de sus más altos representantes; el segundo testimonia el paso del Renacimiento a la época clásica. Don Quijote buscaba en el mundo los signos de la similitud, los vestigios de la mirada renacentista, en una época que había cambiado y a. la que irónicamente decía adiós. Este reinado de la similitud será sustituido —con Descartes— por el de la comparación. En este cambio no comprendido, en la búsqueda infinita de similitudes, que ya no le hablan al hombre clásico más que de la sinrazón, está la locura de Don Quijote.

El lenguaje en la edad clásica tiene como tarea representar al pensamiento. Es por eso que se lo analiza desde categorías lógicas, o mejor no se lo analiza a él sino a lo que

---

[i] Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966. (Traducción castellana: *Las* palabras *y las cosas,* México, Siglo XXI , 1ed 1968, 17ed. 1986)

[19] Alan Sheridan, *Discours, sexuality and power*, ed. cit., pp. 69 - 70.

[20] Ibid.

representa, al pensamiento. El lenguaje entonces no tiene un ser, un espesor, es una función, es la representación. La gramática clásica es el estudio del orden sucesivo de las palabras en su relación con la simultaneidad del pensamiento.

En el nivel arqueológico, las tres disciplinas estudiadas por Foucault son posibles gracias a un concepto común: la representación, que dejará de tener sentido en la edad moderna, como dejó de tener sentido, para los clásicos, el concepto de la semejanza, clave para el mundo renacentista.

SADE

Foucault termina su análisis de la época clásica con un comentario de la obra de Sade: ocupa, en el final de esta época y el principio de la nuestra, un lugar análogo al que tenia Cervantes cuando terminaba el Renacimiento y comenzaba la época. clásica. *Justine* representa la representación como la primera parte del *Quijote* lo hacía con le semejanza, *y Juliette* representa su fin, como la segunda parte de la obra cervantina con respecto a la primera. Foucault dirá que en *Justine* aparece por primera vez el deseo como potencia absoluta y la representación (la función de nombrar) es reducida al mínimo.

El mundo clásico se acaba, y comienza el reino de la violencia, del deseo, de la sexualidad, de la vida y la muerte. Sin embargo, Foucault rendirá un homenaje a este mundo clásico: "nuestra libertad —moderna— es tan sumisa, nuestro discurso tan repetitivo, que en el fondo debemos comprender que [la época clásica]... *c'est la mer á boire*. Las alegrías de *Juliette* son más solidarias. No tienen fin"[21].

Foucault comienza así, con una crítica, su recuento de la *episteme* moderna. Aquí la noción de orden desaparece frente a la historia —cuyo eje es el concepto de tiempo, de desarrollo, de devenir—. Por ello la Historia se hace una noción múltiple y compleja. Está entre los eventos y el origen, es ambos a la vez...

Una de las consecuencias de los análisis de Foucault es la preminencia de David Ricardo sobre Marx. Es aquél quien. produce

---

[21] Michel Foucault, *Les mots* et *les choses*, ed. cit., pp. 223 - 224.

[22] Episteme es un concepto típico de esta etapa de. Foucault; sería el conjunto de reglas, de un cierto código del conocimiento, que regula la actividad intelectual de un período histórico dado. Cfr. *supra.*

la ruptura epistemológica en el pensamiento occidental, porque libera al trabajo de su rol de medida del valor y hace de él el proceso de producción en sí mismo, independientemente de todo intercambio. Su teoría "pesimista" de le historia (la humanidad no será capaz de satisfacer todas sus necesidades), da pie a una interpretación. contraria __la de Marx__ que no constituye sin embargo ninguna ruptura fundamental con la *episteme* clásica [23].

Fiel a su preferencia literaria, Foucault analiza así la constitución de la biología y el papel de Cuvier, que vinculó el imperativo de la muerte para la comprensión de la vida: la vida borra el espacio del orden y vuelve a ser salvaje (…) La naturaleza no sabe ya ser buena (…) Sade anunciaba al siglo XVIII, cuyo lenguaje agotó, y a la época moderna que por mucho tiempo quiso condenarlo al mutismo, que la vida no puede separarse de la muerte, la naturaleza del mal, ni los deseos de la contranaturaleza. Discúlpese la insolencia ( para quién?): *Les 120 Journées* son el envés aterciopelado de las *Leçons d´anatomie comparee*

En la *episteme* moderna, por la misma epoca , se produce otro acontecimiento importante: la separación del lenguaje de la representación *y* su enraizamiento en la libertad humana, en el devenir histórico de los pueblos- se verá así al lenguaje desde una dimensión política.

A principios del siglo XIX, el lenguaje deviene un objeto opaco, no confiable para la expresión de conocimientos científicos --y por ello se buscan lenguajes puramente simbólicos—, deviene un objeto de estudio, pero a la vez recupera el estatuto misterioso que le había caracterizado en el Renacimiento.

Es por ello que la exégesis vuelve a ponerse de moda: El primer libro de El *Capital* es una exégesis del valor; todo Nietzsche, una exégesis de algunas palabras griegas; Freud, la exégesis de todas esas frases mudas que sostienen y cruzan a la vez nuestro discurso evidente… La filología como análisis de lo

---

[23] Michel Foucault, *Les mots et les choses*, ed. cit., pp. 256 - 257. La versión original francesa es durísima con respecto al significado de Marx: *Au niveau profond du savoir occidental, le marxisme n a introduit aucune coupure réelle… Leurs débats ont beau émouvoir quelques vagues et dessiner des rides á la surface: ce ne sont tempêtes qu´au bassin des enfants.* p. 274.

[24] Id., p. 272.

que se dice en la profundidad del discurso ce ha convertido en la forma moderna de la crítica.

El lenguaje así dividido se encuentra apresado entre los intentos científicos de análisis y aquellos interpretativos (la filología, la crítica). Y es en este espacio donde nace la "literatura .

La "literatura como tal , pues desde Dante, desde Hornero, había existido en el mundo occidental una forma de lenguaje que ahora llamamos "literatura . Pero la palabra es de fecha reciente, como también es reciente en nuestra cultura el aislamiento de un lenguaje particular cuya modalidad propia es ser' literario"... una forma independiente, de difícil acceso, replegada sobre el enigma de su nacimiento y referida por completo al acto puro de escribir" 26

LO IMPENSADO Y EL HOMBRE

El concepto de hombre aparece en el siglo XIX . Con esta figura nueva, aparece también lo impensado, lo inconsciente. Lo impensado (sea cual fuere el nombre que ce le dé) no está alojado en el hombre como una naturaleza retorcida (...) lo impensado ha servido al hombre de acompañamiento sordo e ininterrumpido desde el siglo XIX fue el hombre enajenado para Marx "28

Durante toda la época moderna, el pensamiento tenía como tarea pensar lo impensado, traer lo desconocido a la esfera. de lo conocido, poner término a la alienación. del hombre. Por ello el pensamiento moderno es una forma de acción, un acto peligroso. Sade, Nietzsche, Artaud y Bataille lo han sabido por todos aquellos que han querido ignorarlo, pero también. es cierto que Hegel, Marx y Freud lo sabían...

Pero también por ello el pensamiento moderno no pudo producir una moral, su compromiso ético esté en la

---

25 id., p. 291

26 Id. , p. 293.

"La cultura occidental ha constituido, con frecuencia, bajo el nombre de hombre, un ser que, por un solo y único juego de razones, debe ser dominio positivo del *saber* y no puede ser objeto de. *ciencia*. Cfr. Michel Foucault, op. cit., pp. 355 - 356.

2:3 Id., pp. 317 - 318.

29 Id., p. 319.

transformación de lo impensado por el pensamiento y la modificación consecuente de éste último. "Superficialmente, podría decirse que el conocimiento del hombre, a diferencia de las ciencias de la naturaleza, está siempre ligado, aun en su forma más indecisa, a la ética o a la política; más fundamentalmente, el pensamiento moderno avanza en esta dirección en la que lo Otro del hombre debe convertirse en lo Mismo que él. "30

*Las palabras y las* ----- tenía coma fin constituir una "arqueología" de las ciencias humanas, analizar su formación y las condiciones que las hicieron posibles. Foucault entiende por ciencias humanas, principalmente, a la psicología, a la. sociología y a los estudios literarios y culturales.

Estas ciencias se caracterizan por su preocupación por la representación, aunque no son herederas del saber clásico, donde la representación era un concepto central, pero en el cual --pese a ser su eje-- el concepto de "hombre" estaba ausente (como el eje del cuadro de Velázquez). La representación moderna no surge de la. conciencia que el hombre pueda tener del mundo, sino de la *experiencia*[31] que tiene como ser que vive, trabaja y habla. Así las ciencias humanas se constituyen como derivados de las tres ciencias empíricas con las que se abre la *episteme* moderna:

La psicología toma de la biología las nociones de función (para compensar desequilibrios) y sus normas reguladoras; de la economía se prestará las nociones de conflicto (que aparece en la competencia por satisfacer necesidades) y regla (creada para evitar el conflicto) y de la lingüística tomará las nociones de significado y sistema (conjunto ordenado de signos). Estos conceptos no pertenecen a una sola ciencia humana, sino que tienen validez en todas ellas, lo cual permite que cada una interprete a la otra, y se produzcan ciencias intermediarias a cada momento.

Pero la noción moderna de representación tiene una consecuencia más: al confrontar el pensamiento con lo que no es él, "sucede como si la dicotomía entre lo normal y lo

---

Ibid.

[31] Sobre la importancia de la noción de *experiencia* en la obra de Foucault cfr. Pierre Macherey, *Foucault/Roussel/Foucault*, Préséntation du reimprimée de *Raymond Roussel*, Paris , Gallimard, 1992.

patológico tendiera a borrarse en beneficio de la bipolaridad de la conciencia y lo inconsciente. "[32]

Y es en este campo, el afuera del pensamiento, donde actüan dos ciencias que Foucault define como "contra-ciencias": el psicoanálisis y la etnología (o antropología social). Estas ciencias[33], al situarse en los límites de las ciencias humanas, son para éstas una cantera de conceptos *y experiencias.*

La preocupación por el inconsciente es central en el psicoanálisis, sus figuras "son las mismas de la finitud, tal como es analizada en el pensamiento moderno"[34]; además el psicoanálisis analiza las funciones y normas (la vida) fundadas en la repetición muda de la Muerte, los conflictos y las reglas (el trabajo) en la abertura desnuda del deseo, y las significaciones y los sistemas dentro de un lenguaje que es al mismo tiempo Ley. Por su parte, la etnología no se centra en aquello que interesa a todas las ciencias humanas, sino en la dimensión temporal que las cuestiona.

Foucault dice que el lazo entre etnología y colonialismo es manifestación de un acontecimiento esencial: la etnología está situada en la relación particular que la *ratio* occidental establece con las demás culturas. Su preocupación sincrónica expresa así la intervención de la historia (occidental) en las sociedades que no conocen el historicismo.

Psicoanálisis y etnología no se preocupan por el hombre", concepto esencial para las demás ciencias humanas. Toman como objeto no esta noción sino aquello que fundamenta a las demás ciencias y, al acercarse a la lingüística, que es una ciencia positiva, es decir que no tiene al "hombre" como concepto operacional, adquieren una base científica sólida.

La lingüística fundamenta así estas ciencias pero a la vez expresa la. moderna preocupación. por el lenguaje, porque su importancia no viene sólo de que es fundamento casi insustituible de las ciencias humanas. La importancia que cobra la literatura en nuestros días se debe a que es una reflexión

---

[32] Michel Foucault, *Les mots ea les choses, Ad.* cit., p. 359.

[33] Sobre las ciencias humanas Foucault dice: "Así pues, es inútil decir que las ciencias humanas" son. falsas ciencias; no son ciencias en modo alguno-" Sobre el concepto de ciencia en Foucault cfr. *Les mots et les choses*, ed. cit., pp. 355 - 356 et *passim.*

[34] Id., p. 363.

sobre el lenguaje. Construida sobre él, se vuelca hacia su soporte.

Foucault toma como ejemplos a Artaud y Roussel. Para el primero el lenguaje se vuelca a sus originales gritos; para el segundo, el discurso es destruido por medio de un sistema de relaciones casuales. Estos autores desarrollan una literatura extraña, incomprensible a veces, y su. vida, asediada por la locura, acaba en el suicidio; sin embargo Foucault no repara en las anécdotas, sino que se concentra en el pensamiento que habita en su obras: "En realidad, se trata del despliegue riguroso de la cultura occidental de acuerdo con. la necesidad que se dio a si misma a principios del siglo XIX.

## LA ARQUEOLOGI A DEL SABER

En *La arqueología del saber'*, Foucault declara explícitamente que no apela a una extensión de los conceptos y los métodos de la lingüística estructural; en cuanto a la historia, dice que no busca estudiarla desde las estructuras sino desde sus cambios y, por' fin, en cuanto al lenguaje, no es para Foucault una estructura, sino un acto, un acontecimiento.

En medio de una búsqueda de definiciones, el texto ce hace por veces árido y hermético, tanto que Deleuze dirá de *La arqueología del saber* que allí "Foucault hace un poema de su obra .

*La arqueología del saber* ce consagra a los problemas que- presentan nociones tales como discontinuidad, ruptura, umbral, limite, serie, transformación- en le Historia, pero también conceptos como *tradición,* que nos permite aislar' las novedades sobre el fondo de la permanencia; influencia, que explica toda transmisión y comunicación; *desarrollo y evolución,* que permiten asignar un principio organizador a acontecimientos dispersos; o *espín tu*, que establece, para cada época, un. conjunto de creencias. Para. cada uno de estos conceptos Foucault exige del historiador que sean considerados como objetos de estudio y no categorías metodológicas.

Luego Foucault dirige su atención a los agrupamientos discursivos mayores, como son la ciencia, la literatura, la filosofía, etc. Cada uno tiene su propia historia compleja, y

---

[35] Id., p. 372.

[36] Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, de Minuit, 1986. (Traducción castellana: *Foucault*, Buenos Aires, Paidós, 1987). Cfr. p. 45.

los hay muy recientes, como "literatura" o "política". En este dominio, las categorías de *Libro* y *obra* son las más difíciles, porque-son las más evidentes. El soporte material del libro, el volumen, no es el libro en sí, porque el volumen no es una unidad simple: forma parte de una edición, puede ser una antología (trabajo de varios autores pero creación del que la dirige). En cuanto a la "unidad discursiva" del libro, no es nunca neta, es un nudo en una red; la. unidad de un libro sólo puede construirse a partir de un campo complejo de discursos.

La noción de obra presenta aún más problemas. La primera idea que analiza Foucault, es la del conjunto de los textos aparecidos bajo un mismo nombre propio, pero allí saltan los seudónimos, y cuando se habla de una obra completa, las elecciones y los cortes aparecen aún más evidentes. Foucault dice que la obra presupone la hipótesis de un nivel profundo que explicaría todos los fragmentos de esa obra. Pero un nivel semejante es constituido por una operación de interpretación. La obra, en consecuencia, no puede sor considerada como una unidad inmediata, ni cierta, ni homogénea.

En síntesis, *La arqueología del saber* trabaja con juegos de conceptos en diferentes niveles: en primera instancia, los conceptos Tradición, Influencia, Desarrollo, Evolución, Espíritu. En segundo lugar las agrupaciones discursivas: Ciencia, Literatura, Política, Filosofía, Religión, Historia, Ficción; finalmente se ocupa de las nociones de Autor y de Obra.

## LA NUEVA ETAPA

Todo lo que antes expusimos corresponde, *grosso modo,* a lo que muchos estudios han denominado "la etapa arqueológica" de Foucault. En este sentido, las obras que siguen a *La arqueología del saber* escapan al método allí propuesto.

*La arqueología del saber* fue escrita antes de mayo del 68; en ese acontecimiento crucial en la cultura francesa. Foucault estuvo ausente —en Túnez—. Aunque no puede decirse que no le

---

[37] Esta calificación, con su. matices, aparece en análisis de Fernando Alvarez-Uría y Julia Varela; en el prólogo escrito por Miguel Morey para el libro *Foucault*, de Deleuze; en Alan Sheridan, etc.

afectara; de hecho, Maurice Blanchot[38] lo dice: Foucault estaba en. la Sorbona por junio o julio de aquel año crucial.

A consecuencia de aquellos sucesos, es invitado a dirigir el departamento de Filosofía de la Universidad de Vincennes, donde le consagra un curso a Nietzsche. El resumen de este curso aparecerá luego en un volumen colectivo de homenaje a Jean Hyppolite. Foucault lo titula "Nietzsche, la généalogie, l´histoire". Lo que impresionará de este artículo será la descripción que Foucault hace de la genealogía: será prácticamente aquella que aplica, a su propia arqueología. Existe no obstante una diferencia.

Esa diferencia estriba en el lugar que ocupa la cuestión del poder en sus textos. Nadie puede negar a Foucault el haber sido el primero en considerar esta noción[39]. Sin embargo, esta palabra está ausente en sus primeros trabajos; es más, no aparece casi en *La arqueología del saber.* De todos modos, es también innegable que es una noción subyacente en todos sus libros previos; el mismo Foucault lo remarcará en una entrevista casi póstuma [40]. Allí Foucault afirma que el poder fue una de sus preocupaciones centrales, aunque no dejará de reconocer su ausencia de su obra "metodológica". En ella, Foucault mismo deja ver que, siendo el poder una instancia fundamental en la producción discursiva, debía aparecer en la obra consagrada a las formaciones discursivas [41]. Esta omisión autocriticada posteriormente podría explicar el abandono de todo el sistema de útiles teóricos desarrollados en *La arqueología del saber.*

---

[38] Maurice Blanchot, Hichel *Foucault, tel que je l´imagine*, Paris, Fata Morgana, 1986. (Traducción castellana: *Michel Foucault tal y como yo lo imagino*, Valencia, Pre Textos, 1988). Cfr. p. 7.

[39] Tan conocida es esta posición de Foucault que muchos años después servirá de titulo a una entrevista que aparecerá en una revista norteamericana: "France´s Philosopher of Power , *Time,* 16/November/1982, p. 42.

[40] "Michel Foucault antes de partir. Entrevista con Manuel Osorio , *Plural,* Mayo 1990. Entrevista realizada poco antes de la muerte de. Michel Foucault, en 1984.

[41] Entretien sur la prison: Le livre et sa méthode. Entretien avec J-L Brochier", *Magazine Littéraire*, *No* 101, Juin 1375, pp. 27 - 33. (Traducción castellana: "Entrevista sobre la prisión: El libro y su método , en *Microfísica del poder,* Madrid, La Piqueta, 2ed. 1979, pp. 87 - 102.)

En "Nietzsche, la généalogie, l´histoire , Foucault avanza algunas tesis que serán claves en su obra posterior; la voluntad de saber y el conocimiento como encarnizada esclavitud —no liberación-- del hombre .

En 1970 Foucault deja Vincennes por el Colegio de Francia. Su célebre lección inaugural, *El orden del discurso*, fue publicada un año más tarde. En este texto, Foucault tomará distancias definitivas respecto de su labor anterior. Es un discurso sobre su discurso previo, pero a la vez un análisis de las relaciones entre el poder y el discurso.

Analiza los principios de exclusión del discurso, que actúan desde su exterior. Se detiene en el tercero de estos sistemas: la voluntad de verdad. Esta voluntad se traduce, en "una sociedad como la nuestra¯, en el afán de cientificidad que buscan todos los discursos para justificarse. Por ello este sistema es el que cobra más importancia en nuestros días. Sin embargo, Foucault anota que es el menos evidente, como si el discurso verdadero no pudiese reconocer la voluntad de verdad que le anima, como si no pudiera existir sino detrás de una máscara, la verdad que es su fin. Foucault dice entonces que se guiará por la obra de aquellos que trataron de arrancar esta. máscara: Nietzsche, Artaud, Bataille. Esta cita es importante, porque es tal vez una de las últimas en las que la literatura" aparece en esta dimensión reveladora, que avanza más allá de nuestras verdades. Los autores nombrados son todos víctimas de sus obras. En la obra. posterior de Foucault, la "literatura" mantendrá un status de iluminación; pero Foucault elegirá como campo de batalla los espacios de poder, los dominios interiores de la cultura occidental, allí donde el ser del lenguaje, adquiere nuevos matices.

Foucault dice que nuestra sociedad¯ tiene frente al discurso un miedo profundo __expresado en todos los procedimientos de domesticación del discurso__; se da entonces como fin comprender este miedo, y para ello debe cumplir tres tareas: cuestionar nuestra voluntad de verdad, restituir el discurso a su carácter de acontecimiento y abolir la soberanía del significante.

Concluye pues así el primer paso del análisis del poder, que aparece de manera negativa como límite del discurso. Vendrá luego el análisis de su positividad. Es de notar que mucho de

---

¯ Es notoria esta premonición que luego será retomada por los autores que tratan de la postmodernidad. Para. una lectura postmoderna de esta ética cfr. Gil les Lipovetsky, Le *crépuscule do devoir*, Paris, Gallimard, 1992, y otras obras de este mismo autor.

este análisis corresponde a lo que en *La arqueología del saber* aparece como *institución.*

Luego de esta lección, estallan en muchas prisiones francesas huelgas de hambre. Foucault toma partido por los detenidos y consagra su curso en el Colegio de Francia (1971-1972) a las "Teorías e instituciones penales"[44]. De esta experiencia sale su libro *Un cano de parricidio*[45]. Foucault confiesa que el caso le interesó por la. belleza del reporte que escribe un muchacho juzgado por el asesinato de su madre y sus hermanos. La lógica de este relato y su destino oculto brindan la posibilidad de analizar este complejo poder-saber. Foucault hace un análisis del acontecimiento y de la política, entre el escrito y el acto, es decir' un análisis estratégico, en sus términos[46].

Foucault proseguirá el estudio de las "instituciones penales", y en 1975 publicará *Vigilar y castigar*[47]. Análisis "interdiscursivo" cuya linea dominante es la relación. discurso/institución, esta obra representa una. vuelta a sus primeros estudios, como *Historia de* la *locura* o El *nacimiento de la clínica, en* los cuales analizaba la relación entre una institución y las prácticas discursivas que la rodeaban. *Vigilar y castigar* ha entregado una nueva manera de ver la

---

[43] Tomas de posición públicas y polémicas como estas (muy en el estilo de Sartre o Chomsky) le atraerán críticas diversas. Una de las más conocidas es la de Lyotard. Cfr. Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986. (Traducción castellana.: La *osmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1990), pp. 86, 111.

[44] "Théories et institutions pénales", *Annuaire du Collège de France,* 1971 - 1972, París, 1971. (Résumé du cours de Foucault pour l´année académique 1971 - 1972)

[45] Michel Foucault, *Mol Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère*, Paris. Gallimard/Julliard, 1973. (Ouvrage collectif édité par Michel Foucault contenant une introduction et un essai de Foucault). (Traducción castellana: Un *caso de parricidio en el siglo XIX*, Barcelona, Tusquets, 1ed 1976, 2ed. 1983).

[46] Como resulta evidente no se puede leer este texto como una "teorización" de la acción pública o política de Foucault. Esta divergencia hace difícil la sustentibilidad de criticas como las de Lyotard, puesto que se han concentrado en los efectos mediáticos de ciertas declaraciones.

[47] Michel Foucault *Surveiller et punir,* Paris, Gallimard, 1975. (Traducción castellana: Vigilar y *castigar,* México, Siglo XXI, 1ed 1975, 14ed. 1988).

sociedad occidental, al extender Foucault más allá de su campo propio las conclusiones de su estudio. Así, la sociedad occidental tiene un orden que se funda no sobre la represión violenta de la policía o el ejército, sino sobre técnicas disciplinarias puestas en práctica y desarrolladas en las cárceles.

El centro de las teorías penales se desplaza del castigo hacia el proceso y la sentencia de los criminales. El castigo (la corrección) se dirige al "alma" (el corazón, el espíritu, la voluntad). El libro es entonces una historia correlativa del "alma" moderna y de un nuevo poder de juzgar, que es en esencia una táctica política. y técnica de ejercicio del poder. La complicidad de las ciencias humanas en este proceso es puesta de relieve, tanto en. su. relación de justificación de estas nuevas tácticas de poder, como en su interpenetración con las redes de poder, que es una fuente de conocimiento.

Cuando se refiere a la. sustitución del cuerpo por el alma como fin de los castigos, Foucault muestra que esto ha significado un saber nuevo sobre el cuerpo, que permite su utilización económica, el dominio de sus fuerzas "este saber y este dominio constituyen lo que se podría llamar la tecnología política del cuerpo"

Foucault llamará la atención sobre el hecho de que este nuevo poder es ejercido antes que poseído; no pertenece a grupos sociales definidos en términos de clases, es más bien una red de "micropoderes" que se extiende por todo el espacio social. Por ello es imposible una lucha total, la única forma de contrarrestarlo son los combates localizados, pero como se trata de una red y no de un conjunto de puntos aislados, la modificación de uno de estos puntos implica una repercusión sobre la. totalidad del sistema.

Esta "microfísica del poder" opera, sobre el cuerpo a través del "alma". El "alma" no tiene para Foucault el sentido cristiano sino que es una entidad creada por los métodos de castigo, vigilancia y control- "es el elemento donde se articulan los efectos de un cierto tipo de poder y la referencia, de un saber… Sobre esta realidad-referencia, se han construido conceptos diversos y se han delimitado dominios de análisis: psique, subjetividad, personalidad, conciencia, etc… El alma, efecto e instrumento de una anatomía política; el alma, prisión del cuerpo"

---

[17] Id., pp. 30 - 31.

[18] id., p. 34.

Pero aquello que Foucault llama "alma" es también un. efecto "positivo" del poder. Es concebida como una parte del cuerpo que se opone a él. El alma introduce el poder en el interior del cuerpo, lo ocupa, lo anima. y le da. un "sentido".

La literatura reflejará este nuevo blanco de los castigos: "Hacia el final [del antiguo régimen] apareció una literatura popular ambigua, donde el criminal era. exaltado y condenado al mismo tiempo. El siglo XIX producirá, en cambio, una literatura del crimen diferente. Allí el crimen será glorificado, es una obra de arte, pertenece a seres privilegiados, revela la monstruosidad de los fuertes y de los poderosos; de la novela negra a Quincey, o del *Castillo de Otranto* a Baudelaire, hay una reescritura estética del crimen- se ilustra el lento proceso del descubrimiento del crimen, se pasa del enfrentamiento físico con el poder a la lucha intelectual entre el criminal y el investigador. El nacimiento de la literatura policial significa también la muerte del criminal rústico y de su heroización por el suplicio. El hombre del pueblo es demasiado simple para ser protagonista de verdades sutiles. La literatura policial traspone a otra clase social este criminal heroico. Los diarios se ocuparán de la gris crónica policial, de los delitos sin epopeya y de su castigo. La división está hecha: el pueblo es desprovisto del antiguo orgullo de sus crímenes; los grandes asesinatos han devenido el juego silencioso de los sabios."[70]

En el antiguo régimen había demandas de penas; "más humanas" para los criminales, pero Foucault, revela pronto que lo que se buscaba era una vigilancia más estrecha del "cuerpo social", una disciplina mejor ajustada, una justicia más fina. Lo que a su vez era exigido porque se: había pasado de una "criminalidad de la sangre" a una "criminalidad del fraude", es decir, crímenes contra la propiedad. Es esta racionalidad económica la que guiará el nuevo sistema penal "más humano".

Esa nueva filosofía. penal reformada, e ige a su vez el auxilio de las ciencias sociales para medir la eficacia de las penas. La semiología nace aquí. Cada ejemplo debe ser un signo que obstaculiza, cada castigo debe escribir en. el espíritu del criminal la amplitud del poder que lo condena. El arte de castigar debe basarse en una tecnología de la representación, donde se unan la idea del crimen y de su castigo.

Porque durante el siglo XVIII el cuerpo se convierte en el blanco del poder, es un instrumento que se puede entrenar, del que se puede extraer fuerzas y aumentarlas. Foucault dirá que la era del hombre máquina fue abierta por el registro anatomo-

---

[70] Id. , p. 72.

metafísico que comienza Descartes y continúan los médicos, y por el registro técnico-político, constituido por el conjunto de reglamentos militares, escolares... . Así esta. época construye un cuerpo inteligible y un cuerpo útil. Y de un cuerpo concebido como máquina a la utilización de esa máquina sólo había un paso.

Las técnicas de la anatomía política crean una micropenalidad y una microrrecompensa. Estas técnicas hallan su cumplimiento en el ritual del examen. De allí nacen los archivos, las minuciosas biografías de individuos anónimos; aparece una otra función política de la escritura --no ya el recuento de las hazañas de un rey o un poderoso, como era en el sistema feudal, donde la individualidad era ascendente. Ahora la individualidad es descendente y cada uno tendrá observaciones más quo relatos conmemorativos, esta nueva tecnología del poder, esta nueva anatomía política del cuerpo, ha influido en el paso de la épica a la novela, en la caída de la "aventura" que ya no narrará más las altas proezas sino las secretas singularidades, la. búsqueda interior de la infancia... Es la literatura disciplinaria la que nos es basta ahora la más familiar.

El libro finaliza con la cuestión de las cárceles: si el crimen no es reducido por ellas, entonces ¿es justo decir que han fracasado? Foucault responde que no, que la función de la prisión. es le de producir la "clase criminal y por ella justificar la vigilancia sobre toda la población. Los criminales-informantes de los primeros tiempos fueron sustituidos por los sociólogos, psiquiatras, trabajadores sociales, etc. Así se constituye un espacio de poder-saber que es correlativo de la economía actual de la sociedad occidental.

LA SEXUALIDAD

El "Prefacio a la transgresión prefigura las tesis fundamentales del primer tomo de *La historia de la sexualidad,* titulado *La voluntad de saber* . Una de las características de

---

[51] Id., p. 138.

[52] Id., pp. 193 - 195.

[53] Michel Foucault, "Une préface á la transgression , Ad. cit.

[54] Michel Foucault, *La volonté de savoir*. Paris, Gallimard, 1976. Premier volume de. *L'histoire de la sexualité*. (Traducción castellana: *La voluntad de saber,* México, Siglo XXI, 1ed 1977, 15ed. 1987)

este último libro será afirmar la "positividad" del poder. Contra la "nueva izquierda" que había difundido en Francia la idea de que el sexo era reprimido desde el ascenso de la burguesía y por tanto la transgresión de estos supuestos tabúes e hipocresías era. "revolucionaria", Foucault afirmará que busca la voluntad que anima este discurso y la intención estratégica que lo sostiene. Se pregunta, en resumen , por el régimen de poder-sabe•-placer que alimenta este discurso sexual.

Así Foucault busca la "voluntad de saber" y al mismo tiempo la acción del poder sobre el discurso. Y mostrará las "técnicas polimorfas del poder", entre las cuales la represión constituye una parte pequeña de muchos otros mecanismos, ligados a la producción del discurso, del poder y del saber. Y desde las primeras páginas, el discurso habitual es puesto en cuestión: no hay una progresiva represión del discurso sexual, sino una estimulación creciente, encaminada a constituir una ciencia de la sexualidad.

Foucault comienza por analizar las prácticas católicas de la confesión. que, al dar mayor importancia a los pecados de la carne, se convierten en mecanismo de producción antes que de represión. Así se desarrollan las técnicas de transformación de lo sexual en discurso. Foucault afirma que toda la literatura escandalosa de los siglos posteriores es hija de esta nueva práctica de confesión: Sade exige en *Les 120 journées de Sodome* que cada uno cuente su historia hasta el más mínimo detalle, y los textos libertinos anónimos cumplían con este pedido. Pero esta confesión no era una rebelión contra el poder, sino que llevaban a la practica aquello que se exigía en los confesionarios.

El Estado, por vía del control de la población, también comienza a interesarse por el sexo. Foucault analiza los códigos de la sexualidad en el siglo XVIII y mira cómo la medicina va construyendo un discurso cada vez más preciso y más vigilante sobre la sexualidad. Aparecen las sexualidades periféricas, se pone interés en la sexualidad de los niños, de modo que se implanta de hecho un sistema de producción de la sexualidad disfrazado de represión.

El examen, la observación, la interrogación se hacen comunes a la práctica escolar, médica, carcelaria. Todos parecen a primera vista compartir una actitud negativa hacia la sexualidad; pero todas estas políticas tienen un funcionamiento doble, basado sobre el placer y el poder. Este placer' de ejercer el poder, este placer de evadirlo. Ese juego que, desde el siglo XIX caracteriza las instituciones sociales de

Occidente no ha impuesto fronteras a los sexos y a los cuerpos, sino espirales inacabables de poder y de placer[54] .

Esta proliferación de las sexualidades por la extensión del poder, le ayuda a aumentar los espacios en los que interviene, y este encadenamiento es asegurado por los numerosos beneficios económicos que brindan la medicina, la psiquiatría, la prostitución, la pornografía, que ayudan a multiplicar esta analítica del placer. Placer y poder no se anulan, se encadenan y refuerzan según mecanismos complejos y positivos de exitación y de incitación .

Foucault anota que existen dos métodos de producir la verdad sobre el sexo: el arte erótica, de las sociedades musulmanas, de China e India, donde la verdad viene del placer mismo, que no es mirado según una ley absoluta ni según un criterio de identidad. Se le estudia en términos de duración, intensidad y efectos sobre el cuerpo y el alma; es un saber secreto sólo transmitido de maestro a discípulo. En nuestra civilización[55] no existe el "arte erótica , sino una *scientia sexual ja.* que permite decir la verdad sobre el sexo, basada en una forma de poder-saber: la confesión, que es opuesta. a toda. iniciación. Pero los dos procedimientos obedecen a jerarquías de poder: en el primero, la revelación. viene de arriba; en el segundo, viene de abajo (el penitente, el infractor, el paciente) y es recibida por la autoridad.

Es tal la. importancia de la confesión que Foucault retraza su influencia en infinitos e ínfimos campos de nuestra vida cotidiana y concluye que el hombre. en Occidente, ha devenido animal de confesión .

La literatura ya no se ocupa más de las hazañas, allí se pone el alma al desnudo. La confesión está tan extendida que no parece ya efecto del poder, sino , al contrario, un. acto de liberación. Esta expansión de la confesión es esencial para la constitución del hombre como sujeto y está en la base de las ciencias humanas y sociales.

Donde hay poder' hay resistencia, pero ella, así como el poder, no está jamás localizada en un solo punto. Todo estudio de las relaciones entre sexo y poder no puede circunscribirse sólo a las "necesidades" o a la estructura del Estado; es necesario mirar las relaciones de poder locales, los micropoderes, como el control de los nacimientos o el cuerpo de

---

[55] Id., p. 62.

Id. , pp. 66 - 67.

[56] Id. , pp. 79 - 80.

la mujer: ¿cómo es que las relaciones de poder han producido tales discursos?, ¿cómo han sido utilizados?

Foucault propone enseguida cuatro reglas para guiar su investigación. En ellas reafirma su alejamiento de la dialéctica, reafirma su visión no unilateral del poder y le da nuevas dimensiones al discurso_ Su nueva concepción del poder reemplaza la ley por el objetivo, lo prohibido por la táctica, la soberanía por una multitud móvil de relaciones de poder, de donde emergen las estrategias globales y cambiantes. Es un modelo más militar que legal, porque las relaciones de fuerza que habían encontrado en la guerra su expresión, se han desplazado hacia todos los órdenes de las relaciones de fuerza en el poder político [58].

Foucault terminará su lectura de la sexualidad analizando su relación con el poder político. Las técnicas para dominar y entrenar el cuerpo objeto de *Vigilar y castigar,* articuladas con la economía, habían dado lugar a una anatomía política"; de la misma manera, las técnicas de control y vigilancia sobre la población —los cuerpos que representan la especie__, articuladas con la economía, producen una "bio-política". Ambas encuentran. su gozne en el sexo, de donde proviene su importancia en la sociedad occidental. Se crea así una tecnología con dos lados, el anatómico y el biológico.

Foucault finaliza explicando que el sexo es un producto de la sexualidad y que decir "sí" al sexo-deseo no es oponerse al poder. La resistencia, dirá, sólo puede venir del cuerpo y del placer [59].

## FOUCAULT Y LA TEORÍA

Como bien lo dice Alan Sheridan[60], Foucault no tiene por' finalidad, en sus libros, ¯demostrar¯ la verdad de alguna tesis, o de una nueva concepción de la historia. Los análisis en detalle que aparecen en sus textos no son argumentos que puedan ¯invalidar" una teoría propuesta. Foucault trabaja justamente en el sentido contrario. Cuando se aproxima a un dominio nuevo --y es el caso de todos sus libros__ comienza analizando teorías ya desarrolladas, las somete a un riguroso análisis. La conclusión no es una teoría que expondría una verdad general, sino una hipótesis (en el sentido amplio del vocablo), una invitación a la discusión, que está a menudo muy

---

[58] Id. , p. 135.

[59] Id., p. 208.

[60] Alan Sheridan, op. cit., pp. 225 260.

alejada de lo que hasta entonces se había pensado, creído o sabido. En Foucault, la teoría no juega la misma función que en otros autores.

Si las obras de Foucault, desde la. *Historia de la locura* habían marcado una forma nueva de comprender las sociedades occidentales __con el análisis del discurso en tanto que acontecimiento y del saber en tanto que poder__, es con *Vigilar y castigar y La voluntad de saber* que se inaugura un análisis completamente nuevo de la historia de las sociedades europeas, la "anatomía política".

Esto nos lleva, a otra cuestión: no existe saber sin una referencia al poder' que lo produce no hay relación de poder sin la constitución correlativa de un campo de saber[61].

Foucault dice que sus análisis producen una genealogía no un saber o un conocimiento científico-- y así denuncia la ilusión de la verdad y priva al saber de su objetividad aparente. El saber, en. ultima instancia, no obedece a las categorías de falso o verdadero, sino a. las de legitimo o ilegítimo, que nacen. de un conjunto particular de relaciones de poder.

Esto explica también la aversión de Foucault por las grandes síntesis y los grandes sistemas, que son en el fondo rígidos sistemas de verdad. Foucault prefiere los análisis particulares, donde puede identificar mecanismos múltiples de poder-saber.

Y finalmente esta posición también explica su alejamiento de las grandes figuras de los discursos: antes que los grandes autores, Foucault preferirá los anónimos escribas, que dicen su verdad grosera pero conscientemente.

De aquí se desprenden algunas conclusiones: El abandono de la interpretación y de la representación, técnicas reductoras y represivas. Estas técnicas sirven a quienes detentan el discurso y se oponen al poder, pero no lo sufren. Luego, el intelectual es despojado de su universalidad, de su antigua misión de descubrir la verdad, produciendo en un régimen específico de verdad al cual debe analizar. Foucault dice que, a pesar de la tentación de llegar' al "poder de la verdad", que acecha a Occidente desde Platón, y que ha exigido sacrificios cada vez más grandes de aquellos que lo buscan, es posible escapar a esta lógica sin piedad. Nietzsche ha mostrado que la genealogía permite escapar a esta tentación. La genealogía es una ciencia de lo hipotético. Es por ello que la obra de

---

[61] Michel Foucault, op. cit., p. 32.

Foucault está llena de expresiones como "puede ser", "como si". Él prefiere formular hipótesis mientras que otros quieren revelar la verdad. Así, se abandonan también los "grandes relatos" de la modernidad.

Foucault tiene pues un itenerario diverso, múltiples objetos llaman su. atención_ Si hemos tomado, para esta tesis, sólo uno de sus recorridos, esta elección no lo privilegia sobre los demás_

Los criterios que guían el modelo presentado están explicados en el Capitulo II, sobre todo en el parágrafo PRECISIONE DISTANCIAS . Tal vez, a la luz de lo expuesto en páginas anteriores, sea necesario decir que la pertinencia de ese modelo se funda también en la conciencia de los lazos entre poder y saber, develados por Foucault. En efecto, si el conocimiento, en la modernidad, está afectado directamente por los efectos de la tecnociencia, por los efectos del poder, por los métodos performativos , Foucault nos previene contra la ingenuidad de postular una razón un método que nos hable desde una superioridad o un consenso cualquiera" nos obliga a proponer otros caminos.

---

-- Cfr. Jean-François Lyotard, *La condi ti en postmoderne*, Paris, de Minuit, 1985. Traducción castellana: Lo *condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1989.

Cfr. Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, ed. cit., p. 19.

-- Ibid.

# BIBLIOGRAFÍA


## Obras de René Bascopé Aspiazu

----- , *Primer fragmento de noche y otros cuentos,* La Paz, Casa Municipal de la Cultura "Franz Tamayo", 1978.

----- , *La veta blanca. Coca y cocaína en Bolivia,* La Paz, Ediciones Aquí, 1982.

----- *La noche de los turcos,* La Paz, 1983.

----- , *La tumba infecunda,* La Paz - Cochabamba, Los Amigos del Libro, 1985.

----- *Los rostros de la oscuridad,* La Paz, Casa de la Cultura, 1988.

----- , *Niebla y retorno,* La Paz, Casa de la Cultura, 1988.

### Antologías

*La nueva narrativa latinoamericana* (libro editado en inglés), San Francisco (Cal.), Mekas, 1977.

----- , *El Quijote y los perros,* Cochabamba, Universidad Mayor de San Simón, 1979.

----- , *Narrativa hispanoamericana 1816 - 1981. Historia y Antología, vol. 7. La generación de 1939 en adelante. Bolivia, Chile, Perú,* México, Siglo XXI, 1983. Edición y selección a cargo de Angel Flores. Este volumen incluye el cuento "La noche de los turcos", precedido de una nota autobiográfica en, pp. 361 - 371.

### Coautorías

, *6 nuevos narradores bolivianos,* La Paz, Universidad Mayor de San Andrés, 1979.

En coedición con Manuel Vargas, Alfonso Gumucio Dagrón, Ramón Rocha Monroy, Félix Salazar Gonzáles y Jaime Nisttahuz.

' *Cuatro narradores bolivianos contemporáneos*. La Paz, Ediciones Palabra Encendida, 1982.
En coedición con Manuel Vargas, Félix Salazar González y Jaime Nisttahuz.

------ , "Notas (Anotaciones inéditas)", en *Presencia Literaria,* 24 de febrero de 1985.

------ "El espíritu de Caiconi", reproducido en *Autodeterminación,* NO 12, Julio 1994, pp. A2 - 70.

• "Macario Lugones, espejo de la noche , reproducido en *Autodeterminación,* NO 12, Julio 1994, pp. 71 - 73.

------ , "Luis Espinal y el periodismo", reproducido en *Autodeterminación,* NO 12, Julio 1994, pp. 75 - 79.

------ • "El proyecto burgués: 29 años de frustraciones", en *El Lis,* México, 10 de abril de 1981. Reproducido en *Autodeterminación,* N2 12, Julio 1994, pp. 81 - 83.

## Libros inéditos

• *Las cuatro estaciones,* poemas.

------ • *Ensayos,* selección de artículos diversos publicados en el semanario Aquí y en otros periódicos. Incluye: Carta abierta a la presidenta , "Para una ciudad y sus cementerios , El espíritu de Caiconi , Luis Espinal y el periodismo", "Entre el futuro y la edad de piedra (Los escollos, Política y principios, Los peligros)", "Macario Lugones, espejo de la noche", "De la desesperanza a la rebelión".

## Entrevistas

"Diálogo: El equipo de *Trasluz.* René Bascopé, Jaime Nisttahuz, Manuel Vargas", en *Hipótesis,* Nº 11 - 12, 1979, pp. 3 - 24.

"Entrevista a. René Bascopé Aspiazu , en *Dos más dos cinco,* serie del Canal 13, La Paz, 1984.

## Trabajos sobre René Bascopé

Gumucio Dagrón, Alfonso, "René Bascopé Aspiazu, el poeta clandestino. La trayectoria trunca de René Bascopé; un año de su muerte", en *Correo* N2 52, suplemento del diario *Los Tiempos* de Cochabamba, 25 de julio de 1985.

Nisttahuz, Jaime, La poesía en la vida y obra de René Bascopé , en *Autodeterminación.* N2 12, Julio 1994, pp. 58 - 89.

Unas semillas de René Bascopé , en *Presencia literaria,* 31 de julio de 1994, p. 4.

Vargas, Manuel, "La noche de René Bascopé Aspiazu , en *Autodeterminación,* N2 12, Julio 1994, pp. 91 - 95.

- - - , "Cómo nació Trasluz", en *Presencia* literaria, 31 de julio de 1994, p. 4.

Yaksic, Fabián II, La memoria fecunda: narrativa y política", en *Autodeterminación,* N2 12, Julio 1994, pp. 57 - 68.

Guzmán Boutier, Omar, "Periodismo y compromiso social", en *Autodeterminación,* N2 12, Julio 1994, pp. 97 - 108.

## Bibliografía general

Antezana J., Luis H. *Elementos de Semiótica* literaria, La Paz, IBC, 1977.

Sistema y proceso ideológicos en Bolivia (1935 - 1979), en René Zavaleta Mercado (comp.), *Bolivia, hoy,* México, Siglo XXI, 1983.

------ *Ensayos y lecturas,* La Paz, Altiplano, 1986.

- - - , "La memoria y el olvido", en *Presencia literaria,* 17-24/Julio/1988.

- - - , "La estrategia de la arana. Elementos para una arqueología del saber", en *Presencia* literaria, 5-12/Mayo/1991.

*Pos conceptos en la obra de René Zavaleta Mercado,* College Park, University of Maryland, 1991.

AAVV, *El paseo de los sentidos. Estudios de literatura boliviana contemporánea,* La Paz, IBC, 1983.

Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa,* Madrid, Cátedra, 1987.

Barberis, Pierre, et. al. , *Littérature et ideologies,* Paris, Editions Sociales, 1971. Traducción castellana: *Literatura e ideologías,* Madrid, Alberto Corazón, 1972.

Barthes, Roland; Lefebvre, Henri; Goldmann, Lucien, et. al., *Literatura y sociedad,* Barcelona, Martínez Roca, 1969.

- - - , *S/Z,* Paris, Seuil, 1970. Traducción castellana: *S/Z,* México, Siglo XXI, 1980.

Blanco, Desiderio; Bueno, Raúl; *Metodología del análisis semiótico,* 2 ed., Lima, Universidad de Lima, 1983.

Blanchot, Maurice, *Pichel Foucault, tel que je l imagine,* Paris, Fata Morgana, 1986. Traducción castellana: *Michel Foucault* tal y *como yo lo imagino,* Valencia, Pre Textos, 1988.

Caruso, Paolo, *Conversaciones con Lévi-Strauss, Foucault y Lacan,* Barcelona, Anagrama, 1969.

Deleuze, Gilles, *Foucault,* Paris, Minuit, 1986. Traducción castellana: *Foucault,* Buenos Aires, Paidós, 1987.

Elliot, T.S., *The Use of Poetry and Me Use of Criticism,* Cambridge (Masa.), Harvard University Press, 1933. Traducción castellana: *Función de la poesía y función de la crítica,* Barcelona. Seix Barral, 1968.

Follari, Roberto A., *Modernidad, posmodernidad y modernismo: una óptica desde América Latina,* Buenos Aires,. Aique/Rei/Ideas, 1990.

, *Posmodernidad, filosofía y crisis política,* Buenos Aires, Aique/Rei/Ideas, 1993.

Foucault, Michel; *Résumé des cours 1970-1952,* Paris, Juillard, 1989.

- - - , *Maladie mentale et personalité*, París, P.U.F., 1954. Traducción castellana de la primera edición francesa: *Enfermedad mental y personalidad,* Barcelona, Paidós, 1988.

*Folie et Deraison, Histoire de la Folie á l´Age Classique*, París, Plon, 1961, 2ème édition: *Histoire de la Folie á l´Age Classique.* París, Gallimard, 1972, Traducción castellana de la segunda edición francesa: Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, *México,* F.C.E., 1976.

Les déviations religeuses et le savoir medical , presenté au Coloque de Royaumont (27-30 Mai, 1962), publié dans Le Golf Jacques, *Hérésies et sociétés dans l´Europe pré-industrielle 11-18 siècles*, Paris, Mouton, 1968, pp. 19-29. Traducción castellana: "Las desviaciones religiosas y el saber médico¯, en *La vida de los hombres infames,* Madrid, La Piqueta, 1990, pp. 13 - 24.

- - - , ¯Le non du Père , *Critique,* NO 178, 1962. pp. 195 - 209. Traducción castellana: "Jean Laplanche: Hölderlin y el No/mbre del Padre", en Abraham Tomás, *LOS senderos de Foucault*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1989, pp. 135 - 148.

□, *Naissance de la Clinique,* Paris, P.U.F., 1963. 2ème ed. revisée, 1972. Traducción castellana: *El nacimiento de la clínica,* México, Siglo XXI, 1ed 1966. 12ed. 1987.

, "Une préface à la transgression , *Critique,* NO 195 - 196, 1963, pp. 751 - 769. Traducción inglesa: A preface to transgression", in Bouchard Donald F., *Language, Counter-Memory, Practice,* Ithaca, N.Y., Cornell University Preso. 1977, pp. 29 - 52.

- - - , Le langage A l´infini", *Tel Quel*, NO 15, Août 1963, pp. 44 - 53. Traducción inglesa: "Language to Infinity in Bouchard Donald F. , *Language, Counter-Memory, Practice*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1977, pp. 53 - 67.

- - - , *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963. Reimprimée en 1992, avec une présentation de Pierre Macherey.

, *Les mote et les choses*, Paris, Gallimard, 1966. Traducción castellana: *Las Palabras y las cosas,* México, Siglo XXI, 1ed 1968, 17ed. 1986.

"Entretien avec Madeleine Chapsal , La *Quinzaine Littéraire*, No 5, 15/5/1966. Traducción castellana: A

propósito de Las palabras y las cosas, entrevista con Madeleine Chapsal", en *Saber y Verdad,* Madrid, La Piqueta, 1984, pp. 31 - 50

..... , "La pensée du dehors", *Critique,* No 229, Juin 1966, pp. 523 - 546. Deuxième ed.: París, Fata Morgana, 1986. Traducción castellana: *El pensamiento del afuera,* Valencia, Pre-Textos, 1988.

"Un fantastique de bibliothéque", *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*, NO 59, Mero 1967, pp. 7 - 30. Traducción inglesa: Fantasia of the Library in Bouchard Donald F. *Language, Counter-Memory, Practice,* Ithaca, N.Y., Cornell University Presa. 1977, pp. 87 - 112.

, Conversazione con Michel Foucault , Fiera *Letteraria*, 20/septiembre/1967. Traducción castellana: Conversación con Michel Foucault , en Caruso Paolo, *Conversaciones con Lévi-Strauss, Foucault y Lacan*, Barcelona, Anagrama, 1969, pp. 65 - 91.

- - - , *L´archeologie du savoir*, París, Gallimard, 1969. Traducción castellana: *La arqueología del saber,* México, Siglo XXI, 1ed 1970, 12 ed. 1987.

Qu´est-ce qu un auteur? , *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, t. Lxiii. jul-sep 1969, pp. 74 - 104. (Conférence pronunciée 22/2/1969). Traducción castellana: *¿Qué es un autor?,* Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, s.f.

- - - *Sept propos sur le septième ange*, Montpellier, Fata Morgana, 1986. Réédition du Préface á J. Brisset, *La Grammaire Logique.* Paris, Tchou, 1970.

- - , Préface á Flaubert Gustave, *La Tentation de Saint Antoine.* Paris, Le livre de poche, 1971.

- - - *L´ordre du discours*, París, Gallimard, 1971. Traducción castellana: *El orden del discurso,* Barcelona, Tusquets, 1ed 1973, 3 ed. 1987.

Les intellectuels et le pouvoir. Entretien avec Gilles Deleuze , *L Arc*, No 49, 2ème trimestre 1972. Traducción castellana: Los intelectuales y el poder", en *Microfísica del poder,* Madrid, La Piqueta, 2 ed. 1979, pp. 77 - 86.

- - - , *Ceci n est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 1973. Traducción castellana: *Esto no es una pipa,* Barcelona. Anagrama, 1ed 1981, 2ed. 1989.

- *Mol Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère...*, Paris, Gallimard/Julliard, 1973. (Ouvrage collectif edité par Michel Foucault contenant une introduction et un essai de Foucault). Traducción castellana: Un *caso de parricidio en el siglo XIX,* Barcelona, Tusquets, 1ed 1976, 2ed. 1983.

- - - , Les anormales. Résumé du cours 1974-1975 au Colige de France , *Annuaire du Collège de France,* Paris. Traducción castellana: "Los anormales", en La vida *de los hombres infames,* Madrid, La Piqueta, 1990, pp. 83 - 92-

, *Surveiller et punir,* Paris, Gallimard, 1975. Traducción castellana: *Vigilar y castigar.* México, Siglo XXI, 1ed. 1976, 14 ed. 1988.

Entretien sur la prison: Le livre et se méthode. Entretien avec J-L Brochier , *Magazine Littéraire, No* 101, Juin 1975, pp. 27 - 33. Traducción castellana: Entrevista sobre la prisión: El libro y su método", en *M crofísica del poder,* Madrid, La Piqueta, 2ed. 1979, pp. 87 - 102.

- - - , La *volonté de savoir,* Paris, Gallimard, 1976. Premier volume de L´histoire de la sexualité. Traducción castellana: La-*voluntad de saber,* México, Siglo XXI, 1ed 1977, 15ed. 1987.

- - - , ¯La vie des hommes infâmes , *Les Cahiers du Chemin,* NO 29, 15/janvier/1977, pp. 12 - 29. Destiné à servir d´introduction au livre du même titre, qui ne fut jamais publié. Traducción castellana: "La vida de los hombres infames , en *La vida de los hombres infames,* Madrid, La Piqueta, 1990, pp. 175 - 202.

, "Le jeu de Michel Foucault", *Ornicar, No* 10, 10/Juillet/1977, pp. 62 - 93. Traducción castellana: "El juego de Michel Foucault", en *Saber y Verdad,* Madrid., La Piqueta, 1984, pp. 127 - 162.

, "La gouvernamentalité", *Exposition au Collège de France, janvier 1978,* Paris. Traducción castellana: La gubernamentalidad , en *Espacios de poder,* Madrid, La Piqueta, 1981, pp. 9 - 26.

- - - , "Omnes et singulatim: vera une critique de la raison politique". *Tanner Lectures,* 10-17/Octobre/1979. Publication par l´Université de Stanford. Traducción. castellana: "Omnes et singulatim: Hacia une crítica de la razón política , en *Tecnologías del Yo,* Barcelona, Paidós, 1ed. 1900, 2ed. 1991, pp. 95 -- 149.

----- , Martin, Luther H.; Gutman, Huck & Hutton, Patrick H., eds. *The Technologies of the self. A seminar with Michel Foucault,* Ithaca, University of Massachusets Presa, 1983. Traduce ion castellana: *Tecnologías del Yo. Y otros textos afines,* Barcelona. Paidós, 1ed. 1990, 2ed. 1991.

*L'histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs,* Paris, Gallimard, 1984. (Traducción castellana: *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres,* México, Siglo XXI, 1986.

*L'histoire de la sexualité III. Le souci* de *sol,* Paris. Gallimard, 1984. Traducción castellana: *Historia de la sexualidad 3. La inquietud de sí,* México, Siglo XXI, 1986.

, Foucault antes de partir. Entrevista con Manuel Osorio", *Plural,* Mayo 1990. Entrevista realizada poco antes de la muerte de. Michel Foucault, en 1984.

Guzmán, Augusto, *Panorama de la novela en* Bolivia, La Paz, Juventud, 1985.

Jaccard, Roland, Lipovetski, sociologue postmoderne", en *Le Monde des Livres,* 18/Décembre/1992, p. 1.

Jameson, Fredric, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism,* Oxford, New Left Review, 1984. Traducción castellana: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado,* Buenos Aires, Paidós, 1992.

Joset, Jacques, *La littérature hispano-américaine,* Paris P.U.F., 1974. Traducción castellana: *La literatura hispanoamericana,* Barcelona. Oikos-Tau, 1974.

Lecourt, Dominique, *Pour une critique de l'épistémologie,* Paris et Montpellier, François Maspero, 1972. Traducción castellana: *Para una critica de la epistemologia,* México, Siglo XXI, 1973; 5 ed., 1985.

Lévi-Strauss, Claude, *Antropologie structurale deux,* Paris, Plon, 1973. Traducción castellana: *Antropología estructural,* México, Siglo XXI, 1979. 5 ed. 1986.

Lipovetsky, Gilles, *Le crépuscule du devoir,* Paris, Gallimard, 1992.

Losada, Alejandro, "La contribución de Angel Rama a la historia social de la literatura latinoamericana , en *Casa de las Américas,* Año XXV, N2 150, Mayo - Junio 1985, pp. 44 - 57.

Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, de Minuit, 1985. Traducción castellana: *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1989.

- - - , *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galileo, 1986. Traducción castellana: La *posmodernidad (explicada a los niños),* Barcelona, Gedisa, 1990.

Mansilla, H.C.F., *La cultura del autoritarismo ante los desafíos del presente,* La Paz, CEBEM, 1991.

- - - , *Los tortuosos caminos de la modernidad. América Latina entre la tradición y el posmodernismo,* La Paz, CEBEN, 1992.

Mariaca I., Gullermo, *La palabra autoritaria,* La Paz, 1990.

Martínez, Tomás Eloy, Historia y novela: Una lucha por el poder , en *Uno,* Julio de 1089. pp. 58 - 64.

Medina, Javier, *Repensar Bolivia,* La Paz, Hisbol, 1992.

Miller, James, *The Passion of Michel Foucault*, New York, Simon & Schuster, 1993. Traducción castellana: *La pasión de Michel Foucault*, Santiago, Andrés Bello, 1995.

Prado Alcoreza, Raúl, *La subversión de la praxis',* La Paz, Episteme, 1983.

Prado Oropeza, Renato, El *lenguaje narrativo,* San José, EDUCA, 1979.

- - - , *Poética y liberación en la narrativa de Onelio Jorge (lardoso,* Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana, 1988.

- - - , ¯Constitución. y configuración del sujeto en el discurso-testimonio', en *Casa de las* Américas, Año XXX, No 180, Mayo - Junio 1990, pp. 29 - 44.

Teoría y recepción: En los laberintos críticos de *El general en su laberinto*¯, es *Presencia literaria,* 28/Abril/1991.

Quiroga Santa Cruz, Marcelo, *El saqueo de Bolivia,* Buenos Aires, Crisis, 1973.

Rabinow, Paul; Dreyfuss, Hubert; *Beyond Structuralism and Hermeneutics.* Traducción francesa: *Foucault, un parcours philosophique : Au delà de l´objectivité et la subjectivité*, Paris, Gallimard, 1984.

Rivera Rodas, Oscar, *La nueva narrativa boliviana,* La Paz, Camarlinghi, 1972.

Rojas Velarde, Luis; "Símbolos , en *Semana* de Ultima Hora, Nº 992, 12 de Julio de 1992, p. 3.

- - - , "La vieja herradura. : El nacionalismo revolucionario", en *Presencia,* 5 de Abril de 1994, p. 3.

- - - , "La nueva herradura : Capitalización y Participación", en *Presencia,* 9 de Abril de 1994. p. 2.

"La colonia y el retorno", *Presencia literaria,* 7 de agosto de 1994, pp. 5 - 6.

Sanjinés, Javier, *Estética y carnaval,* La Paz, Altiplano, 1984.

- - - , ed., *Tendencias actuales en la literatura boliviana,* Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies & Literature, 1985.

- - - , *Lectura política de la literatura boliviana contemporánea,* tesis de doctorado. Universidad de Minnesota, 1988.

Sheridan, Alan, *Discours, sexualitv and power*, London, Tavistock, 1980. Traducción francesa: *Discours, sexualité et pouvoir*, Bruxelles, Fierre Mardaga, 1985.

Siebenmann, Gustav, "Literatura y desarrollo. El caso de América Latina", *Contribuiciones*, NO 3, Julio - Septiembre de 1991. pp. 90 - 103.

Todorov, Tzvetan, *Poétique*, Paris, Seuil, 1968. Traducción castellana: Poética, Buenos Aires, Losada, 1975.

Vargas Liosa, Mario, *García Márquez. historia de un deicidio.* Barcelona - La Paz, Barral - Difusión, 1971.

Zavaleta Mercado, René, La *formación de la conciencia nacional,* Montevideo, Diálogo, 1967; La Paz - Cochabamba, Los Amigos del Libro, 1990.

- - - , "Consideraciones generales sobre la historia de Bolivia. (1932 - 1971), en AA\TV, *América Latina, Historia de medio siglo,* México, Siglo XXI, 1972, Sed. 1985.

El *poder dual,* México, Siglo XXI, 1974; 3 ed. La Paz - Cochabamba, Los Amigos del Libro, 1987.

- - , "Las masas en noviembre", en *Bolivia, hoy,* México, Siglo XXI, 1983.

"Forma clase y forma multitud en el proletariado minero de Bolivia", en *Bolivia, hoy,* México, Siglo XXI, 1983.

----- , ***Lo nacional popular en Bolivia,*** México, Siglo XXI, 1986.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 4

CAPITULO I
El nacimiento de la literatura

CAPITULO II
El nacimiento de la escritura. 34

CAPITULO III
La tumba infecunda 61

CAPITULO IV
La violencia de la apariencia 82

CONCLUSIÓN 105

ANOTACIÓN PRIMERA. : DE RENÉ BASCOPÉ ASPIAZU 110

ANOTACIÓN SEGUNDA : PERTINENCIA DE FOUCAULT 133

BIBLIOGRAFÍA 159