

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS

FACULTAD DE HUMANIDADES

CARRERA DE LITERATURA



TESIS DE LICENCIATURA

'LA TUMBA INFECUNDA' DE RENÉ BASCOPE,

UNA NARRATIVA ESCATOLÓGICA

NOMBRE: Catherine Mattos Droguett

DOCENTE: Dra. Alba María Paz Soldán

2024

DEDICATORIA

A mi papá por esas tardes de lectura literaria en voz alta.

A mi abuelito, Don José, por confiar en su nieta, un abrazo a la distancia que separa a los vivos de los no vivos.

AGRADECIMIENTOS

A las bibliotecas por compartir sus tesoros, a la gente hermosa que sube PDF's de libros al internet, a los investigadores dadivosos que comparte sus trabajos publicándolos en diferentes medios.

A los que con intención o sin ella me ayudaron con distintos textos y referencias.

A los que me apoyaron aunque sea escuchando mis ideas, intrigas y dudas acerca de esta tesis.

A los que no preguntaron nada pero supieron estar ahí para mí.

Y a la carrera por ser, de algún modo, un hogar.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
A. OBJETO DE LA INVESTIGACIÓN	6
B. ESTADO DEL ARTE	7
C. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	11
CAPÍTULO I	16
CÓMO EL MAYOR BELMONTE ENTIENDE LA TUMBA	16
A. LA TUMBA QUE PREPARA EL MAYOR BELMONTE PARA SÍ.....	18
i. La tumba entendida por Constantino	19
ii. Tumba que domicilia	20
iii. Tumba máscara: desquite fastuoso.....	22
B. TUMBA Y FALLECIMIENTO DEL MAYOR BELMONTE, QUIEBRE DE LA IMAGEN QUE REEMPLAZA LA “VIDA” DEL MAYOR	24
i. La ausencia del rito	25
ii. Un entierro posible	26
C. LA FOTOGRAFÍA: LA FALSA VIDA DE CONSTANTINO	27
i. Tumba fotográfica del mayor Belmonte	27
ii. Máscara fotográfica: relación entre la muerte y la vida	30
iii. Imagen suplente a través de las fotos de Constantino.....	31
CIERRE DE CAPÍTULO	32
CAPÍTULO II	33
AUGURIOS SOBRE LA MUERTE	33
A. LOS CUERPOS MUERTOS SIN ENTIERRO: LOS ANIMALES EN LTI.....	33
i. Sueños donde aparece el animal	34
ii. Grito y tránsito del animal como augurio.....	36
iii. El augurio marginal animal.....	38
iv. Presagios dentro de lo marginal.....	41
B. EL ANDAR ERRANTE DEL CONDENADO SEMI BRUJO: LA VIDA OCULTA DE CONSTANTINO ...	43
CIERRE DE CAPÍTULO	50
CAPÍTULO III	52
CONCEPCIONES ALREDEDOR DEL MUERTO	52
A. TUMBA DEL LASEÑO	52

i.	Presunción/ represión del muerto–vivo	53
ii.	La resurrección: el rechazo religioso a la muerte.....	56
iii.	Disolución corporal en la moral	58
B.	TUMBA ABIERTA Y LA MUERTA CON LOS OJOS ABIERTOS.....	60
C.	TUMBA EMBOTELLADA	66
i.	Tumbas que idolatran y exponen al cuerpo muerto	68
ii.	Tumbas huaca	72
D.	EL CUERPO MUERTO – VIVO DEL BORRACHO DEL CEMENTERIO DE ELEFANTES	75
i.	La habitación suicida del cuerpo.....	76
ii.	La conciencia absoluta del cuerpo vivo y muerto.....	78
ii.	Preparación del cuerpo vivo para la muerte	79
	CONCLUSIONES	83
	RESPECTO DEL PRIMER ESPACIO: SOBRE LO BELLO Y LO ÚTIL	84
	RESPECTO DEL SEGUNDO ESPACIO: SOBRE LOS INTERTEXTOS ANDINOS Y CRISTIANOS	86
	RESPECTO DEL TERCER ESPACIO: SOBRE LA SIMBOLOGÍA Y RELATIVIZACIÓN	87
	EVALUACIÓN CONSIDERANDO EL CONTEXTO HISTÓRICO	88
	BIBLIOGRAFÍA	91

INTRODUCCIÓN

A. OBJETO DE LA INVESTIGACIÓN

La tumba infecunda es la única novela publicada por René Bascopé Aspiazu, escritor nacido en La Paz en 1951 y fallecido en 1984, en la misma ciudad. Bascopé es más conocido por su obra cuentística, sin embargo, obtuvo el segundo Premio Nacional de Novela Erich Guttentag junto a Ramón Rocha Monroy y su novela *El Run Run de la calavera* en 1985.

La novela de Bascopé tiene cinco capítulos y se caracteriza por su atmósfera oscura, mágica y brujeril. La trama de la misma, narrada en dos tiempos distintos, cuenta la vida de Constantino Belmonte quien, ya entrado en años, avizora la proximidad de su muerte al encontrar un perro muerto en su camino. Ante ello, resuelve hacer frente a la misma haciendo construir una tumba espléndida con el fin de eclipsar su vida, ya que esta, según él, es censurable por haber sido aprendiz incompleto de nigromante, joven amante de una ninfómana, desertor de la Guerra del Chaco, criado en un prostíbulo, borracho empedernido, exmilitar advenedizo –limpiabotas e indolente– y con problemas al momento de relacionarse con mujeres que no fueran prostitutas. Si bien Constantino logra concluir la tumba, nunca llega a habitarla porque al morir este, su sobrina –Leonora– se lleva los papeles de la misma y el cuerpo de Belmonte va a parar a una fosa común. De esta forma, la tumba que él hizo construir –toda de mármol blanco y con letras doradas– queda vacía.

La primera edición de esta novela salió a través de la editorial Los Amigos del Libro en 1985, la segunda data de 1997 y la tercera de 2014, esta última por Plural editores y La Mariposa Mundial. Este escrito literario sigue una línea de obras que aluden a los márgenes y a la muerte presentados no como algo ajeno sino como algo familiar y normal. Las mismas pertenecen a “algunos de los mejores narradores y narradoras bolivianos de la segunda mitad del siglo XX y lo que va del XXI [quienes] han elaborado visiones sociales, existenciales de los bolivianos alrededor de esta: la muerte. Entre otros, Jaime Sáenz, Yolanda Bedregal, René Bascopé Aspiazu, Jesús Urzagasti, Adolfo Cárdenas, Jaime Nisttahuz y Víctor Hugo Viscarra, en mayor o menor medida, según el

caso, han figurado la vida social, la vida subjetiva a través de la presencia de la muerte o el caminar al filo de la muerte en el meollo mismo de su escritura” (Prada, 2012: 20).

Volviendo al texto, Bascopé Aspiazu, a través de la escritura, toca la muerte como tema, acercándose a ella a través de la tumba, el cuerpo y una La Paz urbana y periférica. Se acerca también describiendo las *circunstancias*¹ que rodean las muertes de los personajes. La tumba, por su parte, es tratada como un espacio que cambia de acuerdo a la actitud y la postura que el personaje tiene sobre la muerte, espacio que puede ser feliz o triste, seco o líquido, de mármol o representado por el mismo cadáver empleado en pociones. El cuerpo es comprendido en la obra de Bascopé como algo casi invisible y pecaminoso, que solo es descrito cuando los personajes habitan los márgenes de la sociedad, la miseria, el alcohol, el sexo y la indigencia. Llama la atención la manera en la que en sus páginas se medita sobre la muerte a partir de lo que le sucede al cuerpo porque, al abordar dicho tema, no existe lástima, paternalismo ni afán de denuncia alguna.

B. ESTADO DEL ARTE

La mayoría de las lecturas de *La tumba infecunda* se han concentrado en su vinculación con el espacio de la ciudad y el conventillo (por ejemplo, Ortiz, 2007; Rocha, 2002; 2014 y Tito Chura, 2015). Esta bibliografía insiste además en la inclinación de René Bascopé por recrear espacios urbanos pero periféricos (Orihuela, 2002, 2004) y en cómo dichos espacios se caracterizan por su oscuridad, donde lo miserable deviene cotidianeidad, lo desconocido se envuelve en muerte, horror y erotismo (Rocha, 2004; Ortiz, 2007; Tito Chura, 2015; Rojas Velarde, 1995). Estas ideas son apenas contrastadas con las aseveraciones de unos pocos escritores próximos a él –Jaime Nisttahuz, Manuel Vargas, Luis Rojas Velarde, Guillermo Mayr²– que vinculan su hacer escritural con el contexto; y aunque no las estudian de manera concreta, específicamente con la política y la muerte. Entendiendo a esta última como algo más que una entidad ajena a los vivos, más que miedo, dolor y marginalidad. Como una escritura que dialoga con circunstancias históricas específicas vinculadas a problemas políticos de su tiempo.

Omar Rocha, en *Hacia una historia de la literatura en Bolivia*, afirma que el único espacio que tiene la narrativa de Bascopé es la ciudad de La Paz (2002: 195). Según él,

¹ En adelante usaremos cursivas para marcar este concepto pues resulta clave en la propuesta de lectura que describimos para LTI.

² Los escritores mencionados se aludirán a lo largo del presente subtítulo.

Bascopé concibe a los conventillos como microcosmos de ciudad, “pedazos de ciudad que contiene el *todo*: caos, vecindad de miseria y desecho” (198). Asimismo, Rocha, en la “Introducción” de la reedición de *La tumba infecunda* (2014), reitera el vínculo que tienen los personajes con la ciudad: “La ciudad de La Paz misma se hace carne en estos personajes que son seres formados, malformados y deformados por ella” (9). En cambio, Lía Tito Chura en su tesis de maestría, *En un surtidor verbal: la migración en La tumba infecunda (1985) y De la ventana al parque (1992)* (2015) propone que existen dos caras de una misma ciudad, la oficial y la fantasma; esta última es la periférica, donde habitan los miembros del lumpen. A su vez, ella destaca la naturaleza viajera de Constantino, el protagonista, que no solo cuenta con un “misterioso y enigmático halo marginal”, sino que, a través de los viajes que realiza construye ciudades de La Paz desmesuradas (94). Rodolfo Ortiz por su parte, en el prólogo que elabora de *Las cuatro estaciones* (2007), ubica al poeta/ personaje en la obra de Bascopé como aquel caminante que habita la ciudad de manera conflictiva y dolorosa pero que, a través de eso, llega a conocer más que otros los recovecos de la misma (Ortiz, 2007:9).

Sobre la idea de los espacios urbanos pero periféricos, por ejemplo, Juan Carlos Orihuela, en *Hacia una historia de la literatura en Bolivia* (2002), señala que el protagonista de *La tumba infecunda*, Constantino Belmonte, es un sujeto marginal urbano, que no es más que una parte de toda la atmósfera periférica que caracteriza la nueva narrativa boliviana de corte urbano problemático y complejo. Orihuela en “La ciudad periférica”, artículo publicado en el N°1 de *Cuadernos de Literatura* en 1997 y luego en el 2004, en la revista de literatura *La lagartija emplumada*, enfatiza la importancia que la novela le otorga a los espacios urbanos marginales.

Siguiendo esta noción, la que concibe esos espacios urbanos periféricos y desconocidos llenos de erotismo, horror y muerte, tanto Rocha como Ortiz, en sus dos prólogos –que aluden tanto a la novela que se está estudiando como a los cuentos de *Cuentos completos y otros escritos* (2004) y a los poemas de *Las cuatro estaciones* (2007)– destacan la interacción entre los personajes y los espacios periféricos de la ciudad de La Paz. En sus lecturas estos espacios son habitados por personajes que transitan en el borde y según ellos por esa razón prolongan la tradición saenzeana, aquella que revela lo desconocido y extraño.

Rojas Velarde, en su tesis de licenciatura (1995), por su parte, señala que en la obra de Bascopé existe violencia tanto de parte de la muerte como de la miseria. Lo que conduce según él a que los personajes de Bascopé se hallen sumidos en una miseria y

olvido irremediables (108). Otro hecho sustancial es que el mismo crítico alude a una entrevista de Bascopé en la que afirma que las constantes básicas de sus cuentos “que son miseria y la muerte, en el fondo no interesan como tratamientos de descubrimientos originales sino como *circunstancias*³” (52). Eso quiere decir que lo que Bascopé trabaja es la figura de las *circunstancias* en las que se halla la muerte y no así la muerte como tal.

Frente a estos espacios ya señalados que han caracterizado la escritura de Bascopé Aspiazu –los clarososcuros y más oscuros de La Paz urbana: los conventillos, los burdeles, los bares de mala muerte, las periferias lumpéricas y las circunstancias míseras donde se halla la muerte– se encuentran, como ya se indicó, aquellos escritos que vinculan a Bascopé con la política. Luis Rojas Velarde, en su tesis de licenciatura *Narrativa problemática: la obra de Bascopé Aspiazu* (1995), se ocupa de esta última y sugiere que Bascopé propone una reflexión dual sobre la literatura y su propia obra:

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 recurso como memoria recuperada y estructurada, como función social, como prohibición del olvido, recuperación y explicación de la memoria. (Rojas Velarde, 1995: 44)

En la misma línea, Guillermo Myer en “Sobre Bascopé y la guerrilla del Che” (2009), una transcripción de una entrevista que el autor hizo a este paceño, lo ubica junto a otros como escritores de resistencia, aquellos que no se quedaron satisfechos con la mera denuncia de las atrocidades que cometieron las dictaduras militares y prefirieron penetrar en un terreno más profundo de esas realidades. Jaime Nisttahuz sigue esta misma línea, en textos como “René Bascopé Aspiazu. La literatura, el amor y la política” (1996) y “La poesía en la vida y obra de René Bascopé” (1994). Fabián Yacsic, por su parte, publica “La memoria fecunda: narrativa y política” (1994), donde afirma que *La tumba infecunda* de Bascopé plasma un realismo de las subjetividades marginadas, algo muy importante para él tanto en su faceta política como literaria. Esto conduce al investigador a preguntarse si ese movimiento de resistencia que Guillermo Myer describe (2009) tuvo una influencia en la novela que se quiere analizar aquí.

³Las cursivas son propias y se aplicaron con el fin de enfatizar la propuesta de entrada de lectura.

Cabe considerar que en la primera parte de *Hacia una historia de la literatura en Bolivia* se vincula a Bascope con Borda. Aquel que a través de su proyecto de escritura tiene un doble aislamiento (2002: 183). Aquel que se distancia del escenario social y que busca una demolición permanente debido a su necesidad de romper con la tradición.

Hasta aquí se puede identificar que la crítica literaria sobre la obra de René Bascope trabaja el borde, la periferia, el lumpen –la muerte, la miseria, la pobreza, el alcohol– de la ciudad de La Paz y también la política, con un movimiento de resistencia a la dictadura militar y que se ve reflejada precisamente en esos márgenes llenos de miseria y olvido que plasma su escritura.

La crítica literaria señala a su vez otras líneas de lectura sobre esta novela. Gabriela Lía Tito Chura, en su tesis de maestría *Un surtidor verbal: la migración en La tumba infecunda (1985) y De la ventana al parque (1992)* (2015), postula que *De la ventana al parque* de Jesús Urzagasti y *La tumba infecunda* “construyen imágenes de ciudad a partir de la migración campo-ciudad de sus personajes principales” (Tito Chura, 2015: 5), es decir, trabaja las particularidades de la construcción imaginaria de las ciudades en estas novelas, entre ellas, el lugar que tienen tanto la memoria como la migración. Asimismo, en dicho trabajo, Lía Tito reconoce a la muerte como núcleo generador de la trama narrativa de la novela de René Bascope, una aseveración que llama mucho la atención a la investigadora de esta tesis. Igualmente, señala que la muerte aparece como una continuación de la vida a través de algunos personajes, la existencia de un diálogo fluido entre los vivos y los muertos y la particularidad de la fotografía en la novela donde “el vestigio del recuerdo no se funda en lo que pudo ofrecer a los demás, sino en el autorretrato, en la conformación de la imagen (para sí mismo y para los demás)” (Tito Chura, 2014: 76). Si se considera lo que ella, Tito Chura, señala acerca de la muerte, se puede inferir que René Bascope propone una relación intrínseca entre sus personajes y su contexto literario con esta.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, se estaría afirmando que tanto la ciudad como el conventillo, entendidos como espacios literarios muy propios de Bascope (Rocha: 2002), se complejizan al momento de hablar sobre *La tumba infecunda* porque no solo se limitan a ser lugares donde la miseria y el desecho tienen un papel sustancial, sino que se relacionan con otros lugares distintos, periféricos, burdeles, basurales, conventillos, tumbas que sitúan a sus *habitantes* como entes que no tienen miedo a morir debido a que habitan al borde de la vida día con día. Hecho que se relaciona un tanto con lo que asevera Ortiz (2007), al aludir a Bascope y a su literatura, ya que para él la ciudad es un

espacio que no se puede conocer del todo y de golpe; pues ofrece una complejidad que da paso a distintas reflexiones, especialmente para el escritor.

C. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Considerando la crítica literaria anteriormente señalada, se puede afirmar que la obra de René Bascopé se desarrolla en espacios urbanos periféricos desconocidos llenos de erotismo, horror y muerte. Aquellos espacios son habitados por personajes que transitan en el borde y, según los autores mencionados, por esa razón prolongan la tradición saenzeana, aquella que revela lo recóndito y extraño. Es en esos espacios donde se puede percibir que, en la obra de Bascopé, la miseria y la muerte son constantes básicas envueltas en cierta violencia. Empero, dichas constantes no interesan como tratamientos de descubrimientos originales en sí, sino, como dice Rojas Velarde en su tesis de licenciatura (1995), como *circunstancias*.

Dichas *circunstancias* se presentan en la novela de René Bascopé y, pese a que tienen varios elementos capaces de dar lugar a interesantes investigaciones, no han sido trabajadas a fondo. Frente a eso, esta tesis procurará analizarlas en función de su relación con la muerte, es decir, estudiando *las circunstancias que rodean la muerte* de los personajes.

Estas *circunstancias*, traducidas en imágenes, se pueden organizar en:

- Aquellas que son una manera de hacer frente a la muerte y desafiarla, entre ellas se encuentran la lápida y las fotografías. La lápida del fallecido porque perdurará aunque los huesos se hagan polvo:

La tumba le garantizaba la protección indefinida de sus huesos, que, en última instancia, serían el único testimonio de que había pasado por este mundo (...). Así, con la misma fuerza con que ya había aceptado la proximidad fría de la muerte, concibió la idea de que una tumba fastuosa, en la zona del cementerio donde se encontraban enterrados los próceres de la ciudad, le conferiría póstumamente una aristocracia misteriosa. Con ello se desquitaría de la vida y sería finalmente alguien, quien sabe por mucho más tiempo del que no había sido nada ni nadie. Se desquitaría de la vida que lo había arrinconado por siempre a la orilla oscura de los trastos viejos, de la vida que le había inoculado persistentemente la conciencia de que cierta clase de existencias, como la suya por ejemplo, eran también una forma de no haber nacido (Bascopé Aspiazú, 2014: 38).

De súbito sintió que la admiración por su tumba se transformaba en profundo amor, en adoración obsesiva (...). Era una especie de confrontación de lo que era, de lo que había sido, y de lo que habría de ser, y así lo invadía la sensación única de que todo su pasado no era más que un espectro, y que él era el sitio de sus apariciones (Bascope Aspiazu, 2014: 78).

La fotografía, por su parte, aparece como una forma de silenciar el olvido, la muerte más dolorosa. De esta forma, garantiza el recuerdo, la memoria e incluso la reemplaza por una “más digna”.

La imagen de tumba en esta acepción supondría una manera de presencia, de permanencia indirecta y palpable, física, que se vincula con estética. Cómo a partir de la manera en la que los personajes entienden lo que es bello y “elitista” reflexionan sobre la pose que harán para sacarse una foto o sobre la calidad del material de la lápida que tendrán.

- Dos maneras de concebir la tumba se sitúan frente a frente; por un lado, aquella en la que es entendida como un espacio de reposo y, por el otro, aquella en la que es entendida como un portal. Ambas se entremezclan, se tejen y se destejen en la novela de Bascope en una imagen que las admite y las relativiza, ya que en ella moran personajes que luego de muertos gimen, lloran, gritan, afectan la vida de los demás e incluso auguran su muerte.

Rápidamente dio un rodeo a la covacha y se percató que lo único que denotaba vida era una vasija de cobre posada sobre un promontorio de piedras húmedas; se acercó a ella y cuando la tocó, levemente, para tratar de constatar que contenía, el objeto soltó un gemido, como de enfermo sin remedio, que lo aturdió un instante. El brujo se acercó y tomándolo con violencia de los cabellos le indicó que tocara la vasija de cobre, cuando Constantino rozó apenas con las yemas de los dedos el objeto, el bosque se vio nuevamente invadido de ese lamento indefiniblemente triste. Sin hablar, Bengurias le señaló el interior de la paila de cobre, en cuyo fondo yacían los cadáveres putrefactos de tres sapos cubiertos por un líquido verdusco que parecía moverse en círculo, como si les acariciara la piel gastada por la muerte (...). Tu hijo hizo llorar a los sapos muertos (Bascope Aspiazu, 2014: 27-28).

Luego de tres o cuatro horas, el brujo cedió y, en pocas palabras, puso sus condiciones: Constantino debería quedarse a vivir con él, en la misma pocilga (...).

Solo así el mismo podría aprender los recursos de su salvación (...) la brujería.
(Bascopé Aspiazu, 2014: 31-32)

Esta manera de concebir la tumba, tanto como espacio de reposo, como portal que se abre a otras dimensiones de simbología interesante, es compleja por el entretejido que se va desarrollando entre ambas concepciones. En este sentido, el significado que se les otorga en la novela a los animales muertos no es gratuito, ya que estos se asocian de un modo u otro con el más allá, algo que alimenta a la lectura que se propone.

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 si las moscas, al espantarse del cuerpo yacente, no hubieran producido un gemido nítido, parecido a un suspiro, ese jueves habría sido uno de los días más gloriosos y rotundos en la vida del mayo Constantino Belmonte. (Bascopé Aspiazu, 2014: 23).

Nuevamente recordó el gemido, el enjambre de moscas espantadas y el perro muerto. Por segunda vez le había sido concedido el conocimiento anticipado de su fin próximo, pero ahora tenía consciencia plena de que ya no había salvación posible (...) (Bascopé Aspiazu, 2014: 35).

Es en estas circunstancias donde los cadáveres de la novela tienen la función premonitoria de indicar el fin de un personaje y, a la vez, crear una atmósfera mística e incluso lúgubre.

- Aquellas *circunstancias* que presentan diferentes concepciones alrededor de la muerte. Una de ellas la considera como la vida después de la vida, aquella que no descarta una conexión entre los muertos y los vivos.

Al ser así, en algunos personajes no existe temor o preocupación alguna frente al olvido ni a la profanación del cuerpo fallecido, pues existe una armonía o un regreso. En esta manera de concebir la tumba, es evidente la disminución del aire ceremonial en los ritos, en la devoción, en la misma religión. Dicha disminución se da más por un sentimiento festivo y un vínculo muy fuerte con la naturaleza, las plantas y los animales.

(...) reconoció a Eduviges, Carmen Rosa y Clemencia, bañadas en llanto, que se reclinaban sobre el cuerpo dormido de Isidra y la llamaban a gritos. Mientras tanto, Isidra en su ataúd de pino, parecía sonreír, contagiada del entusiasmo de sus hermanas de oficio, y en sus ojos vidriosos se notaba un ligero destello de desencanto por no poder participar de la euforia colectiva ni saber ya la suerte de Caiconi con la nueva felicidad de la presencia del dulce desertor (Bascopé Aspiazu, 2014: 57-58).

La familiaridad y el aire festivo con que se trata a la naturaleza en este caso son cualidades infaltables a la hora de referirse a la muerte, al difunto y a la tumba por el principio de complementariedad.

La otra concepción de tumba es aquella que entiende la muerte como un fin, un final oscuro y, por consiguiente, temido.

En este sentido, la tesis se propone trabajar una propuesta de lectura para *La tumba infecunda* de René Bascopé Aspiazu a partir de lo que hemos dado por denominar *circunstancias que rodean la muerte* y que se refiere, desde luego, a la muerte de los personajes. Se está siguiendo la línea propuesta por la crítica previa que muestra a la muerte como tema innegable en esta novela, pero marcando el énfasis en la propuesta de Rojas Velarde, a partir del concepto de *circunstancias* ya mencionado en páginas anteriores.

Ahora bien, como se han distinguido tres facetas en la imagen de las *circunstancias que rodean la muerte* en la novela de Bascopé Aspiazu, este trabajo se dividirá en tres partes. En la primera parte se presentará el modo en que el mayor Belmonte entiende la tumba; a partir de ello, se describirá la comprensión de dicha tumba como una suerte de domicilio (en tanto espacio habitado), pero también de máscara para (en)cubrir ciertos aspectos de su vida, un punto en el que además se trabajará el tema de las fotografías armadas de Belmonte. En la segunda parte, se desarrollarán los augurios de muerte que aparecen en la novela y los elementos en los que se manifiestan; en este sentido, se trabajarán tanto los cuerpos de los animales muertos (y sus distintos usos posibles ya que, en determinado momento, servirán incluso como ingredientes en ciertos rituales). Y, en la tercera parte, se estudiarán las concepciones alrededor del muerto, es decir, cómo distintos espacios de la novela abordan al cadáver como tal, en tal sentido, se tomarán en cuenta la tumba del laseño, la tumba abierta (y la figura de la muerta con los ojos abiertos), la tumba líquida del feto (una tumba ciertamente cerrada, “embotellada”) y la presencia del muerto-vivo en el cementerio de elefantes.

En cada una de las partes se considerarán tres elementos clave que atraviesan toda la lectura que se propone en este trabajo: la relación que se establece entre el cuerpo muerto y los vivos; lo que *las circunstancias que rodean a la muerte* del fallecido otorgan a dicho cuerpo a partir de esa relación; y cómo la mencionada relación se evidencia en el cadáver.

CAPÍTULO I

CÓMO EL MAYOR BELMONTE ENTIENDE LA TUMBA

En la novela *La tumba infecunda* (desde ahora LTI) de René Bascopé Aspiazu se puede apreciar la representación de tres *circunstancias que envuelven las muertes* de los personajes fenecidos. Cada una de estas cuenta con distintas formas de *proyectar la muerte*, de trabajar las imágenes que rodean al personaje fallecido.

Esta tesis considera que *las circunstancias que rodean a la muerte* no se limitan a ser imágenes planas, sino que son una elaboración escritural compleja que desarrolla concepciones sobre la muerte –en función de su relación con la tumba y el cuerpo muerto– en la novela. Es en ese sentido, y tal lo señalado en el capítulo anterior, que se emplea el concepto *circunstancias que rodean a la muerte*.

Ante eso, este capítulo estudia tres imágenes descritas en la novela, imágenes que se caracterizan por mostrar *las circunstancias que rodean a la muerte*⁴ como un lugar que protege al cadáver y que además señalan dónde está dicho cuerpo. La noción de las imágenes aludidas en esta parte permite vislumbrar un tipo de tumba en donde se desplaza el cadáver a un segundo plano para dar importancia al lugar y al material que lo recubre. Esto debido al deseo que manifiestan los personajes que fallecen, de subsanar o de proyectar que tuvieron una vida más aceptable de la que en verdad tuvieron. Y, al confeccionar algo diferente a su realidad y su visión de mundo, establecen un espacio donde el fingimiento, la pose y la máscara priman.

En esta primera parte se discutirá, por un lado, la importancia que le otorga el Mayor Constantino Belmonte –protagonista de la novela–, a la tumba como espacio que brinda protección al cuerpo y al alma; y, por el otro, se buscará exponer cómo dicha importancia se relativiza a través del incumplimiento del deseo del Mayor. Cabe recordar que Belmonte tenía como último deseo y voluntad que sus restos ocupasen la tumba que había ido construyendo con su dinero, cosa que no sucede. En este apartado, además, se busca analizar las tumbas que sugieren que no hay vida después de la muerte, que se vinculan con la sociedad y la aristocracia: la del militar que se fotografiaba constantemente.

⁴ Este es el constructo teórico que se está proponiendo para abordar todo el texto.

Para esto se ha resuelto dividir esta primera parte en tres subtítulos, la tumba *para* Constantino Belmonte, la tumba *de* este y la tumba fotográfica.

Las imágenes de estas *circunstancias que rodean la muerte* serán desarrolladas una a una en los subtítulos siguientes.

En el primer subtítulo se discute la importancia que le otorga el personaje principal, el Mayor Constantino Belmonte –protagonista de la novela–, a la tumba como espacio que brinda protección al cuerpo y al alma.

El Mayor Constantino Belmonte, protagonista de LTI, tiene un único deseo: ser enterrado en una tumba fastuosa de mármol blanco que él mismo mandó a construir con su dinero. Este deseo nace a partir del afán de que esa tumba le otorgue el *status* social que no tuvo en vida y omita el hecho de haber sido criado en un prostíbulo, haber vivido con borrachos empedernidos y haber sido un militar lamebotas.

La tumba le garantizaba la protección indefinida de sus huesos, que, en última instancia, serían el único testimonio de que había pasado por este mundo (...). Así, con la misma fuerza con que ya había aceptado la proximidad fría de la muerte, concibió la idea de que una tumba fastuosa, en la zona del cementerio donde se encontraban enterrados los próceres de la ciudad, le conferiría póstumamente una aristocracia misteriosa. Con ello se desquitaría de la vida y sería finalmente alguien, quien sabe por mucho más tiempo del que no había sido nada ni nadie. Se desquitaría de la vida que lo había arrinconado por siempre a la orilla oscura de los trastos viejos, de la vida que le había inoculado persistentemente la conciencia de que cierta clase de existencias, como la suya por ejemplo, eran también una forma de no haber nacido (Bascopé Aspiazu, 2014: 38).

El afán de Constantino de corregir su vida a través de una tumba fastuosa se puede apreciar en el primer subtítulo de este capítulo y también en el tercero, donde esa tumba llega a tener la misma función que una serie de fotografías que se toma, pretendiendo ser alguien que no es. El segundo subtítulo presenta la tumba como un quiebre.

A. LA TUMBA QUE PREPARA EL MAYOR BELMONTE PARA SÍ

Como se ha mencionado, Belmonte tiene como objetivo el que sus restos sean sepultados en una tumba que los proteja y le otorgue la apariencia de haber poseído una alcurnia que nunca tuvo.

Constantino, al aceptar su mortalidad y la proximidad de su muerte, resuelve construir una tumba. Esta no solo implica para él un espacio en el que se guardan los restos del muerto, sino un lugar capaz de hacer frente a su premonición. Al hacer esto, el protagonista crea un espacio fúnebre donde prima lo que podríamos denominarla estética de lo cubierto⁵. Es decir, la estética de la tumba llega a ser más importante que el cuerpo mismo, ya que la imagen de dicha tumba es capaz de otorgar un nombre, una clase y una reputación al individuo a través de ella y es justamente eso lo que quiere el protagonista.

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, recorriendo las paredes cubiertas por los retratos, arrastrándose en el piso enladrillado y posándose en la mesa de madera oscura y en el cielo raso manchado; 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, ordenando sus gestos para darle un expresión definitiva de dignidad eterna. Sin proponérselo, el militar jubilado creyó escuchar los ecos del futuro cercano que le traían el ruido seco y lúgubre de los martillazos de los clavos plateados que cerrarían su ataúd; llegó incluso a percibir el olor de los hongos húmedos que cubrirían implacablemente la madera ordinaria del féretro sumergido en la oscuridad sin nombre de su tumba, mientras que, desde una lejanía imprecisa, le llegarían los murmullos de plegarias apresuradas que no eran para él y tañidos espacios de campanas que anunciarían a los muertos o la triste hora final de la tarde en el cementerio (Bascopé Aspiazu, 1997: 28).

Como se puede apreciar en la cita, la premonición que le concede la muerte^{6a} Constantino, le revela que tendrá unas exequias miserables, marcadas por el olvido. Exequias que, de algún modo, dialogan con la vida que este personaje ha tenido, una vida anónima, carente de sueños y metas –especialmente luego de que la mujer que

⁵ Esta estética se refiere a la construcción de la tumba y de las fotografías. Es decir, una máscara, lo aparente.

⁶ En LTI la muerte es una figura casi antropomorfa que se mueve: se posa, camina y se arrastra.

amó, Genoveva, es expulsada del pueblo—, ya que siente que su amor perece y, con él, todo lo demás. El Mayor, ante esa revelación, busca encargarla construcción de una tumba hermosa, soberbia, con el fin de vengarse de esa vida periférica, huir de esa premonición y ser inmortalizado a través de la grandiosidad de la misma.

i. La tumba entendida por Constantino

De niño, Constantino había sentido rechazo hacia la idea de la mortalidad humana, esto a partir del fallecimiento de su padre. Sin embargo, en la ancianidad, este sentimiento se transforma en resignación. Comprende que es imposible para él encontrar un dejo de rebeldía, una razón de vida, un sueño, una meta, un amor que lo estimule a seguir viviendo.

Por eso despejó de su mente todo pensamiento que no estuviera relacionado con la conciencia de su desaparición próxima, y queriendo llegar a una conclusión que le sirviera de consuelo, supo que este no era otra cosa que la admisión interior de que no tenía ya siquiera un pedazo de rebelión en su espíritu. (...) El mayor Constantino Belmonte buceó con rapidez en su conciencia, como persuadido de que no encontraría nada en ella, y constató que realmente no poseía ya ni un soplo de rebelión (Bascopé Aspiazú, 1997: 29-30).

Además de esta falta de rebeldía que siente frente a su fin (ya próximo), el protagonista no quiere volver a morar en los márgenes de la sociedad, aunque estos fueron los únicos que le brindaron felicidad. La inminencia de su final y su negación a volver a una vida que desvaloriza, coadyuvan a que acepte la muerte como tal. Por eso Constantino, al sentir la muerte en su habitación y escuchar su fin: martillazos a los clavos que cierran su féretro, “murmullos de plegarias apresuradas, tañidos de campanas que anuncian otros muertos” (Bascopé Aspiazú, 1997: 28-29), no tiene otro sentimiento que el de pena y no el de miedo o rechazo. Esa pena parte de que el fin anunciado está acompañado de soledad extrema: el olvido de su cuerpo, la defunción del mismo y la expiración de su recuerdo; empero, la pena que tiene de ambos no se vincula con dejar de vivir, sino más bien con morir como un *donnadie*.

Precisamente porque la misma muerte le señala esto, Constantino decide mandar a construir una tumba. Y no solo eso, ya que esta tiene que ser cavada hasta tener una hondura mayor que las normales para luego ser recubierta con láminas de metal oscuro.

La fosa cavada con maestría hasta alcanzar una profundidad mayor a las que habitualmente se conseguía; luego fue revestida con láminas de metal oscuro, que le daban una configuración de aposento antiguo. El diseño arquitectónico del exterior fue elegido entre varios de un muestrario moderno. Lo prefirió barroco, de mármol blanco y letras capitulares doradas, y rodeado por columnatas dóricas unidas entre sí por cadenas negras veteadas con chispas de plata (Bascopé Aspiazu, 2014: 77).

La profundidad de la tumba, mayor a la habitual, y el revestimiento de dichas placas no tienen otro fin que hacer frente al olvido que la muerte le había anunciado; ya que este espacio protegería al cuerpo de una posible profanación, preservándolo. Dos factores casi imposibles de conseguir si el cadáveres sepultado en un féretro de madera ordinaria y barata en el sector de tumbas desconocidas, aquel que, en su visión, es el que le correspondería (Bascopé Aspiazu, 2014: 35).

ii. Tumba que domicilia

Constantino concibe a la tumba como un espacio que acoge al cuerpo muerto y lo resguarda, lo domicilia: marca y vela el lugar donde se halla.

La tumba le garantizaba la protección indefinida de sus huesos, que, en última instancia, sería el único testimonio de que había pasado por este mundo (Bascopé Aspiazu, 2014: 33).

Se comprende el concepto “domicilio” como un espacio en el que uno se saca las máscaras que lleva, un espacio íntimo; esto siguiendo la línea marcada por autores como el filósofo chileno Giannini, en su *La reflexión cotidiana* (1987). Empero, para Belmonte su tumba es un espacio distinto pues en él no se quita sus máscaras sino todo lo contrario, pretende agregar una más. Así, dicha tumba, al mandarla a hacer fastuosa, servirá para poder enmascarar lo que fue su vida y con ello otorgarle una alcurnia que nunca tuvo.

Así, con la misma fuerza con que ya había aceptado la proximidad fría de la muerte, concibió la idea de que una tumba fastuosa, en la zona del cementerio donde se encontraban enterrados los próceres de la ciudad, le confería póstumamente una aristocracia misteriosa. Con ello se desquitaría de la vida y sería finalmente alguien, quien sabe por mucho más tiempo del que no había sido nada ni nadie. (Bascopé Aspiazu, 1997: 34)

Así, por medio de la fastuosidad de su tumba, Constantino busca relacionarse de otra manera con su sociedad. Busca un desplazamiento radical de imagen a través de la tumba ya que pretende ser visto como alguien que no fue. En primer lugar, él quiere disolver su vínculo con la brujería (sus antecedentes de aprendiz de nigromante), su poco patriotismo (su estado de desertor en la Guerra del Chaco y su puesto de militar mediocre y lamebotas), su sexualidad periférica (su vínculo con las prostitutas, borrachos y su amor con una mujer mayor y ninfómana), todo, con el fin de aparentar ser una «persona bien», es decir, con prestigio.

Ese desplazamiento de la calidad de la imagen de parte del protagonista es intencional, pues la imagen que tiene el Mayor de su vida es de algo continuamente doloroso y humillante, miserable. Parecería que el mundo y la sociedad lo han hecho sufrir y lo han humillado desde que su amor por Genoveva Farragoitia es vetado por su propio pueblo, veto que conduce a expulsar desnuda a su amada del pueblo, mientras que Constantino solo puede escuchar cómo la insultan y es incapaz de luchar por la injusticia con la que los dos son tratados (Bascopé Aspiazu, 2014: 44-46).

Esta humillación se vuelve a sentir cuando hace el amor llorando, con las prostitutas, sobrevivientes del incendio, de la epidemia de viruela y de ratones (Bascopé Aspiazu, 2014: 48) que se despiden de él con cariño. Dicha sensación de humillación le queda grabada en el cuerpo y no cambia casi nada –incluso se incrementa– con la necesidad de fotografiarse continuamente (Bascopé Aspiazu, 1997: 89-90).

Las fotografías de sí mismo expresan su deseo de escapar de la ingrata y dolorosa cotidianeidad. Y este deseo conduce al protagonista a esforzarse por crear expresiones que demuestren dignidad y nobleza en cada foto. Este hecho hace que la fotografía y tumba de Constantino tengan la misma función de otorgar una vida que el protagonista no tuvo.

Así, la lectura que hace este personaje sobre su tumba como domicilio deja de lado el desprendimiento de máscaras que postula Giannini al referirse al domicilio, y construye en cambio, una gran máscara que será esa tumba. Volviéndola en sí una manera de cubrir y presumir una habitación que en vida nunca tuvo. Esto se debe, más que todo, a que él no se halla en armonía con su entorno, ni consigo mismo. Él no concibe la noción de habitar, por lo que no la relaciona con el construir, ya que no tiene metas en la vida ni tampoco las tuvo antes, no tiene sueños por los que tenga que luchar, vivió toda su vida improvisando y siendo desplazado.

iii. Tumba máscara: desquite fastuoso

La tumba, en tanto máscara que el protagonista construye con el fin de desprenderse de su historia, tiene dos facetas. La primera es la que cubre físicamente su cadáver –el mausoleo como tal– con el fin ocultar el cuerpo que fue criado por prostitutas, que fue amigo de alcohólicos, que fue al Cementerio de Elefantes, que fue un militar lamebotas. La segunda es la que pretende elaborar, a partir de ese resguardo, una vida falsa que se construye a partir de fotografías y también a partir de la suntuosidad de su tumba. Una vida con una jerarquía social más elevada a través de una tumba hecha de mármol.

Constantino, más allá de hacer que su tumba sea profunda y revestida con metal para evitar la corrupción y profanación de su cuerpo, busca una “tumba suntuosa”. Este vínculo que el personaje de Bascopé construye entre suntuosidad y muerte no es extraño al comportamiento humano porque la imagen está, desde el principio de la humanidad, supeditada a la muerte. Es decir que la tumba entonces, ha sido entendida desde tiempos antiguos no solo como el espacio y los datos donde se halla el hombre muerto, sino como un espacio que guarda una imagen de su vida a través del material, tamaño y color. Esto para dicho personaje es esencial, porque por primera vez está en posición de construir un espacio propio capaz de conferirle a él todos los atributos que no tuvo y que hubiera querido tener. Pero también evidencia el rechazo completo a lo que ha vivido, a sus días tomando alcohol en un basural, durmiendo en las faldas de la dueña de un prostíbulo, viviendo en un conventillo humilde, martirizando a soldados por aburrimiento por su grado militar. Constantino entonces, ante la proximidad de su fin, prepara su tumba, un lugar que lo muestre más digno de lo que fue.

La creación de una tumba que pueda otorgarle rasgos que nunca tuvo en vida –al estar en la zona donde se hallan próceres y héroes de guerra de la ciudad– es capaz de dotar al protagonista de una aristocracia misteriosa digna de presumir (Bascopé Aspiazu, 1985:34). Hecho que para él es la forma perfecta para desquitarse con la vida y ser “alguien” a través de su tumba, aunque no lo haya sido nunca. Una forma que relaciona lo fastuoso con la clase social. Así, se puede apreciar en la novela la manera en la que este personaje idea su tumba como un escape de su vida a través de la imagen que proyecta. Buscando así que ese espacio, la tumba, garantice su último descanso y que el mismo sea capaz de despertar admiración en los otros, a través de la estética sepulcral.

Los días posteriores buscó ávidamente un marmolista con dotes artísticas, lo encontró finalmente y le ofreció pagarle un precio alto por construir una tumba que fuera la envidia de vivos y muertos (Bascopé Aspiazu, 1997: 103).

Esto de cierta forma es curioso, ya que Constantino no está orgulloso de lo que es, nunca ocupó un lugar importante en la sociedad, nunca fue capaz de destacarse en algo. A lo largo de toda su vida ha tenido un vínculo directo con lo más bajo de la sociedad, con lo periférico, con el lumpen. Al respecto, Ana Rebeca Prada, en su ensayo *Muerte y literatura* (2012) define al lumpen⁷ como el “desecho del resto de las clases sociales: basura social, claramente vinculada a la criminalidad” (Prada, 2012: 23). Es en medio de aquella basura social donde él ha sido feliz, bordeando la muerte, viviendo como el último estrato de la sociedad con los borrachos y prostitutas:

A partir de entonces, en medio de una nostalgia vaga, solía recordar a menudo los años que había pasado junto a las mujeres de la calle Conde Huyo y de Caiconi, y a pesar de haberlos considerado después de años oprobiosos, supo que sólo durante ellos había sentido vivir (sic) con toda la intensidad que se requiere para tener conciencia de que realmente se está viviendo (Bascopé Aspiazu, 2014: 69).

Pero, pese a haber vivido esos momentos con intensidad, Constantino en el fondo siente impotencia y una especie de vergüenza:

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–, no pudo conseguir espacio para desempeñar alguna tarea remunerada o aprender algún oficio (Bascopé Aspiazu, 2014: 50).

Deambuló por las calles sin atreverse a golpear alguna puerta, nublada su conciencia con una especie de velo de dignidad cuyo origen desconocía (Bascopé Aspiazu, 2014: 52).

Por tanto, busca levantar una tumba para aparentar que tuvo una vida que merece un monumento fastuoso digno de una vida aristócrata, de clase, de alcurnia; una tumba que refleje lo contrario de lo que fue su vida: marginal, oprobiosa y censurable. Hasta aquí se ha tratado de explicar la manera en la que Constantino entiende su tumba. Aquel espacio que él quisiera que sus restos habiten para que lo resguarden de toda

⁷ Esta palabra se desarrollará más a fondo en el capítulo segundo.

profanación; pero no solo eso pues él busca que, a través de ella, lo conserven en la memoria pese a ser un donnadie, como él mismo se califica.

B. TUMBA Y FALLECIMIENTO DEL MAYOR BELMONTE, QUIEBRE DE LA IMAGEN QUE REEMPLAZA LA “VIDA” DEL MAYOR

El rito mortuario, además de necesitar a alguien que lo ejerza, sobreentiende la presencia del recuerdo. Así, pese al afán del protagonista de suplantar su identidad a partir de la tumba –para vengarse de algún modo de la vida de donnadie que, según él, tuvo–, su deseo no se concreta y, aunque fallece pensando que su venganza se lleva a cabo, la premonición que le hace la Muerte a Constantino de un fin sin rito ni lamento, se cumple. Eso se puede apreciar cuando la novela describe cómo Leonora, la pariente lejana de Constantino, lo encuentra muerto en su cama, lee la carta y decepcionada de recibir solo el encargo de enterrarlo en la tumba de mármol blanco se enoja y se lleva todos los papeles y el dinero, dejando al muerto en su habitación. El cadáver de Constantino se descompone hasta el punto en que la policía viene a recogerlo, pide información del fenecido sin resultados porque Leonora se llevó todos sus documentos y finalmente no se sabe dónde fueron a parar sus restos mortales.

El insoportable olor que salía por las rendijas de la puerta del cuarto permitió a los vecinos de la casa descubrir el cadáver del mayor Constantino Belmonte. Cuando llegaron los funcionarios de la policía y de la Morgue, una multitud silenciosa se había agolpado en el patio. Lo sacaron en una camilla sucia, cubierto con bozales. Nadie quiso acompañarlo siquiera hasta la puerta de la casa, donde esperaba una camioneta negra, parecida a un carro fúnebre, pero totalmente desvencijada. Cuando la policía preguntó si alguien sabía el nombre del cadáver, todos se encogieron de hombros. Una mujer explicó que solía pagar el alquiler de la habitación con el nombre del anterior inquilino, un tal Lázaro Márquez, quien había dejado de ser visto algo así como treinta años antes. Todavía dos detectives se quedaron a buscar seña que lo identificara, sin éxito (Bascope Aspiazu, 2014: 90).

Se podría aseverar que el cadáver del Mayor recibe el mismo trato indiferente que este recibió en vida. Algo que parece poco consecuente con sus planes y deseos pues había planeado un destino distinto para aquel.

i. La ausencia del rito

La lectura de la novela de Bascopé sugiere que la imagen de la tumba y su construcción en todas sus facetas cuentan con un lugar exclusivo para el rito. Esto porque la tumba, como lugar y objeto, usualmente indica a los familiares que están de duelo que en ese lugar está alguien que ha compartido con ellos, los ha conocido e incluso los ha amado y ha inducido a que lo amen. Esto es sustancial: para que la tumba active el recuerdo, alguien tiene que recordar a otro alguien, generalmente no basta con construir una tumba sino también debe tener alguien que la visite. No por nada el rito se reconoce como “una práctica periódica de carácter social” (Croatto, 2002:308 - 309), ya que este señala un legado, una familia que lo supo querer y que mandó a hacer la tumba para el fenecido, para que se lo recuerde.

El rito además no ayuda solamente a situar al fallecido dentro de la sociedad, sino, al que se queda (Debray, 1994: 27), a sobrellevar la pérdida; la limpieza del cuerpo fallecido, la ropa que se le pone, el perfume e incluso el maquillaje no hacen más que eso. Por tal causa, se podría afirmar que Constantino al descubrirse solo no sabe quién lo va a enterrar, quién va a ejercer esos ritos de forma amorosa y desinteresada; por eso, hasta que no se acuerda de su pariente lejana, Leonora, siente pavor.

(...) la comprobación de que existían los demás, le produjo otra dolorosa certeza: la de sentir que no tenía a nadie que, una vez muerto, lo enterrase en su tumba. Ese pensamiento lo aterrorizó (...). (Bascopé Aspiazu, 1997: 106)

Él piensa que, con solo pedirlo, una pariente lejana se encargará de sepultar su cuerpo en la tumba que ha mandado a construir. Sin embargo, ella no lo hace porque no lo conoce, no sabe nada de su vida, de su soledad, de sus experiencias, por tanto, está imposibilitada de gestar el recuerdo que impulsa al doliente a ejercer el rito, además no la mueve ningún afecto por él. Eso podría explicar por qué Leonora no cumple lo que promete e incluso por qué se va con el dinero que le dejó Constantino para pagar el entierro (Bascopé Aspiazu, 2014: 89). Luego de ello, el narrador de la novela de Bascopé no dice qué pasa exactamente con el cadáver de Constantino porque, aunque dos detectives van al conventillo, no logran encontrar ninguna información sobre el muerto.

Al final, no se sabe si el cuerpo de Constantino es enterrado en una fosa común o donado a los alumnos de primer año de medicina. Solo se sabe que es extraído del conventillo de la manera menos bella y solemne posible.

ii. Un entierro posible

Hasta ahora se podría aseverar que Constantino, según lo desarrollado hasta aquí, posee dos tumbas, una mandada a hacer por él y otra de la que no se sabe nada. La primera pretendía envolver y resguardar al cadáver del tiempo y del olvido. Esta fue pensada para construir un estuche y una huella que situaría al fallecido en una clase alta y alcornica a través de su mármol blanco y letras capitulares. La segunda, en cambio, es una interrogante total, porque no se sabe si existe ya que tal vez dejaron el cuerpo en la morgue o lo regalaron a los estudiantes de medicina o lo pusieron en una fosa común. Esto se debe a que la novela de Bascope deja en duda dónde termina e incluso sugiere el hecho de que los restos de Constantino habiten en los bordes. Aquellos que su cuerpo solía morar cuando vivía, tema que se desarrollará más a fondo en el capítulo tercero del presente trabajo.

Lo curioso es que, al residir de joven en esos márgenes cuando estaba vivo, él podía ser realmente él, sin aparentar nada. Ya de viejo no existe algo que le impida hacerlo de nuevo. Y aunque no lo hace, su vínculo con la muerte, que le llevó a rechazar su misma noción de cuerpo, le permite morir feliz.

El viejo yacía sobre la cama, con una expresión de sosiego infinito, como si la muerte, que había trabajado tanto durante ese tiempo, hubiera cumplido una misión especial. (Bascope Aspiazu, 1997:125)

No se puede negar que esta felicidad también radica en que Constantino cree hasta el último momento de su vida que la máscara que él ha tardado en elaborar los últimos días de su vida, esa tumba de mármol, va a instaurarse. Que esa máscara tumba le va a servir a él para desquitarse de la vida y vengarse de la misma por haberle dado una existencia miserable.

Como se ha podido entrever, este subtítulo ha aludido a la imagen de la tumba de Constantino. Si bien el protagonista busca con afán hacer construir una tumba suntuosa con el fin de rehacerse a sí mismo como humano, dicho afán fracasa, ya que este no logra ser enterrado en ella.

C. LA FOTOGRAFÍA: LA FALSA VIDA DE CONSTANTINO

Otra imagen de tumba que se halla presente en la novela de Bascopé es el *autorretrato*⁸ fotográfico de Constantino. Este, en LTI, más que un registro biográfico o una manera de extraer un poco o toda el alma del que es fotografiado –como creen las indias matacas y las raboras en la novela en cuestión (Bascopé Aspiazu, 2014: 65)– , juega el mismo papel que la tumba de mármol de este personaje: una imagen que construye una vida alternativa a la que tiene el protagonista.

La fotografía 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, de profeta embutido en un traje militar, que a Constantino lo conmovió hasta las lágrimas. Ese regalo le creó la costumbre de hacerse retratar periódicamente, para observarse en todo tiempo cómo había sido a los ojos de los demás, armando la estructura de su propio mito. Años después, obligado a jubilarse del Ejército, se habría de retirar a un cuartucho penumbroso, que el 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 (Bascopé Aspiazu, 2014: 65).

Así la foto, en la novela, se transforma en una imagen que otorga atributos al protagonista que nunca tuvo en vida y así “ocultar su pasado de desertor de mantenido por las prostitutas”. Y con esta transformación se convierte en una adicción para él, puesto que le ayuda a lidiar con la monotonía de la cotidianidad de su vida. Por consiguiente, la fotografía es una imagen de tumba debido a la vida falsa que es capaz de otorgar, como la tumba de mármol, a Constantino. Ya que, aunque la fotografía es una instantánea, capta momentos falsos del protagonista, porque este posa pretendiendo ser otro.

i. Tumba fotográfica del mayor Belmonte

La fotografía en la novela de Bascopé cumple la misma función que la tumba para el personaje, porque es un espacio en donde se puede reconfigurar, crear una vida alternativa, un escape. E incluso llega a suplir los recuerdos de la vida de Constantino, ya

⁸ Se ha resuelto emplear el término “autorretrato” porque, si bien alguien lo retrata fotográficamente, ese alguien no interviene en las intenciones del retratado, Constantino. Aquellas que buscan que la imagen reemplace la vida de Constantino.

que este emplea autorretratos en los que finge ser otro, un sujeto con dignidad y nobleza, “extraño incluso para sí mismo”.

Resignado ya a una cotidianeidad cada vez más irremediadamente oscura, presintió que su oficio verdadero consistía en posar para el fotógrafo, tarea ésta que le llevaba semanas de meditación y ensayo. De esa manera conseguía ser fotografiado con diversas expresiones que, de cualquier modo, lo reflejaban con un gesto de dignidad y nobleza, extraño, a veces, incluso para sí mismo (Bascopé Aspiazu, 2014:70).

Reemplazar los hechos de su vida con fotografías que proyectan otra realidad hace que una simple foto además de ser una huella, “[u]n recuerdo de una vida que está siendo vivida” (Berger, 1998: 72) sea una “memoria degradada”, como señala Rojas Velarde en su tesis de licenciatura⁹. Considerando esto, se puede decir que la fotografía de la novela en cuestión es capaz de elaborar una doble entrada a la ficción, ya que un documento visual ya lo es por esencia, al ser un espacio capaz de promover la pose premeditada, no espontánea como señala Barthes en *La cámara lúcida* (2006).

La foto retrato es una empalizada de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien [se] sirve para exhibir su arte. Dicho de otro modo, una acción curiosa: no ceso de imitarme, y es por ello por lo que cada vez que me hago (que me dejo) fotografiar, me roza indefectiblemente una sensación de inautenticidad, de impostura a veces (tal como pueden producir ciertas pesadillas) (Barthes, 2006: 41-42).

Tomando en cuenta lo dicho anteriormente, se propone entonces que la tumba en este texto literario se relaciona con la fotografía a partir de lo que Constantino considera que es la “obra de arte”. Para él, ambas lo son porque muestran un *status* y a la vez son un espacio de escape de la realidad del protagonista. Por un lado, la tumba, como ya se señaló antes, es capaz de darle alcurnia y prestigio, cualidades que él nunca tuvo. Por el otro, la fotografía lo hace ver como otra persona, lo vuelve mito, puesto que oculta su pasado y lo ayuda a escapar de la empalagosa realidad burocrática militar. Este vínculo que tienen ambas de dar una connotación de elegancia, de clase alta a Constantino, se puede corroborar con el color blanco de la lápida de mármol y los engarces de cobre del

⁹ “las fotografías que adornan el cuarto del mayor Belmonte son como una memoria degradada” (Rojas Velarde, 1995: 67), falsa.

mismo color para las fotografías. Ya que no se puede obviar el hecho de que el blanco generalmente es concebido simbólicamente como perfección (Bruce - Mitford, 1996: 110) y para el exmilitar esta, la foto, se vincula mucho con la obra de arte. Empero, dicho color para la simbología andina significa fertilidad, fecundidad y abundancia de los productos de la tierra¹⁰. Esto es curioso porque el título de la novela *La tumba infecunda* alude a cómo Constantino manda a hacer una tumba hermosa de mármol blanco, pero nunca llega a ocuparla.

Las fotografías de Constantino y los marcos de las mismas evocan tal alcurnia y perfección que incluso le permiten sentir al protagonista cierta añoranza respecto de sus años pasados ficticios, algo completamente ajeno a lo que él siente respecto de lo que en efecto vivió. Es así como el protagonista empieza a abrigar una necesidad imperativa de retratarse, volviéndose así su oficio verdadero: fingir ser otro. Así, ensayar para posar ante el fotógrafo para crear otra imagen de sí mismo se vuelve una manía para él, ya que esta acción le da la sensación de tener un escape fijo, donde “el vestigio de su recuerdo no se funda en lo que pudo ofrecer a los demás, sino en el auto retrato, en la conformación de la imagen de sí (para sí mismo y para los demás)” (Rojas Velarde, 1995: 76).

Fue entonces, que inexplicablemente, sintió que se exacerbaba, hasta convertirse en una manía, en una suerte de esclavitud, su necesidad de retratarse con frecuencia. Resignado ya a una cotidianeidad cada vez más irremediadamente oscura, presintió que su oficio verdadero consistía en posar para el fotógrafo, tarea ésta que le llevaba semanas de meditación y ensayo. De esa manera conseguía ser fotografiado con diversas expresiones que, de cualquier modo, lo reflejaban con un gesto de dignidad y nobleza, extraño, a veces, incluso para sí mismo. Con los años, ese oficio le exigía mayor dedicación pues solamente así pudo suplir las huellas que la edad empezaba a dejarle en el rostro (Bascopé Aspiazú, 1997: 89-90).

Como ni siquiera él se reconoce en las fotos, los demás que lo miran y las ven, menos aún, esto hace que su propósito de reemplazar su imagen para ser reconocido como un hombre de bien fracase. Es así como incluso los vecinos que tiene en el conventillo creen que él es una especie de ser mítico “sordomudo, espía, guardaespaldas de los presidentes, hechicero, guardián del santo sepulcro, astrólogo y fantasma”

¹⁰Sobre colores. El color Andino blanco. Disponible en: <https://sobrecolors.blogspot.com/2014/06/el-color-andino-blanco.html>. Consultado: 22 de agosto de 2020.

(Bascopé Aspiazu, 2014: 71) que cuenta con una vasta colección de santos “sufrientes y milagrosos” capaces de realizar cualquier prodigio y no una serie de fotos suyas, ordenadas cronológicamente (Bascopé Aspiazu, 1997: 92, 93-94, 16-117).

Es precisamente esto lo que conduce a sus vecinos del conventillo a destrozarse los marcos que Constantino tan afanosamente supo mandar a hacer, para quedarse con dos o más de esos “santos” cuando este muere.

Dos días después la puerta apareció abierta. Entonces, todos los vecinos se acercaron a ella para husmear el interior del cuarto. Un niño fue el primero en llevarse un par de fotografías, los demás le imitaron. Todo ese tiempo el patio fue intransitable por la cantidad de vidrios rotos esparcidos y de pedazos de madera tallada; nadie limpió el empedrado de los pedazos de papel fotográfico diseminados, hasta que poco a poco el viento fue encargándose de hacerlo (Bascopé, 1997: 127).

La relativización que se hace sobre los santos en toda la novela es continua, pero en esta parte –la que alude al empleo de la fotografía– se intensifica, ya que se pretende que el de la fotografía es un santo, en vez del habitante de los márgenes que fue. Se puede decir incluso que es una observación nada gratuita al manejo de imágenes en el cristianismo, debido a que muchos cristianos tratan la imagen de varios santos como pequeños diosillos humanos. Este mismo trato reciben las *chullpas* y *huacas*, como se indicará mejor en el capítulo siguiente.

ii. Máscara fotográfica: relación entre la muerte y la vida

Berger en *Mirar* (1998) asevera que la fotografía no solo es imagen, sino “una interpretación de lo real”, por tanto, para él ninguna imagen pertenece tanto al sujeto como una fotografía. Así esta última es entendida como una huella ante la mortalidad que caracteriza la naturaleza del hombre. Debray sigue esa idea aseverando que:

Dios es luz, sólo el hombre es fotografía, pues solo el que pasa, y lo sabe, quiere perdurar. De nada se hacen tantas fotos o películas como de aquello que se sabe que está amenazado de desaparición. (Debray, 1994: 25)

En la novela de René Bascopé, la fotografía es una imagen de los deseos de Constantino –como lo es la tumba de mármol blanco–, deseos de cómo hubiera querido que en realidad fuese su vida. Constantino construye un mundo alternativo a partir de

fotos, aquellas que le demandan una preparación, un fingimiento a través de la pose (Bascope, 1997:89-90).

La fotografía para Constantino entonces es vital, ya que le ayuda a lidiar con el hastío de los días, pero a partir de una máscara que lo vuelve a sí mismo un desconocido. Porque, al resolver elaborarla no busca morar su vida ni su muerte, sino evadir pensar en ellas y aceptarlas. La peculiaridad de las fotos para este personaje es que son creadas para que Constantino las mire, se convenza de que vale la pena seguir viviendo, para escaparse de su realidad no para exponerlas como su tumba de mármol o el teatro que montan los laseños.

iii. Imagen suplente a través de las fotos de Constantino

Liliana García R. en su artículo “Belleza y degradación del cuerpo humano en dos estéticas cinematográficas. El tiempo embalsamado” (2015) afirma que la singularidad de la fotografía es una imagen mecánica que captura algo del mundo en sí misma, de tal manera que el objeto que es fotografiado “permanece en la imagen” (García, 2015: 193). Eso sugiere un tipo de complejo de momia como dice Bazin (2000: 23), donde la fotografía preservaría el tiempo. En el caso de *La tumba infecunda* se puede decir que la fotografía embalsama una vida ficticia, un Constantino inexistente, un recuerdo de una vida que nunca fue vivida.

Así la fotografía en la novela de Bascope no se ocupa de tomar una imagen exterior y copiarla sin intervención alguna. Al existir efectivamente una intromisión, la foto no solo se limitaría a embalsamar el tiempo (Bazin, 2000: 29), ya que a través de ella se llega a crear otra imagen. Esta acción de crear otra imagen reemplazando la vida de Constantino es similar a la función de las otras imágenes que se señalaron en este capítulo, ya que, a partir de la foto y de la tumba de mármol se crea una ficción, una imagen con el fin de construir otra vida del protagonista. La excepción o particularidad de estas radica en que él no busca mostrar las fotos porque no tiene otro afán que mirarlas él mismo, con el fin de convencerse de que su vida no es tan miserable. Lo que hace entonces que esta tumba fotografía sea una tumba íntima, una ficción para su propio yo.

Hasta aquí se ha podido exponer la lectura que se elaboró acerca de la fotografía y el tema en cuestión, la tumba. Esta última, en esta sección, puede leerse como la imagen fotográfica misma, porque Constantino a través de ella busca imprimir una huella que le indique a sí mismo que está viviendo. Pero la acción de posar, que conduce al

protagonista a ensayar asiduamente una serie de movimientos para ser otro, cambia tanto su cuerpo que se vuelve irreconocible incluso para él mismo.

CIERRE DE CAPÍTULO

Como se sugirió en el inicio de este capítulo, la noción de las imágenes aludidas en esta parte permite vislumbrar maneras en que Constantino concibe la tumba. Una de ellas desplaza el cuerpo muerto a un segundo plano para dar importancia al lugar y al material que lo recubre. Este desplazamiento tiene lugar motivado por un deseo de subsanar o de proyectar una vida más aceptable. Constantino quiere, a través de su tumba, tener una buena reputación, un tipo de alcurnia, aunque sea falsa, busca lo mismo a partir de sus retratos fotográficos.

Este deseo conduce a hacer una serie de construcciones. Y, al confeccionar algo frente a su realidad y su visión de mundo, establece un espacio donde el fingimiento, la pose y la máscara priman y los personajes terminan por preferirlo.

Dichos hechos señalan la imposibilidad de concretar la función de la tumba como lugar de protección y adorno, ya que las tumbas –que ellos veían como espacios capaces de otorgarles la oportunidad de rehacerse a sí mismos, ocultar sus cuerpos, protegerlos y adornar dicha protección (huella y estuche) y al hacerlo evadir a la Muerte–, no logran cumplir su función. Esta imposibilidad invita a cuestionar cuál es la relación entre lo bello y el arte y si el arte tiene un grado de utilidad.

Además de plantear una disolución de dicotomías a partir de la fisura de máscaras hechas de papel, de mármol y de palabra en cada caso, es relevante notar la manera en la que la religión surge como un actor en la novela. En medio de ese afán por cubrir y descubrir el cuerpo vivo y muerto surge la figura del santo y la del cristiano. Ambos estarán presentes de una manera u otra a lo largo de la novela y también de los otros capítulos de esta tesis, debido a su vínculo con la tumba, el cadáver y el espacio que ocupan.

CAPÍTULO II

AUGURIOS SOBRE LA MUERTE

Las *circunstancias que rodean a la muerte* –en el caso específico de los animales y del mismo Constantino, en la novela– se caracterizan por mostrar directamente el cuerpo muerto; es decir, sin esconderlo, casi exhibiendo su ausencia de vida. Estos también cumplen un papel ritual, que facilita una conexión entre lo sagrado y los seres humanos. La peculiaridad de estos cadáveres es que, a la vez, son augurio de algún cambio, muchas veces, de muerte.

Es decir, a través de ellos –que se aparecen en sueños o en los bordes de la ciudad de Bascopé– se anuncia un fallecimiento dentro de *La tumba infecunda*. Dichos elementos indican, a través de su cuerpo, presagios que no muestran a la muerte como algo malo, sino como algo cotidiano, pero también periférico. Es decir, tanto el espacio físico en el que aparecen los cuerpos, como la forma en que lo hacen, tienen que ver con márgenes, periferia y bordes. Por otra parte, los animales que se mencionan en LTI están cargados de símbolos asociados a lo sobrenatural y a la magia nigromántica.

Así, gatos del botadero, serpientes, aves, pulpos, llamas disecadas aparecen en LTI anunciando cambios bruscos, y también como ingredientes de hechizos de magia negra que se vinculan directamente con espíritus oscuros y maldiciones. Constantino –que aprendió los secretos de la nigromancia, pero no los puso en práctica–, se condena y termina ocupando los mismos espacios marginales que estos animales. Él se siente fuera de lugar e incómodo en lugares cotidianos y culpable cuando se siente feliz en sitios marginales. No solo eso, ya que, al saber interpretar augurios de la muerte, es capaz de saber que su fin se aproxima cuando estas señales aparecen en su vida. Un fin que, aunque él quiso que no fuera marginal llega a serlo, pues nunca se sabe con exactitud a dónde va a parar su cuerpo. Aquel que, por otra parte, fue ajeno para él desde niño.

A. LOS CUERPOS MUERTOS SIN ENTIERRO: LOS ANIMALES EN LTI

En la novela de Bascopé Aspiazú, los cuerpos muertos de los animales anuncian la proximidad del deceso de un personaje, este hecho repercute de sobremanera en las

circunstancias de su fin, ya que sus cadáveres no reciben sepultura y quedan expuestos en espacios periféricos. Eso se puede apreciar, por ejemplo, cuando Constantino sabe que morirá pronto al encontrar, antes de llegar a su cuarto, el cadáver de un perro negro envuelto en una bolsa plástica.

Los animales anuncian, en la novela, la presencia de la Muerte a través de su aparición en sueños, de sus gritos y de su transitar marginal (en basurales, en esquinas, en líquidos putrefactos). Este vínculo se puede comprender por la naturaleza de su relación con el contexto, ya que en aquel espacio donde las criaturas habitan suceden eventos ordinarios y extraordinarios. Por tal razón, estos llegan a relacionarse tanto con la vida como con la muerte.

i. Sueños donde aparece el animal

Desde la antigüedad, y para muchas culturas, el sueño funge como un espacio de comunicación entre el ser humano y los dioses y espíritus. Por tanto, es entendido como un medio a través del que se revelan cosas desconocidas e incluso el propio futuro (Dicc. de la Biblia, 1987.1886). El mismo se relaciona con el símbolo, ya que este se da a partir de la capacidad de atribuirle rasgos algo desconocidos sin explicarlo del todo (Croatto, 2002: 134).

De acuerdo a Alisson Spedding, en *Sueños, kharisiris y curanderos* (2011), en el mundo andino los sueños “tratan del futuro y el porvenir” (137), noción que entiende que “luego de la muerte existe a la trascendencia y el más allá” (Plascencia: 185). Estos además no son entendidos como un asunto “enteramente individual y una expresión de las preocupaciones, a menudo reprimidos en la vida del inconsciente, del soñador” (Spedding: 137), sino “un asunto que refleja la interacción con los demás”. El sueño en el mundo andino es “en general una especie de inversión de lo que sería la cosa o actividad soñada en la vida despierta” (Spedding: 138).

Este forma parte de los signos que auguran la muerte de una persona:

Los signos de la presencia del alma de la persona a morir, son diversos. Existen las huellas del alma en los caminos recorridos, la presencia de ciertas aves en las casas; los signos de la producción de los cultivos; el estado de los alimentos guardados; el estado de las aguas de las fuentes o vertientes; el tipo de cansancio en el trabajo; la presencia de ciertas formas de vientos, los matices de la luz del atardecer (*antawara*); la manifestación de la imagen de la persona que tiene que morir (especialmente en las noches de luna); las

pesadillas que sufren algunas personas en la noche de sueño (alma *ñit'in*); otros signos de los sueños. Finalmente, los *yatiris* son los que saben de los signos de la muerte en la lectura de la *coca* (Bascope Caero, 2000).

El sueño para el mundo andino entonces es capaz de anunciar la muerte. A su vez, esta, para esta cosmovisión, significa la preparación para la continuidad del ser. Además “no es extraño que algunos anuncien y comunican [sic] su muerte a sus familiares” (Vargas: 362) porque presintieron su muerte y reconocieron presagios de su fin en sueños. Por otra parte, dentro de dicha cosmovisión existen signos de muerte que hacen que cuando la muerte visita, sea reconocida y recibida.

Ahora bien, en una parte de la novela, Constantino sueña con la Muerte, pero esta no se manifiesta como una entidad siniestra, sino como un pulpo con múltiples «manos» que le dan diferentes formas antes de llevárselo:

(...) un animal oscuro, parecido a un pulpo, que se acercaba a él [a Constantino], y, con sus manos múltiples, lo modelaba, le daba diversas formas, de manera que cuando conseguía una, se detenía a mirarlo un instante, para luego de darle otra forma; de pronto él se animaba a preguntarle al pulpo (quien le revelaba que era la muerte), sobre lo que estaba haciendo, y aquel le respondía que lo preparaba para llevárselo, que experimenta hasta lograr darle la forma exacta de un viejo. (Bascope, 1997: 99).

Lo curioso de esta cita es que en la misma se describe cómo Constantino no siente temor alguno hacia ella. Hecho que coincide con lo que señala Bascope Caero (2000) sobre la muerte, pues para este investigador esta “no es motivo de tragedia o terror en el mundo andino”.

Considerando esto, se puede aseverar que el sueño de Constantino sobre la muerte es una especie de preparación de parte de esta. Al ser entendida como una entidad inversa, la muerte puede comprenderse como una entidad vital para pasar a una etapa que va más allá de la vida terrenal. Dicho sueño también es parte de las señales que Constantino recibe de que su final se aproxima, tal como fueron el perro negro muerto botado en un rincón del conventillo cerca del cuarto del protagonista, el gemido de las moscas que rodeaban al can y los matices de luz que junto a la presencia de la muerte rondaban su habitación (Bascope, 1997: 28).

ii. Grito y tránsito del animal como augurio

La noción de animal-muerte también se manifiesta en LTI a través de una serpiente-pájaro en la novela de Bascope. Esto sucede cuando la Muerte se presenta para anunciarle su modesto e incluso triste fin, arrastrándose y posándose en la habitación de Constantino, adoptando posturas, gestos animalescos:

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, recorriendo las paredes cubiertas por retratos, arrastrándose en el piso enladrillado y posándose en la mesa de madera oscura y en el cielo raso manchado; estaba en todas partes. (Bascope, 1997: 28)

Precisamente los pájaros, entre ellos el cóndor y el águila, tienden a vincularse “con los cuerpos celestes –sol, luna, estrellas y Cruz del Sur– por su vuelo alto y poderoso” (Grebe, 1990: 45). También los asocian con Adán, el padre de los seres humanos (Jemio Gonzales, T. II, 2011: 122). Lo curioso es que estos son propiciadores de buena suerte, mensajeros de la divinidad, por su proximidad en el vuelo al cielo y al mismo tiempo son seres oscuros, carroñeros, abusivos y despiadados¹¹ (Jemio Gonzales, 2005, 59-61) (Jemio Gonzales, T.I, 2011: 87- 89) (Jemio Gonzales, T. II, 2011: 122) (Jemio Gonzales, T.V, 2011: 111). Al considerar la carga simbólica que tiene el pájaro, se puede apreciar cómo el mismo animal en *La tumba infecunda* enfatiza el hecho de que la muerte en la novela le da a Constantino una prórroga en su vida. A través del ave también se identifica cómo la muerte se llevará a Constantino luego de setenta años, indicándole antes que recuerde el intercambio con su vida en su niñez; este recordatorio se hace de manera no siniestra ni oscura, solo animalesca.

La naturaleza sagrada de la serpiente¹², por su parte, se relaciona con el submundo, con la renovación y regeneración por ser un animal mensajero o mediador entre el kay / akapacha y uray/manqhapacha (Estermann, 2009: 187). En varios cuentos orales andinos

¹¹ En varios cuentos orales andinos se describe al cóndor como un ser que se vuelve humano y que rapta a una joven para volverla su esposa. Esta, luego de escapar, es perseguida y asesinada por dicha ave (en algunos cuentos se la come). El niño que nace de esa relación come mucho, mata vacas, ovejas, burros y se vuelve borracho.

¹² Como bien señalan tanto Josef Estermann, filósofo y teólogo suizo en “Filosofía Andina: sabiduría indígena para un mundo nuevo” (2009) como Fernández Juárez, antropólogo investigador en “Yatiriris y Ch’amacanis del altiplano aymara: sueños testimonios y prácticas ceremoniales” (2004).

este animal se convierte en estrella ¹³ (Jemio Gonzales, 2005, 76-77) (Jemio Gonzales, T. VI, 2011: 75). Silverblatt, antropóloga cultural, por su lado, asegura en “Luna, sol y brujas. Género y clases en los Andes prehispánicos y coloniales” (1990:141) que a la serpiente en la cosmovisión andina se la identifica como un mensajero, como un ente que otorga contrapeso y equilibrio al universo social y cultural. Esto se debe a que la serpiente en la mitología andina fue entendida como “la divinidad cosmológica que organizaba el Cosmos, integrándolo en un todo” (Condarco, 2007: 29).

Todas estas referencias simbólicas que se hacen a partir de los animales en LTI permiten apreciar que la construcción de la imagen de la Muerte en la novela no es oscura, sino que aparece como una entidad mediadora consciente del mundo de los vivos, pero también de los muertos.

Aparte de hallarse en aves y serpientes, seres caracterizados por su habilidad creadora/ destructora y mensajera, el perro y los sapos anuncian en la novela –a través de sus cadáveres, por el gemido y el suspiro que emiten– la proximidad del fin de la vida de las personas.

(...) Constantino escuchó, con un sentimiento que mezclaba en su pecho el terror y la pena por él mismo, el diagnóstico de la adivina: la facultad de hacer gemir los cadáveres de los animales sólo les era conferida a quienes estaban próximos a morir (Bascopé, 1997: 18)

El hecho de que los sapos de la tinaja cerca de la casa del brujo Bengurias giman, sugiere de alguna forma que estos tienen un hálito de vida. Al ser capaces de contar con dicho hálito, son capaces también de ser un tipo de mediadores ambiguos y oscuros entre la vida y la muerte como el pájaro y la serpiente.

Dichas semejanzas no terminan ahí, puesto que el sapo, al igual que la serpiente, se relaciona con la regeneración, con la resurrección (Grebe, 1990: 42-44), pero del mismo modo con el mal y el pecado. Los perros, por su parte, suelen entenderse como símbolos siniestros, ya que ven espíritus (Cabrera, 2011: 47-48). Esto permite apreciar cómo estos animales leídos simbólicamente son los que acompañan al sepelio o son parte de tumbas abiertas reflejando una naturaleza claroscuro en la novela.

No se puede obviar que los gemidos de los sapos repercuten de sobremanera en las acciones y el destino de Constantino. Gracias al quejido de estos él se aproxima mucho a los conocimientos oscuros de un nigromante:

¹³ Se eleva hasta llegar al cielo y se transforma en estrellas.

(...) Constantino debería quedarse a vivir con él en la misma pocilga, por todo el tiempo que fuera necesario. Sólo así el mismo podría aprender los recursos de su salvación, es decir, a niño no le quedaba sino aprender la artes secretas y terribles que desde el principio de los tiempos había sido sólo un tributo de los seres capaces de transformar el mundo y el destino de los hombres, de los seres que –era cierto– habían hecho un pacto con los demonios, pero también con los ángeles y con el propio Dios; de los seres que creían en la reencarnación y la vida eterna, pero no a la manera de las religiones, sino de la magia; en definitiva, a Constantino no le quedaba otra vía que aprender el oficio de los inmortales: la brujería (Bascope, 1997: 22).

Cabe señalar que para el mundo andino tanto la serpiente como el sapo son mensajeros mediadores de los tres mundos: el mundo superior, intermedio y subterráneo (Condarco, 2007: 33, 71). Esta cualidad también la tienen los perros y aves. Hecho que conduce que sus cuerpos muertos cumplan un papel ritual donde sus cadáveres una especie de portales hacia dichos mundos y también propiciadores de maldiciones o curaciones (Jemio Gonzales, T. VI, 2011: 100) (Paredes Candia, T. III, 1972:20-23).

Si se quisiera describir en pocas palabras a las circunstancias que rodean el fin de los animales de LTI se podría afirmar que estas comprenden espacios que exhiben sus cadáveres, que permiten vislumbrar a la Muerte misma, hecho que bien hacen al estar vivos. El vínculo con ella es fuerte, ya que esta tiene movimientos animalescos y se presenta a través de algunos de ellos para señalar el fin de un personaje.

iii. El augurio marginal animal

Una de las funciones que tiene el símbolo es la de mediador, porque a través de su esencia “tiende puentes, reúne elementos separados, enlaza el cielo y la tierra, la materia y el espíritu, a la naturaleza y la cultura, lo real y el sueño, lo inconsciente y la conciencia” (Puig, 1991: 26-27). Precisamente, los animales son leídos como augurios de muerte, señales, indicios, figuras que representan cosas, símbolos, que se hallan envueltos en un manto de oscuridad en los basurales, en la brujería y anuncian los decesos en el espacio ficcional de *La tumba infecunda*.

Basura y alcohol

Cuando Constantino se vuelve alcohólico y llega a formar parte del estrato más bajo de la sociedad, también se relaciona con animales, con gatos moradores de tejados, búhos

mestizos de las grutas de Achocalla, perros flacos habitantes del basural (Bascopé, 2014:54). Dichos animales cuentan con una connotación simbólica nada gratuita y que es pertinente en su relación con la muerte en la novela en cuestión, como se verá a continuación.

Como se señaló hace poco, el perro, al advertir peligros invisibles, se relaciona usualmente con lo lóbrego y también con las malas noticias (Cabrera, 47-48: 2011); lo propio con el gato, este predice cuándo va a expirar alguien (Cabrera, 2011: 53-55) (Grebe, 1990: 45-47). El gato, leído como un símbolo andino, es un ente ambiguo porque, además de tener connotaciones oscuras, posee a su vez vínculos positivos ya que se lo reconoce también como una criatura benefactora, protectora del ganado y pastor del espíritu de la montaña (Cabrera, 2011: 53-55) (Jemio Gonzales, 2005: 33) (Jemio Gonzales, T.IV, 2011: 131). Asimismo, el búho anuncia que una persona enfermará o fallecerá (Cabrera, 2011: 44-45), al ser un habitante de la noche, de la oscuridad, es vinculado a lo demoníaco y vil e incluso empleado por brujos andinos.

El gato, el búho y el perro pueden ver en la oscuridad, hecho que les permite percibir cosas que el ser humano no distingue fácilmente. Además suelen ser empleados como ingredientes y acompañantes de rituales andinos y encantamientos vinculados con la muerte. Algo que no los hace malos, ya que protegen al hombre, ven el futuro y son sabios.

Como ya se mencionó, es interesante señalar cómo a través de la lectura de la simbología andina de los animales que se hallan en la novela se puede percibir su vínculo con la muerte y a la muerte misma. También se puede apreciar que la noción de muerte dentro de esta novela la presenta como un ente que destruye y crea, que se comunica con lo vivo y lo no vivo de manera continua. Pero no solo eso, ya que es esta la que se relaciona directamente con el personaje Constantino.

Brujería

Así como se relaciona al lumpen con los animales, así también se relaciona a la brujería con los mismos en la novela, ya que estos son precisamente los que ayudan a incorporar lo insólito con lo cotidiano. El antropólogo Gabriel Martínez Soto Aguilar señala en su texto "Sobre brujos y lik'ichiris: la creación cultural de Horror" (2015) que los animales sagrados, en la cosmovisión andina, son los que se emplean más en las artes ocultas.

Esto se da porque la noción de animal sagrado dentro de esta cosmovisión y en otras propias de Latinoamérica no se relaciona directamente con el totemismo, ya que al

igual que pasa con la magia, estas cosmovisiones no sobreentienden la dicotomía antípoda entre lo sagrado y profano¹⁴. Por tanto, ambas se diluyen y no se quedan como opuestos terminantes, yendo más allá de una lectura maniquea, haciendo que lo sagrado sea abolido y lo profano ambiguo.

Ello implica una visión dialéctica, donde las fuerzas opuestas recíprocas y complementarias son necesarias una a la otra (Martínez Soto Aguilar, 2015: 128) y, por tanto, donde no se acepta la dicotomía entre lo sagrado y profano:

La calificación como “magia” o “fetiche” solo puede darse dentro de una concepción que produce la dicotomía entre lo profano y lo sagrado, entre inteligibilidad e irracionalidad como un hecho indiscutible. La racionalidad andina no es “mágica” en un sentido técnico de la palabra, el objeto (una concepción eminentemente occidental) no tiene poder salvífico por sí mismo, ni tampoco es netamente “profano” (Estermann, 2009: 105).

Un objeto no representa algo, no evoca una esencia remota, el objeto es en sí mismo esencia. El feto de la Huejra Tomasa y la propia Isidra lo indican así, aunque estén muertos están vigentes en esencia. Por tal razón, los mismos animales son disecados, cortados, pero no con el fin de profanarlos, sino para que su esencia sea transmitida a través de brebajes y pócimas.

Así aparecen en la novela búhos, víboras, sapos y gatos, como también gallos, monos, *sullus* de llamas, gatos monteses y tortugas. Animales que, según María Ester Grebe (1990) y G. Martínez Soto Aguilar, son sagrados para la cosmovisión andina y culturas. Pero su naturaleza sacra indica precisamente en sus cuerpos lo que conduce al hombre en cazarlos y matarlos para hacer que esa corporeidad, brebajes, mesas, ritos que lo ayuden de alguna u otra forma:

Piel de serpientes plateadas que refulgían en la penumbra, (...) cabezas desecadas de gatos de monte, *sullus* con expresiones agresivas (...) garras y picos de halcones (...) plumas azules de varios tamaños, ojos de alguna especie de mono, cercana al hombre, incrustados en una sustancia gelatinosa, que (posteriormente le explicó Bengurias) era una mezcla de sangre de tortugas con airampo, la cual tenía la virtud de evitar la putrefacción (...), en fin, todo un cosmos habitualmente oculto se hacía visible a los ojos de Constantino, quien debía extraer de él los secretos de la vida (Bascopé, 1997:23-24)

¹⁴ Dicotomía que es dada por hecho en el totemismo, a aquella creencia en el parentesco de un animal o planta con un sujeto o grupo étnico. Esta creencia tiene el propósito de establecer costumbres, antecedentes históricos, normas e incluso principios de los mencionados (Guerra Gómez, 199:379).

Como se puede apreciar en la cita anterior, el carácter sagrado de los animales radica en su naturaleza mediadora entre lo muerto y lo vivo, lo oscuro y lo claro. Esto no hace más que poner en juego el hecho de que el animal sea parte esencial del rito de transición; el *sullu* de llama, por ejemplo, es empleado por los “yatiris” para el pago ritual a los “w’akas”, “apus”, asimismo, es importante como ofrenda “ya que completa los espíritus a actuar allí donde fallaron” otras (Szabó, 2008: 406). La misma llama se vincula mucho con los *anchanchus*¹⁵, los *saxras*, y el tío, incluso la reconocen como la “acompañante del condenado” (Szabó, 2008:406). El mono se asocia con el *lari lari*, un ser maligno prehispánico que produce enfermedades (Szabó, 2008: 483,455). El *titi* o gato montés también se vincula con el protector del hogar de los malos espíritus, pero también señala malos augurios (Szabó, 2008: 295,296, 656). Las serpientes y los sapos son también empleados en la brujería porque son “considerados como emisarios” (Condarco, 2007: 76). Estos seres, como se puede apreciar, se relacionan simbólicamente con lo claro-oscuro, con seres malignos, pero también con seres protectores. Estas características no distan mucho de las que tiene la propia muerte en la novela.

iv. Presagios dentro de lo marginal

Tanto el gallo como el cometa son elementos que no se pueden obviar al aludir la función de los animales en la novela. El canto del primero es de pésimo augurio y trae mala suerte dentro de la cosmovisión andina (Cabrera, 2011: 60-61). En LTI, la llegada del cometa a Irupana—algo que representa la victoria de la luz sobre la oscuridad—inicia un estado de indefinición pues no se puede saber si realmente esta victoria es algo bueno. Y precisamente son los animales los que hacen evidente dicha indefinición ya que los gallos mueren de tanto cantar o pierden su voz, esperando un anochecer, un amanecer normal y anunciando la aproximación de un suceso extraño:

El mayor Belmonte recordó, con una mezcla de nostalgia y asombro, la de orientación de los gallos que, imposibilitados de percibir ya el amanecer, habían optado por cantar todo el día, hasta que casi todos acabaron por perder la voz, en tanto que los mas (sic) débiles murieron víctimas de un vómito de sangre producido por sus gargantas reventadas (Bascopé, 2014: 24).

¹⁵ Este es símbolo de la bondad maligna, también se reconoce como ladrón, malo, causa pestes y muerte.

Dicho estado de indefinición está presente a lo largo de toda la novela de Bascopé. El cometa, por su parte, es el elemento clave para el mismo, ya que es él quien introduce dicho aire soporífero con un tiempo pausado e indefinible a la novela. El bosque iluminado por el cometa es el espacio que cambia por completo la vida de Constantino (Bascopé, 2014: 31-35). Este espacio se caracteriza por su marginalidad y misterio que termina repercutiendo en el destino del pequeño protagonista, esto se intensifica aún más cuando este se encuentra con la vasija de sapos muertos del brujo Bengurias.

Lo oscuro, misterioso, marginal cuenta con una belleza ambigua, ya que rompe cualquier armonía, desentona e incomoda, pero también tiene un aire triste, hosco y finito porque el cometa se caracteriza por la mortalidad su luz, aquel que nace en una superficie pétrea y dura poco (Espasa, tomo 14, 1979: 646-647). Las *circunstancias* donde se hallan los animales muertos son así:

Sin hablar Bengurias le señaló el interior de la paila de cobre, en cuyo fondo yacían los cadáveres putrefactos de tres sapos, cubiertos por un líquido verdusco que parecía moverse en círculo, como si les acariciara la piel gastada por la muerte (Bascopé, 2014: 27-28).

Sus cadáveres son lóbregos, viscosos, tienen olores nauseabundos, están rodeados de moscas y, de alguna manera, vivas, conscientes de su alrededor. Esto hace que los animales cuenten con una naturaleza ambigua al relacionarse con la muerte de manera resuelta a partir de su esencia: una habitación completa de su muerte. Ellos, si bien habitan su vida “ya sea desde la guarida o desde la madriguera o el nido (...) [con el fin de] rehacer la historia de la especie, a construir su mundo, a levantarlo, a tejerlo, a atisbar sus horizontes y de crear, dentro de ellos, los surcos circulares de su biografía cotidiana” (Giannini, 1987:24) también habitan su muerte hasta tal punto que se vuelven presagiadores e incluso encarnadores de la misma.

Las *circunstancias en que se encuentran* los cadáveres de las criaturas estudiadas en esta sección son aquellas que no buscan proteger, señalar, adorar o transitar el cuerpo fenecido. Esto debido a que la relación que los animales tienen con la muerte es tan próxima que estos no tienen necesidad de ejercer ritos de transición u otra actividad para superarla. Este vínculo permite más bien anunciar el fallecimiento de otros personajes a través de sus cuerpos muertos. La exhibición de sus cuerpos revela, asimismo, su armoniosa relación con la naturaleza claro-oscuro, donde ese halla la muerte, pero también un vínculo entre la imagen con la literatura. Aquel que, al igual que el del ídolo y

santo, alude a la representación a través del condenado, del animal y del brujo, personajes que relativizan además de lo profano y lo sagrado, lo bueno y lo malo.

B. EL ANDAR ERRANTE DEL CONDENADO SEMI BRUJO: LA VIDA OCULTA DE CONSTANTINO

Sucesos extraños son provocados por un cometa en el pueblo de Irupana. En ese tiempo Constantino, que entonces es un niño, va al pantano a caminar. Cerca de una casa vieja encuentra una tinaja y, cuando la toca, hace gemir a los sapos muertos que estaban en su interior; es en ese momento en que su vida cambia completamente porque, de acuerdo a la hechicera Candelaria Estrada, los que hacen llorar a estos animales sucumben pronto, a menos que se vuelvan aprendices del dueño de la tinaja. Eso es lo que el protagonista tiene que hacer: irse con el brujo Bengurias y aprender las artes de la nigromancia, salvando de ese modo su existencia. Pero esta acción tiene un precio alto, ya que, desde ese momento un aire soporífero lo rodea en todas las acciones que él lleva a cabo y aunque sigue vivo siente que a los once años ha vivido demasiado. Por esa razón, este personaje, tras ese suceso, manifiesta mucha indiferencia frente al tiempo que pasa (Bascopé, 2014: 23,78). Él mismo reconoce que tiene esa sensación desde que dejó de ser aprendiz de brujo nigromante:

(...) con la vida y el futuro recobrados, pero con un sentimiento amargo de que a sus once años había vivido tanto como todos los seres que habitaban el planeta. (Bascopé, 1997: 28)

Ese aire de hastío de Constantino se puede asociar con una especie de inmortalidad, como bien asegura Schopenhauer en *El amor, las mujeres y la muerte* (1993), si el hombre fuera inmortal se aburriría rápido de vivir, y eso es lo que pasa con este personaje, ya que, aunque la brujería le da vida, no puede darle la emoción de existir. Esto lo conduce a existir en el hastío, no queriendo actuar libremente, conteniendo sus emociones, prefiriendo estar con el perfil bajo, buscando sobrevivir. Ese “no resistir” de parte de Constantino le otorga a la Muerte, como personaje de la novela, la potestad de ser más próxima a él, debido al vínculo del protagonista con la nigromancia. Porque el brujo Bengurias, con el fin de que el protagonista no perezca de niño, le enseña cómo predecir el futuro y causar diferentes acciones a través de la invocación de espíritus de gente fallecida y en la adivinación mediante la lectura de vísceras humanas y de animales finados.

Cabe señalar que dentro de la cosmovisión andina:

Es también un hecho que los *yatiris* pueden cambiar la muerte y devolver la vida a la persona que necesita vivir más tiempo. En estas zonas de Ayopaya existen los ritos para devolver la vida o cambiar la muerte (Bascopé Caero, 2000).

Hecho que dialoga con la capacidad del Brujo Bengurias de impedir, a través de su magia oscura, que el protagonista muera de niño.

Pese a la mala experiencia que él tuvo en su relación con Genoveva, debido al fanatismo religioso y la hipocresía de las personas de Lasa e Irupana¹⁶, pese a ser testigo de la actitud de los militares que poco se diferenciaron de ese fanatismo, la hiperbolización de ideales y el cristianismo ortodoxo de esos pueblos; Constantino toma la decisión de hacer construir una tumba que le dé reputación y buen nombre, características que estos pueblos y los militares que conoció buscaban. Pero esta decisión no es radical, ya que, al también ser crítico de estas, volviéndose un militar corrupto y un cristiano pagano, se vuelve ajeno al poder y a la ambición. Esto bien se percibe en su afición por la fotografía, que no es más que un adelanto a la prefiguración de su tumba de mármol: el afán de aparentar vivir una vida que nunca tuvo.

El espacio en que realmente el protagonista se siente a gusto es aquel donde se hallan los marginales, aquellos que son criticados por los cristianos ortodoxos y militares en la novela. Esos personajes marginales, los borrachos y las prostitutas, que no son de alta alcurnia, que no cuentan con reglas ni con disciplina, son quienes viven plenamente su vida y su cuerpo. Esto se refleja en las circunstancias donde se hallan sus cadáveres, aquellos que rompen esquemas pero que sugieren un tipo de vida después de la muerte, señalando una disolución de dicotomía entre cuerpo y alma.

Pero el fin de Constantino es más complejo, ya que tiene rasgos de ambos "mundos". Este hecho se puede explicar a través de la relación que este tiene con la brujería. El vínculo que el protagonista tiene con esta, concretamente con la magia negra, lo vuelve un personaje que transita ambos espacios, un viajero que vive bordeando límites oscuros. Un hecho curioso es que el brujo en la cosmovisión andina se vincula de esta

¹⁶ Volviéndolo asiduo a las prostitutas y un tanto misógino ya que, luego de Genoveva, Constantino tiene una "simpatía aséptica" hacia las prostitutas, no existe de parte de él sentimiento alguno relativo a la pasión que ellas puedan despertar en este personaje, a diferencia de otras mujeres que le provocan cierta incomodidad. Ya que a "aquel animal extraño e inferior" para él le obligaba a recordar que los hombres "no son otra cosa que muñecos a quienes los malos instintos y las pasiones más mezquinas, penosas y tristes mueven y gobiernan, como efecto de una maldición que, lanzada en el principio de los tiempos, será heredada por siempre" (Bascopé, 1997: 35,36).

misma manera con su contexto, interactuando así con todos los medios y clases. Hans van den Berg afirma que los *yatiris* en sí otorgan un balance de fuerzas contrarias y complementarias (Berg, 1990: 164), ya que saben leer la naturaleza, mirarla (Berg, 1990: 65). Ante esto, se puede relacionar al *yatiri* mencionado con el brujo Bengurias porque no es gratuita la manera que se describe este balance entre contrarios a través de su propio cuerpo, rudeza y caridad, como se puede apreciar en la cita siguiente:

Este era un mulato viejo, más alto que el más alto de los hombres del pueblo, encorvado, y tan flaco que los pocos que lo habían visto con el torso desnudo juraban que era posible mirar cómo latía, a través de sus costillas, su corazón grande, pecador y amarillento. Sin embargo, todo su ser se concentraba en su nariz, anchísima, aplastada y carcomida por una enfermedad extraña que, según la tradición, le había enviado el diablo para marcarlo. Sus ojos, en cambio, apacibles redondos y grandes, como de yegua moribunda, parecían pertenecer a otra persona, a pesar de que estaban surcados, como los ojos de los brujos, por decenas de pequeños ríos de sangre (Bascopé, 2014: 26).

Por otro lado, la brujería en sí tiene un impacto sustancial en Constantino porque, a través de ella, el brujo Bengurias y la hechicera Candelaria Estrada logran *predecir* (1) e *impedir* (2) el fin del niño y permiten al protagonista *sentir* a la misma muerte (3) cuando ya es un viejo jubilado.

En el primer caso, frente al miedo a la imposibilidad de que el dios católico cristiano la ayude, la madre de Constantino acude a la brujería: a Bengurias y a Candelaria. Esto es como una especie de herejía para ella porque ella es católica, pero recurre a la brujería para salvar a su hijo.

En el segundo caso, el brujo Bengurias les dice, tanto a la madre como al hijo, Constantino, que para que el niño se cure, este debe aprender las “artes eternas y terribles” de la nigromancia. Es así como el pequeño Constantino aprende magia negra: a hacer pactos con demonios, ángeles y con Dios, entidades que le revelan secretos que hacen que se acostumbre a ver lo extraordinario como algo cotidiano:

Supo así que la variedad de objetos raros que el viejo guardaba en la vetusta casa, que en conjunto creaban una atmósfera pesada, densa de presagios malos y, por lo tanto, aterradora, no eran sino a parte de una estructura elemental que pretendía incorporar lo insólito y lo oscuro a la cotidianeidad de quienes la respiraban (Bascopé, 1997: 23).

En el tercero, Constantino tras ser aprendiz no solo puede sentir las maneras en las que la muerte se manifiesta, sino que la puede percibir como un sujeto real. Porque la distingue como una criatura que se mueve, recorre, se arrastra y posa en su habitación:

inteligente y solícita, preparando la cama, pensando en las últimas palabras que el moribundo pronunciaría, preparando el aire de su último suspiro, ordenando sus gestos para darle una expresión definitiva de dignidad eterna (Bascopé, 2014: 35)

También la sueña¹⁷ como un pulpo que modela continuamente su rostro buscando “lograr darle la forma exacta de un viejo” (Bascopé, 2014: 98-100) para llevárselo.

Es interesante que en ambas alusiones se emplee el verbo *preparar*. La Muerte entonces guarda algo especial para Constantino, pero no para su vida entre los hombres, sino para otra. Esto no señala más que un lazo exclusivo entre ambos, por tal causa el protagonista sucumbe sonriendo.

En pocas palabras, se puede afirmar que Constantino, al ser medio brujo de magia negra, es capaz de leer su propio fin, ya que sabe que hacer gemir a cadáveres de animales implica la defunción del que lo hace. En el caso de este personaje de LTI inclusive es capaz de avizorar una especie de premonición sobre su propio fin:

Sin proponérselo, el militar jubilado creyó escuchar los ecos del futuro cercano que le traían el ruido seco y lúgubre de los martillazos a los clavos plateados que cerrarían su ataúd, llegó incluso a percibir el olor de los hongos húmedos que cubrirían implacablemente la madera ordinaria del féretro sumergido en la oscuridad sin nombre de su tumba, mientras que, desde una lejanía imprecisa, le llegarían los murmullos de plegarias apresuradas que no eran para él y tañidos espaciados de campanas que anunciarían a otros muertos o la triste hora final de la tarde en el cementerio (Bascopé, 1997: 28).

Como se aseveró antes, Constantino diluye y fusiona distintas nociones de vida y muerte a través de un diálogo que establece entre ellas. Si vaga como un condenado, no lo hace por un pecado en específico, por haber sido alcohólico, amigo y cliente asiduo de prostitutas, sacerdote de entierros de abortos o ser allegado a la brujería, ya que estas

¹⁷ Este vínculo que tiene el sueño y la brujería radica en que las brujas al ser capaces de causar males y curar ciertas enfermedades, contaban también con la capacidad de conocer “sucesos lejanos, secretos de las ciencias y artes”, hablar “diversidad de lenguas y hacer otras maravillas semejantes a las del espiritismo moderno” (Espasa, tomo 9, 1989: 1073). Dichos secretos que se develan en su interior son generalmente develados por ellas a través de sus sueños.

acciones no se presentan como pecados dentro de la novela. Es el protagonista el que se siente culpable por haber sido criado por prostitutas y por ser un aprendiz de un brujo y por tal razón él se autoexilia, como señala esta cita:

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–, no pudo conseguir espacio para desempeñar alguna tarea remunerada o para aprender algún oficio. (Bascopé, 2014: 50).

El condenado como tal es un personaje que surge a partir de la muerte de un hombre o mujer que ha cometido un acto que atenta contra el equilibrio de una comunidad (Estermann, 2009: 262). Puede atentar dicho equilibrio cometiendo incesto, dejar deudas pendientes al expirar, tener un compromiso matrimonial y fenecer, fallecer cuando no es su destino (Speeding, 2011: 115-116). Al hacerlo, se vuelve un ser sobrenatural que no llega a descansar después de muerto y es obligado a caminar eternamente para expiar sus pecados (Szabó, 2008: 168), ya que toda existencia tiene un impacto en el círculo donde interactúa. Constantino llega a ser una especie de condenado ya que su madre impide su fin a través de pedir ayuda a la brujería, modificando así su destino que lo lleva a saber nigromancia y a criarse en burdeles.

Ahora bien, este personaje, el condenado, leído en la cosmovisión andina no es malo en esencia, aunque se lo puede relacionar con los *supays* y demonios, seres que en sí no son malos y que moran en el *akapacha*, el abajo dentro de la cosmovisión andina¹⁸.

Por tanto, si se vincula al protagonista con el condenado no se le está atribuyendo ninguna connotación negativa u oscura. Solo se le otorga dicho atributo porque es un

¹⁸ Cabe aclarar que el mal dentro de esta cosmovisión es entendido como una ruptura de las relaciones vitales, parecido al *daimonion* socrático, en el primer diccionario del quechua del fraile Domingo de Santo Tomás de 1560. El *supay* concretamente es traducido como espíritu bueno y espíritu malo a la vez. En el famoso "Vocabulario de la Lengua Aymara" de Ludovico Bertonio, *supayu* (la forma antigua de *supaya*) es considerado solamente como maligno (demonio); pero hay indicios de que *supaya* también tenía acepción positiva (benigno) (Szabó, 2008: 253-254).

Aunque Van Kessel (1992,76) presenta el *manqhpacha*, el aquí, el *akapacha*, lo de abajo, y el *arajpacha*, lo de arriba como espacios que existen dentro del imaginario andino donde habitan seres de diferente índole y son clasificados por el nivel en que se hallan.

Este investigador no relaciona ninguno de manera directa con la tierra, el infierno y el cielo. En la cosmovisión andina el *arajpacha* es el lugar de arriba donde habitan seres empíreos, pero no implica en ningún momento que ellos sean buenos. El *akapacha*, por su lado, no es lugar donde habitan los demonios, porque no existe en sí una demonología aymara como tal, siendo este espacio aquel donde mora lo desconocido, lo que no se puede ver. En ambos casos, los espíritus que habitan dichos lugares son buenos y malos al mismo tiempo, no hay un ente completamente bueno o completamente malo. La Pachamama, por ejemplo, da vida, pero también la quita. No existe ni la dicotomía del cielo /infierno ni la de lo bueno /malo: "hay que advertir que las concepciones de 'bien y mal' no tiene la misma acepción como en la filosofía occidental. En primer lugar, el quechua y aimara no poseen ningún vocablo propio para 'mal', se lo expresa mediante la negación del bien: *mana allin/jan wali* (no bien), o a veces por el vocablo estético *millay/axtaña* (feo)" (Estermann, 2009: 253-254).

personaje que no escoge su destino en ningún momento, vaga y pesca lo que se le presenta, una especie de judío errante¹⁹.

Así como el condenado vagabundea, transita por todo lado, bordeando distintos espacios, Constantino transita estratos bajos, se hace amigo de putas y borrachos, pero antes, cuando está en Irupana se hace aprendiz de brujo, un hecho que también indica un borde. Si se habla sobre “brujería”, esta para Silverblatt es la acción de hacer frente, de resistir y burlarse del sistema colonial feudal religioso machista (Silverblatt, 1990: 122), aludiendo a Latinoamérica en el siglo XVI. En ese tiempo y en la actualidad la brujería no es algo bien visto, sino es considerada como algo marginal. Constantino, ex aprendiz de nigromancia o necromancia, a lo largo de la novela recorre bordes y es marginal a su manera.

Se podría decir entonces que la brujería en la novela es una manera de habitar el mundo, algo que bien indican Fernández Juárez (2004) y Hans Van den Berg (1990). Y no solo eso, ya que, de acuerdo a los textos de los investigadores mencionados hasta ahora, los brujos requieren una preparación y un arduo conocimiento de su alrededor. Y en LTI las lecciones que recibe Constantino, por consiguiente, no son gratuitas, porque lo vuelven un intermediario de entidades tutelares, almas, difuntos, *chullpas*, santos y, sin duda, de la misma muerte. Es un personaje que habita y dialoga con los vivos y muertos a lo largo de la novela.

Los mismos ingredientes que el brujo Bengurias tiene en su casa (animales disecados), sugieren esto: un vínculo con lo demoníaco y al mismo tiempo con lo celestial. Ya que estos mismos, los animales muertos colgados en la casa del brujo, señalan que Bengurias puede hacer misas negras, trabajo que hacen los nigromantes. Estos rituales involucran devolver daños causados por hechizos y maldiciones, porque dentro de ella, su morada, se hallan restos orgánicos de animales. Una de las razones por las que estos restos son parte de este tipo de misas es que los *saxras*, espíritus oscuros, prefieren consumir cuerpos de perros, gatos o conejos negros (Fernández Juárez, 2004: 130).

Entonces, se podría ver al brujo Bengurias como un tipo de *c'hamakana*, alguien más oscuro y sabio que un simple adivino. La misma adivina Candelaria en *La Tumba Infecunda* reconoce que su poder es mucho más potente que el suyo (Bascopé, 2014: 30).

¹⁹“Personaje legendario, símbolo del pueblo judío desde la muerte de Jesucristo, que anda y andará sin descanso hasta la consumación de los siglos” (Espasa, Tomo 28 2da parte, 1979: 3068)

C'hamakana, según Fernández Juárez, significa oscuridad, este es un efectivo intermediario entre entidades tutelares aymaras y la gente (Fernández Juárez, 2004:4), capaz de hablar con almas de difuntos, santos, demonios²⁰; lo que el protagonista aprende de manera incompleta. Por tal causa, este percibe la presencia de la muerte y su fin próximo, ya entrado en años.

Se puede afirmar que el fin de Constantino es una desfragmentación de todas las circunstancias donde se halla la muerte que se presentan a lo largo de la novela de René Bascopé. Ya que el cuerpo del mismo apenas se ve, su espacio y tiempo lo propio, puesto que, pese a sus referencias históricas, se disuelven, haciendo que no haya un cuerpo ni lugar palpable. Este hecho puede leerse como dos cosas. Como una burla, porque se narra cómo un exmilitar, lamebotas de un gobierno dictatorial, no tiene tumba. O como algo que solo la literatura puede hacer: dejar abierta la posibilidad de que el fin de

²⁰ Es importante recalcar la diferencia que existe entre cuatro conceptos. La de brujo y mago y la de magia blanca y negra. Por un lado, brujo es “aquella persona que practica magia malévolas contra otras personas con un orden místico o innato” (Océano, 1989:306). Esto es sustancial, puesto que, infiere que este no necesita conjuntos ni medicinas. Elementos fundamentales para el hechicero, ya que, aunque emplea la magia para el mismo fin que el brujo, no tiene un poder propio (Océano, 1989: 311). En muchas culturas, no obstante, las características de ambos se entremezclan, como en el caso que se está aludiendo arriba. Por otro lado, la magia blanca es aquella que aleja a los malos espíritus y cura a las personas, la magia negra no (Océano, 1989: 313); en la novela de Bascopé todas estas nociones se mezclan, se entrecruzan; hecho que vale la pena poner en evidencia. Dialogar con demonios y con ángeles no tiene una diferencia sustancial si de caridad se trata. Fernández Juárez comenta que los santos pueden ser malos e incluso crueles: “cada santo, cada virgen tiene un perfil característico, unas cualidades propias” (Fernández Juárez, 2004:201) sentimientos, debilidades humanas:

son caprichosos y prepotentes como Santiago y San Pedro de carácter demoníaco como el propio San Andrés, pero lo hay celosos, vanidosos, crueles, vengativos, borrachos y ladrones, el abanico de caracteres que presenta los santos impregnan a su personalidad de un fuerte componente ambiguo deudor, precisamente de su propia humanización (Fernández Juárez: 201).

La presencia de santos, como San Juan, San Jacinto, San Silvestre y Santa Rita en la novela, consiguientemente, no es gratuita. San Silvestre que es suplido por el feto de la Huejra Tomasa es un santo cruel, vinculado a los aquelarres. Bien señala Joaquín Gironella que:

El día de San Silvestre, último del año, era considerado la fiesta mayor de todas las brujas, siendo creencia muy generalizada que es el día del año que tiene más poder y, por tanto, todos los estragos importantes de carácter colectivo que tenían lugar esa noche eran atribuidos a las brujas (Gironella, 1986:172).

Pero también es conocido como el santo de los imposibles, como Santa Rita. Ambos santos son aludidos al igual que San Juan y San Jacinto. Este último lleva en su bulto el llanto de los niños del limbo (Bascopé, 1985: 34) y en las noches de salen las brujas para “cenar cadáveres en sus propios féretros, utilizando tibias de esqueletos como cucharas” (Bascopé, 1985: 34). Esta relación con lo oscuro, lo otro con los santos llama mucho la atención en la novela ya que el hecho de que los santos no sean caritativos y necesariamente buenos fisura la dicotomía que hay entre el bien y el mal.

No se puede dejar de lado que los santos, los animales y los brujos se relacionan con los sueños: Los *yatiris* sueñan a menudo con revelaciones que les hacen seres tutelares. Los santos son reconocidos por su vínculo onírico con lo celestial. Los animales en la novela se hallan en los sueños y como los sueños que provoca el feto de la Huejra Tomasa como la misma muerte a Constantino sugieren un vínculo con la simbología, lo celestial pero también lo demoníaco.

Constantino influya o no en el niño que escucha un suspiro en la tumba de mármol del final de la novela.

Y no solo eso, ya que al aludir a la muerte a través de su cuerpo y su relación ambigua con el lugar se sugiere también el vínculo que existe entre las tumbas antes mencionadas a través de la relativización del bien y el mal, que ponen sobre la mesa la presencia del condenado, el brujo y el animal.

CIERRE DE CAPÍTULO

Como se pudo apreciar en este segundo capítulo, el animal en *La tumba infecunda*, al ser partícipe directo de todo tipo de rito e, incluso, ingrediente (de pócimas de amor, de maldiciones, brebajes para el odio, la envidia, los celos, la avaricia y la lujuria) a través de su cuerpo, cuenta con una peculiar licencia al fallecer, ya que no existe profanación alguna sobre su cuerpo insepulto.

Esta peculiar licencia se relaciona con el hecho de que el cuerpo animal es esencial; primero, en tanto símbolo (augur); segundo, como ingrediente (de bebedizos “mágicos”) y, tercero, como presencia en ciertos rituales.

Por otra parte, el cadáver animal, según las creencias andinas, tiene la capacidad de cambiar el clima y su medio. Es también una suerte de mensajero entre vivos y muertos. Aquel tipo de mensajero de los tres mundos que indica Hans Van den Berg (Berg, 158-160), el mundo de lo extra terreno, de lo terreno y de la naturaleza.

El vínculo de los animales –de sus cuerpos, en realidad– con la brujería, con los sueños, con el cometa, incluso con la misma muerte, por tanto, no es forzado, al contrario, es natural. Esto implica que los animales en LTI manifiesten un vínculo directo con lo que existe más allá de la muerte y también con la divinidad. Sin embargo, las revelaciones que se hacen a través de los cuerpos animales, no son intencionales, es decir, ninguno de ellos tiene como propósito convertirse en símbolo de nada, sucede a partir de la relación que mantienen con la naturaleza y su entorno. En virtud de ello, no existe profanación o cuidado del cuerpo, aquello que buscan los personajes del primer capítulo, tampoco una pretensión de elogiar / idolatrar al cuerpo o desplazarse mediante el mismo.

En cuanto al fin de Constantino –condenado y brujo–, este llega cuando el protagonista es mayor. Ese cuerpo, antes de fenecer, vaga sin rumbo ni apego emocional alguno por los recovecos de una La Paz ficcional. Curiosamente “el simbolismo del condenado lo identifica como un ser antisocial” (Speeding, 2011, 298). Al condenado también se le califica de pecador por haber afectado de algún modo el equilibrio del

mundo y la pena que se le impone es vagar solitario sin rumbo. A Constantino, el protagonista de LTI, se lo puede relacionar con el condenado no por cometer incesto, ser un borracho o tener amigas prostitutas, sino por no saber habitar su cuerpo y su vida a partir de sus conocimientos de brujo nigromante. Ya que, al no ejercer aquellos conocimientos mágicos oscuros, que permiten que Constantino sea una especie de augur que dialoga con personas muertas y puede leer el futuro a través de las vísceras de animales y personas muertas, aquellos que lo salvaron de la muerte de niño, este se queda vagando, errando como un no vivo (Bascopé, 2014: 35). El hecho de que no aprenda oficio alguno y no se relacione con los demás se debe a que él mismo se siente mal por haber sido criado en una casa de citas.

Las imágenes de los animales, sus cuerpos muertos y los sueños sobre ellos en concreto, ayudan a elaborar cómo se entiende y lee a la Muerte en la novela. Así se ve una Muerte oscura, periférica, extraña, pero a la vez tranquila, simpática como un animal. En sí, su animalidad cordial, casi familiar, llama la atención puesto que elabora una y otra vez el rostro de Constantino en su sueño hasta darle el rostro de un viejo, para prepararlo para su fin. Él divisa cómo va a sucumbir y, pese a todo, tiene un fallecimiento sereno y feliz en su pequeño cuarto (Bascopé, 2014: 89-90). Pero la Muerte no solo le da eso, le otorga la oportunidad de percibirla, de presentirla, de tener augurios sobre ella, un regalo poco común para un humano. Así, Constantino tiene tiempo para planear su fin y aunque se enfoca solo en su tumba de mármol blanco como un desafío a la misma Muerte, se distrae con ello y logra morir con una sonrisa en los labios (Bascopé, 2014: 89-90).

CAPÍTULO III

CONCEPCIONES ALREDEDOR DEL MUERTO

En este capítulo se estudiarán las que se han denominado “circunstancias donde se halla la muerte”. Entendiendo a las tumbas, primero, como portal y, segundo, como la última morada de los personajes de la novela de René Bascopé. Esto a partir de que varias de ellas sugieren al lector que la muerte no es el final, sino que existe algo más allá.

Dentro de las tumbas que son entendidas como portal, existe un vínculo con el viaje y con la veneración, como si el cadáver que contienen fuera una especie de ídolo. Así, un feto embotellado puede suplir el lugar de un santo y estar en un altar rodeado de velas y flores; mientras que el ataúd de una prostituta puede estar en el centro de una fiesta. Esta exposición se da, además, con la mayor naturalidad y sin morbo. Dicha naturalidad también se encuentra cuando los borrachos empedernidos de las periferias deciden emprender el viaje al más allá tomando litros y litros de alcohol. Una tumba que difiere de estas es la de los laseños que está llena de tristeza y donde el cadáver se oculta.

A continuación, se describirán las *circunstancias de muerte que rodean*: a los cadáveres de los habitantes de Lasa, al cuerpo de la prostituta Isidra encontrado en condiciones desconocidas, a los fetos embotellados de las trabajadoras de los burdeles donde Constantino fue criado y a los cuerpos de los alcohólicos del Cementerio de Elefantes.

A. TUMBA DEL LASEÑO

Dentro de LTI, se desarrolla el personaje del laseño; este es interesante porque se prepara continuamente para la vida eterna a partir de una negación radical de todo lo que involucra la corporalidad, es decir, llega al punto de rechazar el sexo por considerarlo algo impuro y muere sin una reflexión sobre su mortalidad, ni lo que implica la vejez de ese cuerpo. Es nombrado así por ser habitante de Lasa, el pueblo vecino de Irupana, el lugar en el que Constantino nace y pasa su infancia e inicios de su adolescencia.

Lasa se había conformado abruptamente en torno a un grupo de familiar de descendientes de vascos emigrantes, quienes habían llegado a la zona yungueña hacia 1630, luego de haber sido expulsados del lejano Potosí en medio de uno de los momentos más dramáticos de la guerra que entonces libraban los colonizadores españoles entre sí, llamada la guerra de los vicuñas y los vascongados. A partir de entonces, y mientras se consolidaba la identidad de Lasa, sus moradores habían logrado establecer un modo de vida que, por una especie de desquite con el pasado que los había obligado a dejar la región de La Plata, pretendía mantenerlos incontaminados y lejos de cualquier posibilidad de crear alguna clase de mestizaje étnico o cultural (...) (Bascope Aspiazu, 2014: 40)

Lo curioso en ellos –los laseños en la novela–, es que la importancia que le otorgan a sus tumbas radica en que estas están envueltas en tristeza y miseria, un espacio escritural muy propio de Bascope.

(...) cementerio, cuya tristeza excedía a cualquier otra tristeza que pudiera existir en cualquier parte del mundo. (Bascope Aspiazu, 2014: 41)

Como se verá en esta parte de la tesis, los pueblerinos de Lasa en la novela tienen una aversión muy fuerte a vivir y a tener sexo; también muestran una clara tendencia a presumir histriónicamente sus bienes, ocultando sus faltas, y a tener tumbas oscuras, tristes e incluso miserables.

Estas tres características, el valor que le dan los vascos laseños a lo que dicen los demás, la ajениdad de la muerte para los mismos y la tristeza de sus tumbas, se exponen a continuación.

i. Presunción/ represión del muerto–vivo

Un detalle sustancial de la novela de René Bascope es el hecho de que estos pueblerinos se reconocen como descendientes de vascos. Estos últimos, junto con otros grupos que conforman la Europa Meridional, son sumamente religiosos, incluso «son considerados como miembros de la segunda cuna del cristianismo luego del Próximo Oriente» (Océano: 180). Este vínculo con el cristianismo se debe a que los vascos mantuvieron su religión muchos años, ya que estaban rodeados de montañas y no tenían mucho contacto con el exterior. Cuando llegó el cristianismo, se dio lugar a un sincretismo sin dificultad porque antes de que la religión cristiana se impusiera, contaban con una religión que tenía una diosa llamada Mari y fue fácil para los cristianos vincularla

con la virgen María por el nombre. Dicha religión además tenía normas de conducta sobre el bien y el mal similares a las cristianas, hecho que facilitó la imposición de esa fe (Kondaira²¹: 1, 4, 5).

LTI no solo se limita a decir que los laseños son vascos, sino que da a entender que estos son los herederos de los vascongados, aquellos que, durante la época de la colonia española en América, tuvieron enfrentamientos con los vicuñas en la Villa Imperial de Potosí y que fueron conocidos como los habitantes más materialistas de Potosí además de grandes mineros que no dejaban que otros se acercasen a las minas. Al respecto, Paulina Numhauser afirma en “Un asunto banal: las luchas de vicuñas y vascongados en Potosí (siglo XVII)” (2011):

La historiografía [h]a caracterizado a los «vascongados» por su gran poder económico, integrando en sus filas a los ricos azogueros y dueños de minas, siendo además un grupo elitista, exclusivista y cohesionado que habría acaparado los más importantes cargos públicos. Mientras el grupo de los vicuñas habría estado integrado esencialmente por los desheredados (Numhauser, 2011: 113).

Empero, la misma investigadora cuestiona la imagen del vascongado con gran poder económico porque no todos los que se decían serlo tenían dinero. Solo algunos eran ricos, ya que la mayoría no tenía recursos e incluso los que los tenían, contaban con muchas deudas, esto debido a que la corona española tenía como uno de sus principios que no existieran grupos que tuvieran una concentración excesiva de poder en el nuevo mundo, por tal causa los endeudaban. La verdadera pelea entre ambos, vicuñas (andaluces y otros) y vascongados (vascos), según esta investigadora, radicaba en la búsqueda de imponer “dos maneras diferentes de ver cómo debía ordenarse la producción y la sociedad. O sea, un choque de posiciones en torno a problemas relacionados a la explotación minera y a los derechos de los trabajadores indígenas (mitayos y mingados). Problemas que repercutirían directamente en la vida social de la Villa Imperial” (Numhauser, 2011: 114, 115, 119, 120-121).

De acuerdo a Hausberger en «Paisanos, soldados y bandidos: la guerra entre las vicuñas y los vascongados en Potosí (1622-1625)» en *Los buenos, los malos y los feos. Poder y Resistencia en América Latina* (2005):

²¹ Kondaira. Historia del país Vasco. Disponible en: <http://www.kondaira.net/esp/Euskara0017.html>.

Los protagonistas recurrían a las categorías étnicas, sin duda simplistas, aunque promovidas por las estrategias usadas por algunos grupos, para orientarse tanto en sus acciones como en sus emociones, en un mundo que se escapaba a su comprensión que había dejado a muchos con una profunda amargura por sus frustradas ilusiones. Pero cabe recordar que el representante más famoso de tal resentimiento, similar al ostentado por los vicuñas, fue el guipuzcoano Lope de Aguirre, lo que demuestra la fragilidad de toda adscripción étnica a los conflictos que se daban entre los españoles que habitaban los Andes coloniales (Hausberger, 2005: 304-305).

Los laseños de LTI al identificarse como descendientes de los vascongados de tiempos de Villa Imperial de Potosí, personas conocidas por su orgullo más que por su categoría étnica, tratan con desprecio a los demás pueblos vecinos con base en una supuesta alcurnia, hasta que llega un vasco a querer conocerlos de cerca. Suceso que deja ver que la mentada alcurnia parte más de lo que ellos dicen y no de lo que ellos son: materialistas y superficiales.

(...) se supo que el voluntario enclaustramiento de Lasa había hecho de sus habitantes seres verdaderamente extraños, pero con la connotación ridícula que puede tener esa palabra. Fue cuando llegó a Irupana un español vasco, a principios del siglo XX. Este no tardó en enterarse de la existencia de Lasa y de sus orígenes, así como de las costumbres de sus pobladores, por lo que pidió que lo acompañasen hacia allá (...) el mayor honor que se le hizo fue la ceremoniosa invitación a la reunión que celebraran los hombres notables del pueblo con el propósito exclusivo de conversar en idioma vascuence, práctica que se había hecho sagradamente tradicional desde el advenimiento de los primeros hombres del pueblo; el extranjero aceptó radiante tal propuesta, pero, según lo pregonaron los guías irupaneños que se habían quedado en Lasa, virtualmente ignorados, el vasco sólo asistió a dos reuniones consecutivas, pues a la tercera ya no lo invitaron, porque los votables del pueblo habían declarado que, por más esfuerzos que hicieron en las conversaciones en vascuence, no le entendían nada (Bascopé Aspiazu, 2014: 41).

Tomando en cuenta esta información se puede entender mejor la actitud de los laseños de la novela de Bascopé Aspiazu. Ya que estos dicen ser herederos de una tradición colonial y con esa excusa tratan con desdén a los pueblos vecinos, pero en el fondo solo buscan aparentar tener una alcurnia y un prestigio envueltos en una devoción religiosa que en el fondo es ignorancia. Estos personajes que están de luto estricto todo el tiempo, que pretenden hablar vasco, que guardan con orgullo las heráldicas de sus

antepasados supuestamente vascos y que no hablan con otros pueblos por considerarlos inferiores se hallan en un estado permanente de actuación, suprimiendo sus deseos para aparentar devoción y humildad cuando en el fondo es falsedad.

[s]u proverbial gesto, su extraña y oscura vestimenta, su actitud despectivamente introvertida y sus arraigadas tradiciones supuestamente aristocráticas, pero que, por su rudimentarismo, daban una penosa impresión de mojigatería ingenua y al mismo tiempo morbosa (Bascope Aspiazu, 2014: 42).

ii. La resurrección: el rechazo religioso a la muerte

Según la Biblia, la muerte es un misterio cristiano ya que “Jesús no había formulado una teoría sobre la muerte, ni había dicho que la muerte no existe, sino que había anunciado un Reino de Dios que está por encima de la misma muerte” (Pikaza, 2009: 731). Dicho enigma hace que esta, según varios teólogos, se idee como algo extraño, ajeno y foráneo al hombre y es así como es la muerte de los laseños, entre otros personajes, en la novela de Bascope.

Esta idea también se halla en el único libro que alude la novela como intertexto directo, el *Summa Contra Gentiles* de Santo Tomás de Aquino; ya que, de acuerdo al texto mencionado, la muerte es un castigo, una completa imperfección: “un ser viviente es más perfecto que cualquier cuerpo sin vida” (Santo Tomás de Aquino, 2010: 70). Esto se debe a que para Santo Tomás el fallecimiento del hombre es la separación del alma del cuerpo (Saranyana, 1980: 597). Dentro de esta perspectiva, la importancia del alma es trascendental ya que «la esencia del hombre radica fundamentalmente en su unidad sustancial conformada por el alma como forma sustancial de la materia, por esto la muerte es considerada como una separación de su natural unidad, una corrupción sustancial” (Martínez Zepeda, 2009: 47).

Para el teólogo no era necesario que el hijo de Dios pereciera para borrar los pecados del mundo, la muerte fue un destino cruel, impío, que humilló a Jesús innecesariamente.

Parece impío y cruel condenar a muerte por decreto a un inocente, maxime (sic) por unos impíos, que son dignos de muerte. Es así que Jesucristo hombre fue inocente. Luego sería impío que por un decreto de Dios Padre fuera sometido a la muerte.

Y si alguien dijere que esto era necesario para demostrar la humildad, según parece decir el Apóstol: que “Cristo se humilló a sí mismo, hecho obediente hasta la muerte”, ni aún así parece conveniente. Principalmente, porque la humildad se aconseja al que tiene un superior a quien pueda someterse, cosa que no puede suponerse en Dios. Luego que no conveniente que el Verbo de Dios se humilla hasta la muerte (...)” (De Aquino, Capítulo LIII, 2010: 669).

Y si nuevamente alguien dijere que Cristo tuvo que padecer necesariamente la muerte y otras Cosas (sic) viles para expiar nuestros pecados, tal cual dice el Apóstol: que fue “entregado por nuestros pecados”, y repite: “fue muerto para borrar los pecados de muchos”, tampoco parece una razón conveniente: primeramente, porque basta la gracia divina para expurgar los pecados de los hombres. (De Aquino, Capítulo LIII, 2010:669)

Antes de esa afirmación, Santo Tomás asevera que los pecadores no se merecen la muerte sino la conversión y la vida (De Aquino, Capítulo LIII, 2010: 669). Esto se debe a que para Santo Tomás esta es un defecto. En el artículo 4, “El alma humana, ¿fue o no creada antes del cuerpo?” que se halla en el Tratado del hombre, una de las partes que conforman el *Suma Teológica de Santo Tomás* este escribe:

El que el (sic) alma perdure después del cuerpo se debe a un defecto del cuerpo, la muerte. Este defecto no debió existir en el principio del alma (De Aquino, 2001: 816).

En el Capítulo LXXXII de *Suma Contra Gentiles* sostiene la misma idea e incluso identifica a la muerte como un enemigo y que será destruido en la resurrección (De Aquino, 2010: 708, 709).

Se puede decir que “para Santo Tomás, así como la persona es una unidad sustancial, de cuerpo y alma, la muerte se comprenderá como la separación de dicha composición, es decir, por ella el hombre pierde su unidad y carácter personal ya que la forma sustancial deja de infundir la actualidad, lo que produce la corrupción absoluta del hombre” (Martínez Zepeda, 2009: 63). La muerte, para Santo Tomás de Aquino, corrompe al hombre, ya que gracias a ella el ser humano pierde su unidad y su carácter personal, además es algo extraño, ajeno, foráneo, que humilla, algo impío, una entidad enemiga, un defecto del cuerpo derivado del pecado; la corrupción absoluta del hombre porque a través de ella pierde su humanidad y su carácter personal. Esta afirmación puede relacionarse con las tumbas de los laseños en la novela de Bascope y ayudar a comprender por qué estas son tristes y se describen en poquísimas líneas. Ya que las

restricciones que Lasa impone a sus pueblerinos los contienen tanto que su fallecimiento no parece tener la misma importancia que en otros pueblos, provocando que sus tumbas sean espacios donde hay tristeza y miseria; ninguna vida luego, ni salvación alguna (Bascopé Aspiazu, 2014: 41). Esta perspectiva de los laseños de la LTI es propia del cristianismo rígido y oscuro que comparte las aseveraciones de Santo Tomás al pie de la letra.

iii. Disolución corporal en la moral

La importancia espacial del paraíso, del Reino de los Cielos, desplaza al cuerpo vivo de los laseños de la novela de Bascopé Aspiazu, ya que estos viven un continuo teatro que busca en esencia hiperbolizar la religión y la moralidad. Eso curiosamente dialoga con el libro de Santo Tomás de Aquino *Suma contra gentiles* en donde escribe que “el alma es mejor que el cuerpo” (De Aquino, 2010: 394). Lo que hace que el cuerpo sea asexual, de piedra, que no deba sentir deseo ni amor.

En el mismo libro, Santo Tomás de Aquino señala que los resucitados no comerán ni tendrán goce sexual porque ambos, especialmente el goce sexual, atentan contra la “vida ordenadísima” y “a la conservación de la bienaventuranza perfecta” (De Aquino, 2010: 710, 711). Lo que implica que “[l]a perfección del hombre existe en no seguir las pasiones del cuerpo” (De Aquino, 2010: 280).

Siguiendo esa misma idea, en *Suma Teológica* Santo Tomás de Aquino asevera que las pasiones no están sometidas a la razón, que en el coito existe «concupiscencia desenfrenada» y que el deleite del mismo no es moderado ni racional:

La carne tiene tendencias contrarias al espíritu, en cuanto que las pasiones se oponen a la razón. Esto no se daba en el estado de inocencia (De Aquino, 2001: 847).

En el coito en el estado actual terreno (sic) hay dos aspectos. 1) *Uno*, propio que es la unión del hombre y de la mujer para engendrar. En toda generación se requiere un principio activo y otro pasivo. Ya que en todos los seres con distinción de sexos el principio activo está en el macho y el pasivo en la hembra, la misma naturaleza exige la unión de ambos para engendrar. 2) El *otro* aspecto que se puede considerar es la deformidad de una concupiscencia desenfrenada que no existiría en el estado de inocencia, por estar allí sometidas, las facultades inferiores a las superiores (...) (De Aquino, 2001: 860), (De Aquino, 2001: 860-861).

Se puede aseverar que la disolución corporal que se da a partir del deber del creyente de regirse bajo la razón y la medida se halla en la actitud del laseño de la novela. Ya que, a través de LTI, se puede ver a un laseño que se resiste a domiciliar su cuerpo en vida por su impureza y su potencial esencia pecadora. Así, este personaje es un ser que solo se permite expresar su amor a partir del disfraz y la timidez, que solo se manifiesta a partir de la hipocresía; en ese sentido, el exilio de Genoveva es un claro ejemplo de ello.

Genoveva Farragoitia había nacido signada por el amor, en un pueblo donde éste sólo era permitido disfrazado o tímido. Su biografía era pequeña respeto a su pasión –o de la historia de su pasión– por los hombres. La naturaleza la había dotado de un impulso erótico desmesurado, como si ella hubiera querido resarcir a los siglos aplastados por la hipocresía, de toda la cantidad de amor que se había derramado en lo más secreto de la sangre de los laseños. Sin embargo, como todos los Mesías portadores del fuego, había sido desterrada para siempre de su pueblo, luego de haber intentado establecer, como una sacerdotisa misionera, la religión de la sexualidad sin límites. (...) Todos los hombres que la habían amado antes se rasgaron las vestiduras, reconociendo que habían sido tentados por el implacable mal, y constituyeron un gran consejo que dictaminó su exilio definitivo, como discípulos contaminados por el síndrome de Judas. Y entregándoles una cantidad de dinero, ante el llanto avergonzado de sus padres, con un aguayo de india que contenía su ropa, fue despedida del pueblo, entre repiques sordos de la campana de oro y bocanadas de incienso (...) (Bascopé Aspiazu, 2014: 44)

Esta actitud de los laseños sigue la noción cristiana que Santo Tomás de Aquino señala en su *Summa Contra Gentiles* ya que, según ese libro, las pasiones afectivas no se hallan en Dios, ya que implican una *transformación corporal* (De Aquino, 2001: 130); por tal causa, la perfección del hombre radica en no seguirlas y dominarlas. Y, por otro lado, la manera en que los laseños de la novela habitan su alma es moralista, clasista e incluso discriminadora, donde el fingimiento tiene como incentivo la posibilidad de entrar al Reino de los Cielos como recompensa. Este gesto se asocia directamente a la máscara, lo aparente. En ese sentido, Constantino percibe bien esta tanto en Irupana, su pueblo, como en Lasa, el pueblo de Genoveva, su primer y único amor.

Los habitantes de ambos lugares tienden a rehuir de la noción de residir cuerpo y contexto. Ya que para ellos el cuerpo humano es impuro y la vida en la tierra es vana. Esto provoca que su noción de muerte sea otra; y que el fallecido deje de existir en la

sociedad por su poca importancia y utilidad en términos religiosos. No se debe obviar que la muerte para Santo Tomás es el enemigo, es un defecto, cosa vil; por tanto, los seres humanos al perecer no son importantes hasta que llegue el día del juicio, cuando resuciten.

Se puede decir entonces que, en este caso, las constantes censuras religiosas sobre el cuerpo provocan que el laseño se resista a aceptar su propio cuerpo y a vivirlo. Y, si de alguna manera, un sujeto logra zafarse de esa presión, como lo hace Genoveva, es repudiado por los pueblerinos de Lasa, y considerado un ser extraño. Al resistirse a vivir, a tener miedo a pecar a través del cuerpo, la tumba del laseño es una incógnita porque no se sabe bien cómo es, solamente que es miserable y triste.

Como se había señalado en el principio de este subtítulo, en él se ha elaborado una lectura de la novela de Bascopé a partir de la relación que tiene el pueblerino de Lasa con la tumba, en tanto *circunstancia que rodea su fin*. Esta no cuenta con una importancia que vaya más allá de la moral, el adorno y la presunción. Pues, la muerte para los que la moran en Lasa es un ente extraño, un lapso corto que demora la salvación que ellos tanto ansían. Esto conduce a que su tumba sea un espacio melancólico, una habitación forzada.

B. TUMBA ABIERTA Y LA MUERTA CON LOS OJOS ABIERTOS

El fallecimiento de Isidra está envuelto en un misterio porque solo aparece al lado de Constantino en la Morgue, y su cuerpo desnudo “parecía soñar”. Posteriormente se le hace un funeral. No obstante, ese no es un funeral cualquiera, ya que es a la vez una fiesta por el regreso de Constantino a los burdeles, lo que causa que haya tristeza entretejida de alegría en los ritos fúnebres de esta joven prostituta.

Mientras tanto, Isidra, en su ataúd de pino, parecía sonreír, contagiada del entusiasmo de sus hermanas de oficio, y en sus ojos vidriosos se notaba un ligero destello de desencanto por no poder participar de la euforia colectiva ni saber ya la suerte de Caiconi con la nueva felicidad de la presencia del dulce desertor (Bascopé, 1997: 69).

Este entretejido entre la tristeza y la alegría, entre la vida y la muerte que se hallan en esta fiesta funeral, dialoga con la concepción de la muerte en la cosmovisión andina, donde esta se encuentra en la vida y viceversa. Este vínculo se halla también en Sáenz que, como bien indica Elizabeth Monasterios en “La provocación de Sáenz” en *Hacia una*

historia crítica de la literatura en Bolivia-Tomo II (2002), se puede vincular con la cosmovisión andina, ya que para esta, los muertos son portadores de revelaciones para los vivos porque se hallan en lo sagrado (Monasterios, 2002: 338): “en las antiguas culturas andinas los muertos eran objeto de culto para los vivos de una manera poco apreciada por la sensibilidad contemporánea. Más que representar una dimensión separada del mundo encarnaban su otro lado; un lado secreto, oculto y sagrado que hoy día tiende a desaparecer o, si aparece, lo hace bajo el signo de lo macabro. Pero cuando el desafío se hace todavía más evidente es cuando comprendemos que para lógica andina era tarea preciosa de los vivos mantener contacto con las revelaciones de los muertos”.

Siguiendo esta lógica de la vida y la muerte entrelazadas, de acuerdo a J. Van Kessel (2000), la fiesta de Difuntos cuenta con bailes de varios días, donde se recuerda a los muertos con alegría, hilaridad y jovialidad; danzas parecidas a la fiesta funeral de la novela de Bascope. En ambas fiestas se busca mantener los lazos con los fenecidos, señalando no solo reciprocidad, sino también un flujo de comunicación entre vivos y no vivos.

Ese flujo de comunicación radica en el principio de complementariedad, propio de la cosmovisión andina: “el principio de complementariedad significa que a cada ser y cada acción corresponde un elemento complementario y que estos dos recién forman un todo integral. El contrario de una cosa no es su negación, sino su contra-parte, o sea su complemento y su correspondiente [sic] necesarios. Así en el pensamiento andino, cielo y tierra, sol y luna, varón y mujer, claro y oscuro, día y noche –aunque oposiciones– vienen inseparablemente (juntos). Recién el nexo complementario puede sacar el ente de su aislamiento total, dinamizarlo y llenarlo con vida” (Kessel, 1992: 5 - 6) al sujeto involucrado, y eso es lo que la fiesta-velorio-funeral hace con Isidra, la muerta.

Lo que llama la atención y sigue esa noción de vida dentro de la muerte y viceversa es la manera en la que el cadáver de Isidra está expuesto, puesto que se ve el féretro de pino y también su rostro, en concreto sus ojos vidriosos. El féretro es parte de Isidra, no la oculta ni la reduce en tanto cuerpo muerto, esto se puede apreciar a través de su mirada.

Que un muerto se halle con los ojos abiertos infiere que toda su esencia está despierta como diría Takahiro Kato (2005) en *Representación simbólica de lo marginado en el mundo andino*, el ojo, ñawi, implica la parte central, medular de una cosa. Ya que mirar es estar consciente del medio, “pensar, apreciar una cosa” (Océano, 1999: 623).

Además de Isidra, otros personajes de *La tumba infecunda* que cuentan con una tumba miran y, a partir de esa mirada, transmiten su habitar en el mundo.

La mirada de los laseños y la de Constantino, por ejemplo, se centran en cómo los otros, entre ellos los que habitan el conventillo, los miran. Dicha atención radica en su creencia de que a partir de la mirada de un tercero que no conoce cómo fue la vida de un difunto puede deducir su clase social a partir de cómo es su tumba y, por tal razón, esa para ellos «debe» demostrar un determinado status. En varias de las tumbas presentadas en este capítulo, eso no se da, puesto que a la prostituta, al borracho y al aborto no les interesa *cómo* los miran. Este hecho les conduce a no estar pendientes de la mirada externa y a no tener desencuentros ya que, al tener una expectativa y dependencia de esa, la misma provoca que los personajes se dejen influenciar fuertemente por tales miradas. No por nada se escuchan lamentos en la tumba del laseño y en la de Constantino.

Además de la vivacidad de los ojos muertos de Isidra, otro elemento que corresponde a su naturaleza marginal es su trágica muerte, porque las personas que tienen este tipo de fin son consideradas, dentro de la cosmovisión andina, como puentes, portales que comunican a los vivos con los muertos. El contacto con ambos les otorga una ambigüedad y extrañeza, que se hallan también en los borrachos y en los abortos de la novela por su análogo fin, miserable y violento.

Ahora bien, en la cosmovisión cristiana tradicional se considera a la mujer como una criatura relacionada directamente con el demonio al haber hablado primero con él y ser la que indujo al hombre al pecado original. Ella es la que, al salir de la costilla y al ser esta última torcida, cuenta con una naturaleza encorvada, chueca; una naturaleza que engaña, que no tiene fe, que es doble cara (Santo Tomás, 2010). Esta perspectiva misógina religiosa cristiana primó en esencia en la Edad Media y siguió vigente durante la conquista y colonia en Latinoamérica, como bien lo señalan algunos cronistas, entre ellos Guamán Poma en *Nueva Crónica y Buen Gobierno* (1980). Irene Silverblatt, antropóloga cultural, en *Luna, sol y brujas. Género y clases en los Andes prehispánicos y coloniales* (1990), indica que esto sirvió de argumento principal para acusar a la mujer de bruja, de tentadora sexual y, por tanto, de situarla como una especie de sujeto marginal²². La imagen mujer para Constantino no se aleja mucho de estas atribuciones señaladas, ya que para él es aquello que causa el extravío del hombre por su vínculo con lo demoníaco.

²² Vale destacar que en la cosmovisión andina, sin embargo, siguiendo el principio de complementariedad, la mujer tenía una presencia y una función política, hallándose al mismo nivel que el hombre. Con la conquista esto cambió y se la trató como a alguien inferior.

La mujer era para él un animal extraño, de alguna manera inferior a las especies domésticas que había conocido, cuyo papel en este mundo no era precisamente garantizar la continuidad del género (...) (Bascopé, 1994: 35).

Ante esta consideración, Constantino opta por la indiferencia a lo femenino, *la esencia de la sabiduría* (Bascopé, 2014: 39) para él.

Por otra parte, voluntariamente invulnerable a los desquiciamientos que suelen provocar las relaciones entre los hombres y las mujeres cuando se aman, él había logrado aprender las técnicas de la indiferencia, a las que consideraba como la esencia de la sabiduría (Bascopé, 2014: 39).

Y no es el único personaje que piensa así respecto de lo femenino, los laseños también comparten esa perspectiva al expulsar a Genoveva con el argumento de que es un demonio indeseable y perjudicial:

Genoveva Farragoitia había nacido signada por el amor, en un pueblo donde éste sólo era permitido disfrazado y tímido. Su biografía era pequeña respecto de su pasión —o de la historia de su pasión— por los hombres. La naturaleza la había dotado de un impulso erótico desmesurado, como si en ella hubiera querido resarcir a los siglos aplastados por la hipocresía, de toda la cantidad de amor que se había derramado en lo más secreto de la sangre de los laseños. Sin embargo, como todos los Mesías portadores del fuego, había sido desterrada para siempre de su pueblo, luego de haber intentando establecer, como una sacerdotisa misionera, la religión de la sexualidad sin límites. Fue así que después de años de lucha, en los que casi todos los varones de Lasa habían aprendido la gran verdad de la vida enredada en la piel, durmiendo con ella en todas las formas, ocasiones y lugares, se decidió que era una especie de demonio a quien había que echar para siempre. Todos los hombres que la habían amado antes se rasgaron las vestiduras, reconociendo que habían sido tentados por el implacable mal, y constituyeron un gran consejo que dictaminó su exilio definitivo, como discípulos contaminados por el síndrome de Judas. Y entregándole una cantidad de dinero, ante el llanto avergonzado de sus padres, con un aguayo de india que contenía su ropa, fue despedida del pueblo entre repiques sordos de la campana de oro y bocanadas de incienso, de la misma manera en que la tradición contaba que se había expulsado, más de un siglo atrás, a un hombre libidinosos que resultó ser el diablo en forma de humano y macho cabrío (Bascopé, 2014: 44).

Isidra, por su lado, se muestra consciente de su posición en cuanto prostituta, lo que hace que vea al cuerpo como algo no sagrado, porque el erotismo en él sí existe, pero es empleado por ella para ganar dinero, para vivir. Esto se puede percibir en la novela cuando las sobrevivientes de Conde Huyo se van a Caiconi y hacen construir la pensión “El Querubín”, trabajando arduamente vendiendo su cuerpo.

[l]as mujeres se dieron ánimos nuevos y trabajaron arduamente, sin despreciar ni callejones ni mendigos ni enfermos, hasta juntar lo suficiente para fundar un nuevo lupanar (...) La construcción se había levantado lentamente, adobe tras adobe, con la ayuda de cada una de las mujeres, que pagaban puntualmente a los albañiles con el dinero obtenido duramente, logrando aligerar los costos con servicios esporádicos que prestaban al maestro de obra y al capataz (Bascopé, 2014: 48-49).

El gobierno del cuerpo para estas mujeres –Isidra, Amalia, Carmen Rosa, Eduviges, Clemencia y Bárbara– por tanto, es fundamental, porque no solo gracias a él habitan el mundo, sino, que a través de él logran pagar sus necesidades, como construir una pensión para que ellas puedan trabajar o dar “amor de alquiler” como ellas bien dicen.

Como el sexo, según Bataille (1971), se relaciona directamente con la muerte, hace que la prostituta sea muy allegada a esta porque al producirse la unión sexual, de acuerdo a Bataille y parafraseando a Gabriela Lía Tito Chura en su tesis de maestría *En un surtidor verbal: la migración en La tumba infecunda (1985) y De la ventana al parque (1992)* esta fallece, ya que “los cuerpos se descomponen y se recomponen con otros cuerpos” (Tito Chura, 2014: 59)²³. Así a primera vista Isidra es un personaje que se relaciona con la muerte por su trabajo de prostituta, pero de la misma forma con la vida al ser madre. No obstante, esto se complejiza más considerando que la madre, igual que la Pachamama, a pesar de dar vida también da muerte. Esa potestad que tiene la madre se percibe claramente en los abortos que practican la mayoría de prostitutas en la novela y probablemente la misma Isidra. Dicha actuación entre la vida y la muerte se puede apreciar en la novela a través del cementerio de fetos y los fetos embotellados, aquellos “frutos de la alegría nocturna”.

La del panteón de los fetos fue otra historia. Temerosas de que la prosperidad de Caiconi acabase con el entierro de alguno de los frutos de la alegría nocturna en El Castillo, las

²³ Este tema de la muerte con relación a la postura de Bataille está trabajado en la tesis de Tito Chura. (2014, p.58-59)

mujeres habían guardado todos los fetos engendrados hasta ese entonces, amontonados en botellones de formol, en una de las habitaciones de la casa, incapaces de animarse a entrar siquiera uno de ellos, conscientes de que todos estaban protegidos por la sombra del querubín del altarcillo (Bascopé, 1997: 70).

Se podría decir entonces que las prostitutas de Caiconi son mujeres que, así como dan vida, la quitan. Estas acciones relacionan la vida con la muerte como en la cultura andina, donde una es continuación de la otra. Cabe destacar que dicho vínculo deja de ser doloroso para las mismas prostitutas, puesto que lloran en el panteón al enterrar a sus hijos.

Y así, tras El Castillo, en una explanada de gladiolos, Constantino fundó el primer cementerio de los fetos de la ciudad, colocando las ochenta y tres tumbas en un orden rigurosos, cada una con su cruz metálica y su nombre de pila, en sendas ceremonias nocturnas en las cuales las madres frustradas lloraban y se tiraban de los cabellos, transformadas por el dolor y la angustia de no saber lo que habrían sido cada uno de los enterrados si no hubieran tenido que cumplir su destino (Bascopé, 1997: 71).

Esto conduce a afirmar que Isidra es, en esencia, un sujeto marginal ambiguo que se relaciona con la muerte y la vida permanentemente. Lo que le otorga cierta lucidez que tiene para con la muerte, que la aleja del fingimiento, de pretender algo que ella no es incluso al fenecer. Y en la novela de Bascopé, es aquel personaje que recibe ritos funerarios en su integridad, aunque no muestra interés alguno de recibir dichos ritos y pertenece a los márgenes de la sociedad.

No se puede obviar lo que implica el velorio en sí; tanto el feto, como el borracho y la puta en la novela tienen un tipo de rito al fallecer. Al muerto se lo trata como si estuviera vivo, se coloca a Isidra en medio de la fiesta en su ataúd, no está oculta. Incluso así, en medio de la algarabía, se describe que ella, Isidra, parecía sonreír y que en sus ojos vidriosos había un destello de desencanto por no poder participar. Igual que el feto, Isidra muestra consciencia de lo que pasa a su alrededor, ambos saben que ya no pertenecen ahí, que habitan otro lugar, pero están vinculados a partir del resplandor de sus ojos, de su sonrisa imperceptible, del movimiento de su sexo o de sus manos.

Hasta aquí se ha podido distinguir cómo Isidra participa con la mirada en su funeral, aunque triste pues no puede participar de la fiesta como tal, además no se sabe cómo falleció, pero, por haber aparecido en la morgue desnuda, se puede deducir que tuvo una

muerte triste. Empero, eso no es enfatizado, ni negado por sus amigas, colegas y allegados al momento de hacerle exequias. Su situación periférica no es empleada como denuncia o lamento, sino, puesta en escena a través de su cuerpo. Cuerpo que en vida fue herramienta de trabajo que llega a ser expuesto al morir, sin negar su naturaleza marginal. Por el contrario, lo que Constantino pretende al planear su tumba es muy diferente:

La idea había ido evolucionando intuitivamente (...) la tumba le garantizaba la protección indefinida de sus huesos, que, en última instancia, serían el único testimonio de que había pasado por este mundo (...) concibió la idea de que una tumba fastuosa, en la zona del cementerio donde se encontraban enterrados los próceres de la ciudad, le conferiría póstumamente una aristocracia misteriosa. Con ello se desquitaría de la vida y sería finalmente alguien, quien sabe por mucho más tiempo del que no había sido nada ni nadie (Bascopé, 2014: 38).

Las circunstancias que rodean el cadáver de Isidra se caracterizan por la fiesta, la música y los ritos que rodean esta. Ella llega a ser un personaje periférico que logra tener todo lo que Constantino quiso para sus exequias y no logró tener.

C. TUMBA EMBOTELLADA

En la calle de Caiconi se halla la pensión “El Querubín”, más conocida por los clientes como “El Castillo”, un prostíbulo que un grupo de prostitutas que trabajaban para la Huejra Tomasa mandan a construir; este tiene varios ambientes, entre ellos una habitación oscura llena de botellones con fetos en su interior. Las putas los pusieron ahí para evitar desgracias como las que pasaron cuando enterraron el feto de la Huejra Tomasa, la matrona de los tres burdeles que había antes en la zona “incapaces de animarse a enterrar siquiera uno de ellos, conscientes de que todos estaban protegidos por la sombra del querubín del altarcillo” (Bascopé, 1997: 70). Pero, además de esa habitación, “El Castillo” tiene un altar al centro de la casa, donde se halla el feto de la matrona que fue desenterrado luego de que las putas se dieran cuenta que al enterrarlo empezaron a suceder desgracias en los tres burdeles de la Huejra, “El Arco del Triunfo”, “El Toisón de Oro” y la “Nueva Babilonia”.

Como se puede apreciar, estos fetos en LTI son unos personajes peculiares, ya que influyen en las acciones de las prostitutas y del mismo Constantino y no solo eso, porque también se expresan, cuidan o maldicen a estas mujeres de la noche. Siguiendo esa línea, Tito Chura asevera en su tesis que los fetos en la novela cuentan con una

importancia sustancial para las putas, ya que “estos aparecen como seres superiores, protectores, a los que se debe rendir ciertos ritos: el del entierro o, en algún caso más extravagante, algún ritual casi religioso”. Ellos al responder a esos rituales, establecen así “un diálogo fluido entre los vivos y muertos” (Tito Chura, 2015: 59).

Ante esas afirmaciones y ante la lectura que se hizo de estos personajes se ha resuelto estudiar el vínculo de los mismos con la tumba.

Los cadáveres de los fetos se ubican entre lo vivo y muerto, aunque de manera diferente si se comparan con el de Isidra, debido a la relación con lo sobrenatural que se les atribuye, pero también debido a que, siendo un proyecto de vida, fueron muerte antes de llegar a la vida. Esta relación con lo sobrenatural se da a lugar por el trato que las prostitutas les dan. Ellas los tratan como a santos, duendes, e incluso como a diosillos paganos.

En la novela se puede apreciar cómo sitúan el feto abortado de la Huejra Tomasa o Tomasina de la Barra al mismo nivel que San Silvestre, al recibir la misma adoración que el santo:

El feto no las defraudó. Erigido en un altar de madera oscura con incrustaciones de nácar y grabados de amorcillos inacabados, rodeado de flores de colores encendidos e iluminado por una vela gigantesca que lo empalidecía todavía más, fue el primer habitante de la pensión El Querubín. (...) Clemencia salió al paso de la trágica decepción de sus compañeras al sugerir que el querubín de la Huejra Tomasa fuera objeto de otro tipo de homenaje, justamente de aquel que habían aprendido años antes, para llamar a los hombres, pero más solemne. (...) Claro que ese ritual lo consagraban a San Silvestre, cuyo bulto solía ocultar el lugar que esa vez, y desde entonces para siempre, fue reemplazado por el querubín de la Huejra Tomasa (Bascopé, 2014: 49-50).

Y no solo eso, ya que San Silvestre, el patrono del prostíbulo, es suplantado por este feto, el de la Huejra Tomasa que es venerado por las prostitutas a través de aquelarres extraños a cambio de protección y prosperidad. Simultáneamente, el feto trae calamidades si las prostitutas no le rinden culto, ya que según ellas la epidemia de viruela, la invasión inclemente de ratones y la quema de los tres prostíbulos que acontecieron justo luego del entierro del feto y de la Huejra Tomasa ocurrieron porque enterraron al feto y dejaron de adorarlo, de ponerlo en un altar con velas y flores, como la Huejra lo hizo cuando ella estaba viva (Bascopé, 1997: 49-51).

Las acciones aludidas repercuten en las circunstancias donde se hallan los personajes muertos. Los fetos cuentan con una tumba instaurada a través de la exhibición total de su cuerpo, ya que, aquella es una botella transparente llena de formol. Una especie de *tumba-huaca*, tumba que exhibe el cuerpo en estado de descomposición. Según los sueños de Constantino los fetos en las botellas sienten náuseas por el líquido, y tal es el rechazo que sienten a estar embotellados que consideran a las botellas de formol como jaulas de cristal pidiéndole, a través del feto de la Huejra Tomasa que aparece en el sueño de Constantino, que les dé cristianas sepulturas (Bascopé, 2014: 59).

Dicho sueño en sí trata de que el feto de la Huejra Tomasa aparece como un joven de 20 años con alas doradas, le habla y le pide que entierre a los fetos embotellados.

Ante eso, Constantino habla con sus amigas prostitutas sobre su sueño recurrente, y pese al miedo que tienen ellas que el aborto de la Huejra Tomasa les traiga desgracias otra vez –plagas, enfermedades e incendios–, Constantino saca a los fetos de la habitación, los extrae de las botellas y los entierra detrás de la pensión. En total entierra a 83 de estos, cada uno tiene una tumba y una cruz metálica con su nombre de pila, luego de ese suceso las mujeres de la pensión y de otros lugares entierran a otros, convirtiéndose así en una especie de panteón exclusivo para ellos, en el primer cementerio de fetos de la ciudad.

Ahora bien, en la novela de Bascopé las imágenes de los fetos se pueden organizar en dos: las tumbas donde se idolatra al cadáver y las tumbas clandestinas que se exponen ya sea en líquido o en tierra.

i. Tumbas que idolatran y exponen al cuerpo muerto

La primera imagen propuesta de tumba, es la del feto de la Huejra Tomasa que se expone en un botellón lleno de formol que se halla en un altar al medio del salón principal de baile de la pensión de las prostitutas; esto relaciona al personaje con un ángel y con una especie de duende malvado, un personaje bueno y malo a la vez. Esta naturaleza ambigua propia de la cultura andina²⁴ es interesante y se desarrollará a continuación.

²⁴ Como información extra, el aborto intencional en la cultura andina es practicado generalmente por madres solteras, viudas o mujeres sin pareja estable pues existe una censura muy fuerte en el entorno social, incluso sabiendo que puede traer tempestades. Si bien éste es admitido, como parte incluso de una planificación familiar, lo que no lo es el fracaso, el aborto no intencional; este es duramente criticado (Platt, 2002).

Para la cosmovisión andina, la preocupación central no es el hecho del aborto en sí²⁵, sino cómo se enterró al feto, el trato al cuerpo muerto. Cuando no se lo entierra bien “sin sal, ni nombre y sin bautizo”, como afirman Debbits y Pabón (2012) en su texto “Granizadas, bautizos y despachos: Aportes al debate sobre el aborto desde la provincia Ingavi”, puede reaparecer, como granizo o como un duende. Estos duendes o q´arawawas (bebés desnudos) son el resultado de un sincretismo; los duendes en España del siglo XVI eran ángeles caídos, como bien afirma Tristan Platt en “El feto agresivo. Parto, formación de la persona y mito-historia en los Andes” (2002), que leídos desde culturas del nuevo mundo se tradujeron en fetos abortados siniestros. Esa cualidad siniestra es ajena a las culturas nativas, ya que los indígenas pensaban que los abortos volvían como seres vivientes, pájaros de muchos colores, seres de luz. No obstante, la idea del bautizo que permitía la entrada al cielo o al limbo traída de la conquista trajo la iconografía del niño abortado como un duende, una criatura malvada que mata a las mujeres embarazadas. Un ser furioso, vengativo y pequeño que come a través de sus ojos la sangre de las mujeres que recién dieron a luz hasta matarlas. Esa maldad del feto abortado se puede ver en la novela a través del “querubín”, hijo de la Huejra Tomasa, personaje de la novela que propicia la quema de la “Nueva Babilonia”, en la epidemia de viruela de “El Arco del Triunfo”, y en la plaga de ratones feroces en “El Toisón de Oro”; sucesos que se desencadenan cuando este es enterrado con su madre y no venerado como cuando ella estaba viva.

Cabe señalar también que el niño Constantino se entera gracias al brujo Bengurias que:

(...) [e]stos se convierten en gatos negros para visitar las casas en las que pronto habrá de morir alguien, y que los hay otros más perversos, que gozan desenterrando cadáveres de niños en los panteones, pero que también hay traviesos e inofensivos, como aquellos que suelen beberse el aguardiente (sic) de las casas donde habrá boda, o se comen parte de la comida, sustituyéndola con pedazos de carbón; incluso hay algunos que lustran los zapatos de las mujeres y cantan canciones para dormir a niños pequeños. (Bascopé, 1997: 25-26)

Esto señala que, así como hay maldad en esos pequeños muertos, que se divierten desterrando cadáveres de niños en los panteones, también hay picardía e incluso inocencia en ellos ya que toman aguardiente en casas donde habrá matrimonio, comen

²⁵ El aborto no se considera un asesinato pues el feto en sí no es una persona social mientras no se lo bautice.

parte de la comida y la reemplazan con carbón, lustran zapatos de las mujeres y cantan canciones para hacer dormir a niños pequeños. Esta naturaleza ambigua y sobrenatural que presentan permite pensarlos como pequeños dioses paganos. El feto de la Huejra Tomasa, por ejemplo, es extraído de la tumba de su madre por las putas, puesto en un altar, e idolatrado como a San Silvestre para evitar que este cause más desgracias de las que causó (incendios, plagas, enfermedades) desde que lo enterraron y dejaron de adorarlo como hizo su madre cuando ella estaba viva. Al hacer esto, el feto suple al santo y llega a ser incluso un habitante más del prostíbulo. Un habitante que se mueve y provoca sueños (habla con los vivos al visitarlos en sus sueños): alguien que es consciente y vive de alguna forma más allá de la muerte. Pero a la vez es un habitante que merece respeto y ceremonias, que las putas brindan como si fuera una especie de diosillo, con cantos, danza con cuerpos desnudos y pétalos de flores amarillas frotados en el sexo de estas; como un tipo de aquelarre (Bascopé, 1997: 53-54), con el fin de que el feto no provoque más desgracias.

En los sueños que hace este personaje, el hijo abortado de la Huejra Tomasa, es relevante aquel sueño de Constantino en el que se le aparece.

Sin embargo [,] Constantino soñó que se le aparecía un joven como de veinte años, con alas doradas y que no era otro que el feto de Tomasina de la Barra, cuyo espíritu había crecido lejos del frasco. Este le dijo que (...) a él le había sido concedida la suerte de mirar al mundo hasta que su espíritu envejeciera y muriera de muerte natural, por lo cual enterrarlo era un crimen. (Bascopé, 1997: 70)

El feto, al afirmar que su alma está separada de su cuerpo y esta puede envejecer y morir, una acción peculiar, señala que luego de muerto sigue vivo en alma.

Otro hecho que deja entrever este personaje es que algo propio de los santos es su capacidad de moverse o hacer mover cosas (Fernández Juárez: 1998). Un claro ejemplo de eso se percibe cuando las putas, tras cantar y bailar desnudas con el fin de homenajearlo, descubren que este se ha movido

Al día siguiente alguien descubrió que había abierto las manecitas, como si hubiera querido aplaudir, y que el sexo le había crecido sobre el pequeño muslo izquierdo. (Bascopé, 1997: 54)

Además de vincularse con la figura de un santo, este también se relaciona con la de un ángel, aquel ente de belleza ambigua a-corpóreo, inquietante y sin mancha, no por nada las prostitutas le dicen querubín: “Temerosas de que la prosperidad de Caiconi acabase abruptamente con el entierro de alguno de los frutos de la alegría nocturna en ‘El Castillo’, las mujeres habían guardado todos los fetos engendrados hasta ese entonces, amontonados en botellones de formol, es una de las habitaciones de la casa, incapaces de animarse a enterrar siquiera a uno de ellos, conscientes de que todos estaban protegidos por la sombra del querubín del altarcillo” (Bascopé, 1997: 70). El temor que ellas sienten radica en que piensan que el feto de la Huejra, el pequeño niño muerto, les causa tragedias, además ven que el feto se mueve. Muchas culturas relacionan al infante fallecido con un pequeño ángel que llega a ser muy travieso. Un ejemplo más o menos reciente es el Niño compadrito en el Perú, un esqueleto de un niño que es adorado como un santo jugueteón y vengativo, bien lo afirma así Fernández Juárez en “Religiosidad popular y heterodoxia en los Andes: El caso del ‘niño compadrito’ ” (1998). Vale la pena señalar que Santo Tomás también era llamado Doctor Angélico por las investigaciones que hizo sobre los ángeles; para él de acuerdo a textos teológicos no son niños, ni son humanos. Cabe recordar que *Summa Contra Gentiles* de Santo Tomás es el único libro que se alude en la novela de Bascopé. Además, cabe destacar que “Querubín” es el primer ángel caído y en hebreo significa “niño alado” y en el sueño recurrente de Constantino el feto aparece con alas doradas.

Un factor importante al momento de hablar de infantes muertos en la cultura andina es que, como afirma Mamani Ramírez en “ ‘Qamir qamaña: dureza de estar estando y dulzura de seguir siendo’. *Vivir bien: ¿Paradigma no capitalista?*”(2011), son objeto de interés ceremonial. Así se les otorga capacidades extraordinarias para intervenir de “forma favorable con las aflicciones humanas”. Además, el aborto bajo esta lectura andina puede ser leído como un *riwutu*, se denomina así a todo sujeto que tuvo muerte trágica. Y este hecho hace que estos fetos pertenezcan a este mundo, pero no como condenados²⁶; sino como entes que merecen una devoción, hecho que sorprende, como bien asevera Bascopé Caero en “El sentido de la muerte en la cosmovisión andina: El caso de los valles andinos de Cochabamba” (2000), debido a que los *riwutus* son leídos como bienhechores directos de la comunidad, algo que en sí llega a ser el feto de la Huejra Tomasa en la novela. Esto llama la atención, ya que eso no pasa mucho en el ámbito

²⁶ Como individuos réprobos, violentos, malditos (Océano,1997:381) (Espasa, Tomo 14:1069); aquellos pecadores que se van al infierno por sus faltas (Alighieri,1981:32,37)

cristiano debido a que a los niños fallecidos se les otorga un lugar en el limbo, un no lugar en sí²⁷.

ii. Tumbas huaca

Los fetos embotellados son personajes que exponen su cuerpo blando y amarillento a través de botellas con formol. Dichas funcionan como un féretro con líquido, como un vientre materno. Esta imagen se puede asociar con las huacas mortuorias. Las huacas en sí son sepulturas precoloniales:

En las crónicas y documentos jurídicos del período colonial temprano se usó ampliamente [el término huaca] para describir una variedad de lugares y objetos naturales y de obra humana (por ejemplo, divinidades nativas, que incluyen piedras, rocas, montañas, cerros, fuentes, ídolos), los santuarios dedicados a aquellas divinidades y las cuevas y enterratorios en que se encontraban tesoros. Además, se empleó como una categoría de parentesco, y tuvo un uso amplio para referirse a los antepasados lejanos y a los objetos y fenómenos extraños y/o extraordinarios (Astvaldsson: 1-2).

Existen distintas huacas en la cosmovisión andina. Estas son espacios que albergan cadáveres y que pueden ser móviles o inmóviles. Los móviles pueden ser de piedra o de hueso en forma de animales y de seres humanos y la base de estas huacas es la exhibición, ya que dentro de la cosmovisión andina la muerte es la continuación de la vida.

Isbell (1997), experta en la cultura andina, explica en “ ‘De inmaduro a duro: Lo simbólico femenino y los esquemas andinos de género’ *Más allá del silencio. Las*

²⁷ Los fetos, asimismo, a diferencia de los otros personajes de este capítulo traen a colación la figura del limbo, este, en definiciones prácticas, se vincula directamente con los niños muertos sin bautizo. Por otro lado, Hans van den Berg le otorga un matiz siniestro aseverando que estos “vuelven a su hogar o comunidad y causan enfermedades a su madre o desastres sobrenaturales (en especial granizos) a la comunidad, reclamando así su herencia y reconocimiento” (1985). Expertos aseveran que, como la salvación eterna está sujeta a ejercer los sacramentos eclesiales, la falta de estos conduce al niño sin bautizo que viva en la lejanía de Dios, pero en una condición especial “no asociada a la de los demonios y de los auténticos condenados” (VV. AA., 2003: 573), aquellos que habitan un espacio no espacio con el fin de expiar sus culpas (Pikaza, 2009: 943), una condición ajena a cualquier sufrimiento pues no cometieron pecado alguno.

La noción referida se apoya mucho en lo que asevera Dante en la *Divina Comedia* (Millones, 2005: 64-65) y también con lo que sostiene Santo Tomás en su *Summa contra Gentiles*, ya que, para ambos el hombre al momento de nacer cuenta con el pecado adánico lo que hace que esté sujeto a la muerte (2010: 662,702), hecho que conduce a que los niños abortados no gocen de la mirada de Dios. “Luego si los niños no bautizados no pueden llegar al reino de Dios, es preciso decir que en ellos existe algún pecado. Luego, según la tradición de la fe católica, se ha de creer que los hombres nacen con pecado original” (Santo Tomás, 2010: 662).

fronteras de género en los Andes” que dicho vínculo entre lo vivo y lo muerto se da lugar porque todo ser vivo envejece y muere: Las figuras de pan, comúnmente conocidas como *t’ant’awawas* y *t’ant’a achachis* en Todos Santos, presentan esa idea de ambigüedad entre lo niño y lo viejo. Esto también lo señala Gerardo Fernández Juárez en su trabajo “Yatiris y Ch’amakanis del altiplano aymara: sueños testimonios y prácticas ceremoniales” (2001). La *wawa* de pan, a pesar de tener un rostro de un adulto tiene ropa y es envuelta como un bebé. Este hecho sugiere que en “el principio de la existencia, la infancia y la senectud parecen secundar la recepción y bienvenida de las almas” (Fernández, 2001: p.6). El Anata, fiesta que Hans Van den Berg en *La tierra no da así nomás* (1990) compara con la de Todos Santos, cuenta con un ente, homónimo a dicha fiesta, que tiene las mismas características que esos niños de pan, ya que es joven y viejo a la vez. Hecho que sugiere una relación directa entre la vida y la muerte, ya que la mirada hacia el cuerpo que envejece no cuenta con el pudor, aquel que se incomoda con el desnudo, con lo sexual, lo que se pudre, se deshace, fenece. Considerando esto se puede aseverar que los fetos embotellados en formol evocan una noción importante, porque esa humedad que rodea sus cuerpos, antes que Constantino los entierre, muestra ese vínculo. Uno de ellos, como ya se afirmó anteriormente, provoca sueños en Constantino y le indica que entierre a una cantidad respetable de fetos que se hallaban embotellados en formaldehído en una habitación del prostíbulo (Bascopé, 1997: 70-71).

Ante esto, Constantino organiza un panteón, lugar que generalmente es exclusivo para próceres y héroes, para enterrarlos, no sin antes hacer los ritos funerarios respectivos. Lo paradójico es esto último, puesto que los fetos no tienen pasado, no cuentan con sangre de alcurnia al ser hijos de prostitutas, por tanto, no son aristócratas ni les interesa la ostentación. Pese a eso, donde reposan ellos no hay lamento ni tristeza, como en el cementerio de Lasa (Bascopé, 2014: 41), ni incumplimiento de los ritos funerarios, como en la tumba de Constantino (Bascopé, 2014: 90 - 91).

Es un misterio si ellos, los fetos de la novela, alguna vez serán sabios o héroes, pero al no ser bendecidos y asesinados, tampoco se niega esa posibilidad pues las madres de estos no dejan nunca de pensar en ella:

(...) las madres frustradas lloraban y se tiraban de los cabellos transformadas por el dolor y la angustia de no saber lo que habrían sido cada uno de los enterrados si no hubieran tenido que cumplir ese destino. Y algunas se imaginaban que los pequeños restos podrían haber sido ingenieros o generales, y otras; las más femeninas, pensaban que las muertecitas antes

de haber vivido, podrían haber sido esposas legítimas de abogados o monjas carmelitas (Bascopé, 1997: 71).

Lo que en efecto se da lugar es la noción de estética que cubre, si bien esta es sobria, cada uno de los fetos llega a tener su espacio determinado; su cruz de metal, su nombre de pila, el lamento por su partida y su rezo fúnebre:

Y así, tras El Castillo, en una explanada de gladiolos, Constantino fundó el primer cementerio de fetos de la ciudad, colocando las ochenta y tres tumbas en un orden riguroso, cada una con su cruz metálica y su nombre de pila (...) (Bascopé, 1997: 71).

Esto es importante porque el cuerpo y el lugar son lugares diferentes, con determinadas características, por consiguiente, ninguno de los dos reemplaza al otro como las tumbas del anterior capítulo lo hacían.

Un hecho interesante es que los fetos antes de ser enterrados sufren por haber sido matados antes de nacer, lo que les conduce a habitar el limbo, pero al mismo tiempo se lamentan por flotar en el formol (Bascopé, 2014: 59). Ya que sus cuerpos muertos sienten asco del formaldehído a la vez que miran a través del vidrio el exterior, como lo hace el feto de la Huejra Tomasa en un tipo de aquelarre. Este mirar y este asco señalan una noción de cuerpo muerto consciente muy fuerte, que también se halla en Isidra y en otros personajes.

Estos, a diferencia del feto de la Huejra Tomasa, no son reconocidos como duendes o diocillos paganos, puesto que no son vengativos ni traviesos. Su situación es más pasiva y solo provocan que las prostitutas se lamenten de su destino.

Al exponer al cadáver se ofrece al doliente la oportunidad de ver a su difunto. El feto de la Huejra Tomasa junto a todos los niños abortados de sus hermanas de oficio se hallan en esa situación de exhibición. Dicha permite que Isidra y los fetos diluyan las nociones de muerte y su relación distante que tiene esta con la sociedad.

En este apartado, se ha podido apreciar la naturaleza de las tumbas de estos personajes que, pese a ser marginales por naturaleza, llegan a tener exequias y un protagonismo interesante después de muertos. La armonía que tienen estos con su contexto y el descarte que realizan a través de su propio cuerpo de una tumba que busque cubrir lo podrido y muerto, hace de ellos personajes desfragmentadores de la noción que tiene Constantino. Aquella que busca con afán construir para ser otro, otro que

logre encajar y ser admitido en la sociedad, con el fin de que sea aceptado por sí mismo a partir de ese reconocimiento.

D. EL CUERPO MUERTO – VIVO DEL BORRACHO DEL CEMENTERIO DE ELEFANTES

Lía Tito Chura, crítica literaria boliviana, señala en su tesis que el transitar de Constantino por los bordes desde los puteros hasta la morgue, es un recorrer de márgenes donde “se observa la convivencia de la vida con la muerte” (2015: 60). Uno de estos márgenes es aquel en el que habitan los borrachos empedernidos que optan por morir bebiendo en el Cementerio de los Elefantes.

El Cementerio de Elefantes es una “leyenda marginal”²⁸ que deriva de un mito africano que cuenta que cuando el elefante siente que se va a morir es acompañado por otro para fenecer en una especie de cementerio. Esta noción se ha visto reflejada en algunos espacios marginales de La Paz de acuerdo a narraciones de escritores bolivianos (Víctor Hugo Viscarra, Jaime Sáenz, Jaime Nisttahuz, René Bascope Aspiazu) en las cuales los alcohólicos, al sentir llegada su hora, deciden ir a unos bares de mala muerte, pagar por una lata o balde de alcohol y agua, vasos de aluminio y un cuarto sumamente precario, encerrarse en el mismo con candado, beber hasta intoxicarse y morir.

En ambos casos, los cuerpos de los elefantes y los de los borrachos son profanados, ya que muchos caza-recompensas buscan con cierta afición los cementerios de elefantes por el marfil, y, paralelamente, muchos estudiantes de anatomía hacen negocios con la Morgue del Hospital General que recoge los cuerpos de alcohólicos por calles aledañas al boliche de mala muerte para practicar su ciencia (Mattos, 2016: 3-4).

Por tanto, sus ritos mortuorios, como se verá en este subtítulo, no cuentan con un lugar respectivo para sus cuerpos, pero este no existe, no porque no lo hayan logrado conseguir, como en el caso de Constantino, sino porque ellos no quieren uno. Este “no querer” se desplaza incluso a un “no importar”, ya que, para estos alcohólicos no es sustancial que su cuerpo se conserve.

Esta consciencia de cuerpo que es parte del viaje de la vida se parece mucho a la que tiene Sáenz y su propuesta escritural “donde el motivo del viaje a través del conocimiento no se produce exclusivamente a instancias de un alma que ‘viaja’, sino también a instancias de un cuerpo que participa en la jornada y que recuerda al sujeto su necesaria relación con el mundo exterior” (Monasterios, 2002:284). Esa consciencia de cuerpo no solo se queda ahí ya que al ser un borracho empedernido el que es consciente

²⁸ Cárdenas, Adolfo (2007:3)

de su mortalidad y de su existencia en el mundo, es capaz de entrar y conocer los bordes de la vida, la muerte y sus misterios. Algo que en los personajes de Bascopé, los borrachos de LTI, también sucede (Monasterios, 2002: 284).

La decisión que adoptan, por tanto, disuelve la imagen de tumba como lugar específico que indica (noción de huella) y conserva (noción de estuche) presentado en capítulo primero, hecho que los lleva a ser unos personajes capaces de abolir la noción de cuerpo como algo sagrado. Su noción de mundo fisura a la vez la noción de tumba como exposición (ídolo) y desplaza a la misma a un *viaje*; donde el muerto transita a otra etapa de la vida. Vida que para ellos cuenta con luces, pero también con sombras. Esto permite entrever su libertad desmedida, que no solo se refleja en su perspectiva acerca de la muerte, sino también en su propio suicidio. Uno que no es común, ya que con su suicidio la vida no se termina, puesto que a través del mismo el borracho de LTI reconoce a la vida como antecesora de la muerte, donde ambas no se diferencian sustancialmente entre sí al ser tortuosas, oscuras y marginales. Esto conduce a que su relación con su entorno sea sustancial, ya que viven muriendo, pero conscientes de todo su alrededor. El hecho de que Constantino ayude a dar vida a animalejos pertenecientes al lumpen refleja eso, ya que, en medio de ese margen, de emborracharse diariamente, matándose poco a poco, ayuda a parir ratones y es testigo de gatos teniendo sexo, acciones que se vinculan con la vida a través del sexo y la reproducción:

Caminó en manadas por las noches y conoció las cavernas inverosímiles que surcaban La Paz por debajo, como venas secretas; fue maestro de ceremonias de los gatos que hacían el amor en los tejados y memorizó el silbido que ayuda a parir a los ratones en los alcantarillados (Bascopé, 2014: 54).

Se puede afirmar entonces que la imagen de tumba de estos personajes es una imagen que tiene que ver con el suicidio del cuerpo a través del alcohol.

i. La habitación suicida del cuerpo

Los borrachos que van al Cementerio de Elefantes, a ese bar que tiene cuartuchos donde se encierran siete días con su balde de alcohol y su jarro de aluminio para morir tomando, viven en el lumpen, esta definición viene del *lumpenproletariat*, un término marxista, como bien indica Prada (2012). Este es conformado

[j]unto a *roués*²⁹, arruinados, con equívocos medios de vida y de equívoca procedencia, junto a vástagos degenerados y aventureros de la burguesía, vagabundos, licenciados de tropa, licenciados de presidio, huidos de galeras, timadores, saltimbanquis, *lazzaroni*³⁰, carteristas y rateros, jugadores, alcahuetes, dueños de burdeles, mozos de cuerda, escritorzueros, organilleros, traperos, afiladores, caldereros, mendigos (...) hez, desecho y escoria de todas las clases (...) (Marx, 2003: 63-64).

Es esta agrupación de alcohólicos que viven en el basural la que admite, como afirma Constantino, a la muerte y la vida como entes no opuestos entre sí, como mundos terribles que vienen uno luego del otro:

No fue una pesadilla esa visión que lo introdujo en aquel extraño cosmos, ni fue un mal sueño el rumor de colmenas que surgía de las gargantas de todos aquellos seres, quienes, en letanías extrañas y sonambulescas, le fueron enseñando que la tierra es la antesala de una vida terrible, por lo cual le es dado al hombre elegir la libertad absoluta o la desesperanza de vivir con una esperanza, es decir sin libertad y sin pasión, pues las solo son ciertas cuando se llega a los límites de la muerte y la miseria; ya que así como es imposible mirar el mar desde un cuarto cerrado en el centro de una isla, es también imposible comprender el significado de esa otra vida si no se vive ésta orillando siempre la muerte (Bascopé, 2014: 53).

Por tanto, para ellos, la decisión de suicidarse es simplemente pasar de la tumba de la vida a la tumba de la muerte. Decisión que viene por instinto, cuando sienten que su cuerpo así lo pide.

Precisamente por una especie de azar, o quizá designio inapelable, años después Constantino sintió que había llegado su hora de ir al Cementerio de los Elefantes, junto al enano Margarito. Este presintió lo mismo, y así ambos decidieron, después de haber pasado una noche tristísima en el basural donde se conocieron, en medio de las despedidas de sus cofrades y el llanto de los perros flacos que los acompañaban, que era imperioso dirigirse allá cuanto antes (Bascopé, 1997: 62).

Aquí, la profanación como noción es importante al no existir recelo alguno por la corrupción del cuerpo, al corte, a la enfermedad. Para ellos el cuerpo es cuerpo, materia

²⁹ Libertinos, inescrupulosos (Larousse, 2009: 720)

³⁰ Sobrenombre que se daba en Italia al *lumpenproletariado*.

que puede ser cortada por los morgueros y los estudiantes de medicina, que puede ser profanada, ya que la esencia de uno, según ellos, va más allá que eso, que cuerpo, carne.

Para estos alcohólicos, por tanto, el cuerpo no es el Templo de Dios, no es imagen ni semejanza del mismo. Porque el elefante más que creador, atribución propia de la imagen y semejanza del Dios cristiano, se vuelve una especie de partero, un ayudante más de lo creado, una criatura más del montón que ayuda a parir a otras. Así Constantino cuenta cómo aprendió a silbar con el fin de ayudar a que las gatas y ratas callejeras, habitantes marginales como él, del basural lleno de borrachos y olor a fruta podrida, hicieran el amor y dieran a luz (Ibíd., 2014: 54). No se puede obviar que, a través de sus cuerpos, los borrachos, habitantes del Cementerio de Elefantes también permiten conocimiento a los estudiantes de medicina y dinero a los morgueros.

Del mismo modo, Isidra y el feto son parteros de vida en LTI, pero, a diferencia de los elefantes, también de muerte. Ya que, así como las prostitutas dan vida los botellones de fetos llenos de agua de formol sugieren que ellas abortan; los fetos embotellados por su parte son capaces de castigar mandando plagas y enfermedades si no están de acuerdo con algunas acciones que los vivos hacen respecto a sus cadáveres. Actos que los habitantes del basural no hacen.

i. La conciencia absoluta del cuerpo vivo y muerto

Como se señaló antes, en la novela de Bascope el mundo de los vivos y el de los muertos se relaciona todo el tiempo en el “lumpen” donde se hallan los habitantes más relegados de la sociedad. Aquellos afirman que la tierra, lugar donde el hombre nace, aunque no lo escoja así, es la antesala de una vida terrible y en ella solo hay dos opciones: elegir la libertad absoluta o elegir “la desesperanza de vivir con una esperanza” (Bascope, 1997: 60), donde no hay libertad, ni pasión alguna.

Según ellos, los borrachos del lumpen, todo “niño bien”, todo hombre de alta alcurnia se inclina por esta última, los que no, optan por la otra, los del lumpen. Ellos prefieren esto, “ya que[,] así como es imposible mirar el mar desde un cuarto cerrado en el centro de una isla, del mismo modo es imposible comprender el significado de esa otra vida si no se vive ésta orillando siempre la muerte” (Bascope, 2014: 53). Para estos personajes mirar ese mar oscuro es mirar al mundo como es, donde no solo abundan literalmente perros muertos y fruta podrida, sino también metafóricamente: vicios, tabúes, profanaciones. Y así lo prefieren, puesto que, según ellos, es mejor que mirar sin mirar, mejor que encerrarse dentro de una burbuja.

Lentamente su rostro fue adquiriendo los signos que caracterizaban a los miembros de la logia oscura de los basurales, aprendió las técnicas del cinismo esencial de despreciar lo sagrado y escupir sobre ídolos terrenos (Bascopé, 2014: 53).

Por tal razón sus cuerpos son tratados como algo material, algo temporal no sustancial, similar al cuerpo de las putas de la novela. Por tal causa, no importa si este es herido o vendido; lo que interesa realmente es la conciencia que se tiene al hacerlo, de que la muerte está allí y que uno puede aproximarse y alejarse de ella si quiere. Los borrachos amigos de Constantino e incluso él en ese tiempo, tienen esa conciencia y es por esta que acuden al Cementerio de los Elefantes. No por nada los que pertenecen a la logia de borrachos vagabundos que viven en la cueva de un basural que Constantino forma parte más de cinco años “veían en el Cementerio de Elefantes la forma más digna y al mismo tiempo libre de acabar con sus días” (Bascopé, 1997: 63-64).

Habitar este cementerio, por tanto, no solo implica morir a sorbos por mano propia, el alcohol ha sabido ser parte de la comunión ritual, así bien lo señala Aláez García en su trabajo “Duelo Andino: sabiduría y elaboración de la muerte en los rituales mortuorios” (2000). Por tanto, el suicidio de los borrachos que se van a morir tomando al Cementerio de Elefantes no es solamente un suicidio, sino una especie de rito suicida que conlleva el conocimiento previo de que el cadáver del bebedor afanoso será comercializado por los morgueros para que los estudiantes de medicina practiquen anatomía. Esto dialoga mucho con el tráfico de marfil, se busca extraer algo de ambos cuerpos, del elefante animal y del elefante humano, para luego dejarlo ahí incompleto y profanado. Este hecho conlleva a la vez a que estos elefantes decidan que su cuerpo esté insepulto y corrompido, algo muy monstruoso para los que ven al cuerpo como algo sagrado, como imagen y semejanza de algo supremo.

ii. Preparación del cuerpo vivo para la muerte

La imagen que plantean los alcohólicos suicidas a través de su muerte va más allá de tapar el cadáver, que cubrirlo con flores, madera y mármol. Más allá de cubrir el cuerpo con un tinte moral para que vaya al paraíso. La imagen de las circunstancias que rodean la muerte más allá de buscar un lugar al cuerpo o tratar a este como si fuera un ídolo, es una imagen llena de putrefacción, lo magullado, lo muerto.

El ídolo es la imagen de un dios que se vincula con la reliquia que en sí es una huella o vestigio de cosas pasadas, muertas. Esta relación es interesante, ya que en la noción de ídolo la imagen/reliquia se desplaza fácilmente a la noción de santo, Hans Van

den Berg (1990) asevera en *La tierra no da así nomás* que los santos llegan a ocupar un lugar importante en la religión de los campesinos. Estos veneran a sus imágenes como si fueran espíritus protectores y no solo eso; los individualizan. Haciendo que cada imagen tenga una peculiar personalidad. (1990: 245-246); ya que a ambos se les otorga la capacidad de influir al exterior, se les guarda respeto y se los adora. Como ya se indicó en el anterior subtítulo, un feto que se destaca como personaje en la novela de Bascopé es el de la dueña de los burdeles de Conde Huyo, el hijo de la Huejra Tomasa, por ser precisamente este el que suplanta la figura del santo católico cristiano. Y más, puesto que, al sustituirlo, el feto embotellado evoca la noción de duende, ángel y diosecillo en la cosmovisión andina porque al ser enterrado con su madre y al ser olvidado es capaz de influenciar su exterior, trayendo tragedia y enfermedad al negocio. Eso no se ve en Constantino, ya que él a través de sus acciones no repercute de manera tan radical en los otros como lo hace este feto.

Lo que busca el alcohólico es muy diferente, ya que se prepara para la muerte durante su vida a través de transitar entre la basura, la fruta podrida, el hambre, el frío y el alcohol. Bordea los límites hasta perderse en ellos disolviendo con toda noción maniquea. No por nada la novela de Bascopé y el libro de Víctor Hugo Viscarra *Borracho estaba pero me acuerdo* (2006) relacionan al elefante con este personaje suicida,

(...) y para los que buscan morir al pie del cañón, es decir los que quieren suicidarse bebiendo sin parar, está el tragnerío de doña Hortensia, más conocido entre los artistas como el Cementerio de los elefantes. (Viscarra, 2006:192)

ya que este animal significa la victoria sobre la muerte (Biedermann, 1993: 162). El elefante se prepara para emprender un viaje a otro espacio que poco dista de su realidad. La vida, al ser entendida como continuación de la muerte, dentro de sus principios, así lo admite. Pero esa preparación se da a partir de un permanente movimiento casi nómada, errante, cuya meta es bucear hasta el fondo, hasta el límite. Ese buceo solo se puede dar lugar si el elefante abole toda noción relativa a lo sagrado. Sólo así es y puede ser completamente libre. Precisamente, Rojas Velarde en su tesis sobre Bascopé Aspiazú señala el vínculo de dicha libertad con la muerte en los elefantes: “el suicidio es una posibilidad más de las que brinda la libertad absoluta del inframundo de los mendigos” (1995: 67). Este libre albedrío implica en sí mismo determinar los propios actos sin subordinación alguna.

A manera de síntesis se puede afirmar que la noción de profanación para los borrachos, futuros moradores del Cementerio de Elefantes, se relativiza al máximo, ya que no buscan conservar sus cadáveres, protegerlos del polvo, de animales carroñeros o de alumnos de anatomía. El cuerpo para ellos es mortal, al ser el vínculo único con la vida, los incita a vivir, gozar y sufrir desde el mismo. Así se los ve recorriendo lo marginal, y habitando luego de muertos un fin ajeno a todo afán de dejar huella o de cuidar su cadáver.

CIERRE DE CAPÍTULO

En este capítulo se presentan tumbas donde existe un desplazamiento del cuerpo al lugar debido a un anhelo de perfección, lo que conduce a sus moradores a construir distintos dispositivos que sustituyen o pretenden sustituir parte de su vida dando como resultado un espacio dicotómico, pero también tumbas donde el cuerpo y el lugar se amalgaman progresivamente, quebrando así todo espacio dicotómico. Al fusionarse el cadáver con el espacio surge una armonía con el medio. Esta fusión involucra también una exposición del cadáver. Por esa causa se acepta, a partir de estas tumbas, no solo que la muerte es la continuación de la vida, sino que el cuerpo y el lugar son entidades separadas y autónomas pero dialogantes. Esto se aprecia en el hecho de que los personajes en este acápite se comunican con lo vivo estando muertos. Y sorprende que sea el cuerpo muerto de los marginales el que sea capaz de hacer esto.

Esta sección a su vez permite apreciar cómo la novela da paso a una reflexión sobre la representación mediante las figuras del ídolo, del santo, de lo profano y de lo pagano. Una noción sustancial que este capítulo ha permitido entrever, es el vínculo entre esta novela con la noción andina. Esta última también se ha visto en la literatura de Sáenz (véase Elizabeth Monasterios, 2002), pues dicho escritor al igual que Bascope, construye su espacio ficcional pensando y reescribiendo la visión del mundo andino con el fin de enriquecer dicho espacio. Ambos reflexionan a su manera, mucho acerca de la muerte y lo oscuro, ya que para ellos “[...] los muertos encarnan el lado oscuro y sagrado del mundo por eso son portadores de revelaciones para los vivos” (Elizabeth Monasterios, 2002:338). Asimismo, percibe cómo estos dos escritores en sus mundos ficcionales establecen un puente entre este alcohol con la vida *cúltica*, otorgando al bebedor la capacidad de introducirse en “zonas mistericas” (Elizabeth Monasterios, 2002: 384). Del mismo modo eso pasa con el intertexto perteneciente a lo cristiano. Dicho cuestiona la oposición aparentemente terminante entre el santo y el ídolo, lo sagrado y lo profano.

Esto no quiere decir que Bascopé adopte llanamente la lógica cultural andina y la cristiana en *La tumba infecunda*, sino que este escritor reflexiona sobre la muerte en su novela, a través de un espacio que es evidentemente ficcional pero que tiene antecedentes históricos y nociones de mundo ya establecidos. Ambos no son retomados y copiados, sino son leídos y reescritos dentro de su ficción. Esta acción es reconocida por José Saer (2006) como aquella que hace la buena literatura pues según él “no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la ‘verdad’, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, (...) [n]o vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha (11)”.

CONCLUSIONES

La obra de René Bascopé Aspiazu se desarrolla en espacios urbanos periféricos llenos de erotismo, horror y muerte. Aquellos espacios son habitados por personajes que transitan los bordes y, según los autores mencionados en la primera parte de este trabajo, por esa razón prolongan la tradición saenzeana, aquella que revela lo recóndito y extraño que sobrevive en los márgenes. Es en esos espacios en donde se puede percibir que la miseria y la muerte son constantes envueltas en cierta violencia en la obra de Bascopé. Estas constantes interesan, tal cual dice Rojas Velarde en su tesis de licenciatura (1995), como *circunstancias*.

Dichas *circunstancias* están presentes en la novela de René Bascopé y, pese a que tienen varios elementos capaces de dar lugar a investigaciones interesantes, no han sido trabajadas a fondo. Frente a eso, esta tesis procuró analizarlas a partir de la construcción del concepto *circunstancias que rodean la muerte*, vinculado con los personajes de dicha novela.

Ahora bien, como se han distinguido tres facetas en la imagen de las *circunstancias que rodean la muerte* en la novela de Bascopé Aspiazu, este trabajo se dividió en tres partes o capítulos. En la primera parte se mostró cómo el protagonista, Constantino, entiende a la tumba como domicilio; en la segunda, cómo los cadáveres de algunos personajes fungen como augurios de otras muertes y, en la tercera, cómo otros personajes habitan su muerte dentro de LTI.

La noción de las imágenes aludidas en el primer capítulo permite vislumbrar un tipo de tumba donde se desplaza al cadáver a un segundo plano para privilegiar el lugar y el material que lo recubren. Esto debido al deseo que manifiestan los personajes que fallecen de subsanar o de proyectar que tuvieron una vida más aceptable de la que en verdad tuvieron. Y, al confeccionar algo diferente a su realidad y su visión de mundo, establecen un espacio donde el fingimiento, la pose y la máscara priman. Es en este espacio donde se llega a reflexionar sobre lo bello y lo útil, ya que las tumbas más elaboradas en la novela no ejercen “su función”, de descanso eterno, a diferencia de las tumbas abiertas que exponen el cadáver.

Las circunstancias en que se presenta la muerte –en el caso específico de los animales y del mismo Constantino, en la novela– se caracterizan por mostrar directamente el cadáver; sin esconderlo, casi exhibiendo su ausencia de vida. Esto se pudo apreciar en el capítulo dos, donde se describió cómo estos personajes también cumplen una función ritual, que facilita la conexión entre lo sagrado y los seres humanos. La peculiaridad de estos cadáveres es que, a la vez, son augurio de algún cambio, muchas veces, de muerte. Así en LTI se describe como la imagen de un perro muerto envuelto en una bolsa rodeado de moscas que gimen augura el fin de protagonista cuando ya está viejo, así como el lamento de sapos muertos remojados en una tinaja le avisaron de niño que se iba a morir pronto.

En el tercer capítulo se presentaron diferentes concepciones alrededor de la muerte a través de las tumbas de ciertos personajes de la novela de Bascopé. Aquellas concepciones que entienden a la muerte como el fin irremediable, como los laseños en la novela, y aquellas que la considera como una continuación, como los fetos embotellados que pese a estar muertos se siguen moviendo, hacen sueños y son conscientes de su alrededor.

Estos capítulos dan paso a tres espacios de reflexión que serán presentados a continuación:

RESPECTO DEL PRIMER ESPACIO: SOBRE LO BELLO Y LO ÚTIL

La estética andina considera bello lo ambiguo, asimétrico y lo que se vincula con la muerte. Siguiendo esta asección, Cereceda (1987) afirma que existe una homologación entre belleza, sensualidad y mediación; pues en su lectura sobre la belleza asevera que esta “participa así en la transformación pero habita con el margen”. Un margen, sin duda, es la Muerte, ya que esta se relaciona directamente con lo peligroso, lo desconocido.

Algo curioso es que dicha perspectiva no trata a la muerte como una entidad ajena del todo, lo bello puede ser peligroso pero ese riesgo-maravilla conduce a lo creador, a una completitud. Frente a esto se podría afirmar que, al referirse a lo bello, en la cosmovisión andina se alude a la disolución de dicotomías, por tal causa se habla de lo bello y lo no bello³¹ pero no como opuestos irreconciliables, sino como complementarios y

³¹ Etimológicamente hablando no existe una palabra que niegue completamente o sea su opuesto sin ser su complementario. Por eso Mario Mejía Huamán, un experto en la cultura andina, en “La cosmovisión andina y las categorías quechuas como fundamentos para una filosofía peruana y de América andina” (2011), señala que hay lo bueno y lo no bueno, por lo propio no existen formalmente el cielo y el infierno, los entes que viven allí son buenos, pero también malos, la diferencia son los grados. En la belleza pasa lo mismo, lo excepcional

coexistentes. Esta disolución de dicotomías se prefigura por ejemplo con las tumbas, las chullpas traen protección, pero también pueden ser malvadas, caminando de noche, como los duendes, para sustraer la vida de los hombres.

En el cristianismo, al priorizar *el deseo de salvación* se pone en un segundo plano el hecho de habitar a la muerte (véase p. 38-41). Acción que vuelve a la muerte una otredad, noción que diferencia a esta visión de la otra. Un hecho interesante es que toda religión, especialmente la cristiana, necesita de imágenes para llevar a cabo sus cultos, algo que también pasa con la cosmovisión andina; la diferencia radica en que la cristiana demanda una estética caracterizada por una belleza majestuosa, perfecta, pulcra, conocida, luminosa e inocente. Pero, ¿por qué hablar de estética al momento de hablar de *La tumba infecunda*?

Porque esta última incorpora a ambas nociones, un gesto que hace que la definición de estética más afín a la que se desarrolla en dicha novela sea la kantiana, que asume a la estética como algo subjetivo e individual. Sosteniendo que “no puede haber ninguna regla objetiva que determine por conceptos lo que fuere bello” (1983: 134) pues todo juicio estético es subjetivo. Esta noción dialoga con la de Guisèle Marty (2000), una estudiosa que en su libro *La mente estética, los entresijos de la psicología del arte* vincula todo lo dicho con teoría pertinente a la percepción, aquella que es particular porque “va más allá del sujeto” (185).

Bascopé en su novela no solo describe distintos tipos de tumbas, sino que otorga a cada una diferentes cualidades que no corresponden a una clase social determinada o a una imagen preestablecida. Al hacerlo, él reconoce la existencia de cierta luz en tumbas tétricas, deplorables y miserables e incluso les da una connotación erótica a las mismas (véase Cap. II y III). Mientras que relativiza la importancia y les da un aire melancólico, aunque estilizado a las tumbas elegantes, pertenecientes a gente devota y con clase, no a prostitutas, borrachos ni abortos como en las otras (véase Cap. I). Esto permite entrever cómo en *La tumba infecunda* lo comúnmente identificado como hermoso no tiene el mismo énfasis que lo oscuro, lo pequeño, lo periférico.

Ahora bien, otra noción relevante al momento de hablar de la novela de Bascopé es que sitúa a lo bello fuera del espacio de lo útil. El gesto de que la tumba de mármol blanco esté vacía, que haya sido incapaz de cumplir la función que le quería dar a Constantino lo demuestra.

o extraordinario se ve en función de su diferencia con lo normal o habitual, por tanto lo bello es lo que sobresale.

El hecho de que las tumbas que más se conecten con su contexto, aquellas que se hallan en el capítulo segundo, sean capaces de estar, de alguna manera, vivas estando muertas se puede leer como una invitación para que la literatura, aun teniendo intertextos históricos, antropológicos, religiosos, etc., no busque ser bella y tampoco busque ser algo útil; sino que se empeñe por leer su contexto para crear otra cosa. Que busque lograr, de alguna manera, habitar nociones aparentemente dicotómicas como lo hacen los borrachos empedernidos, futuros moradores del Cementerio de los elefantes.

RESPECTO DEL SEGUNDO ESPACIO: SOBRE LOS INTERTEXTOS ANDINOS Y CRISTIANOS

(...) ¿la muerte es clausura de todos ámbitos posibles o apertura de nuevos ámbitos para el ser social, existencial? (...) ¿estaría la literatura recogiendo un elemento profundo de la cultura andina –o de nuestra historia colonial nacional– al texturarse en torno a los muertos que no terminan de morirse o muertos cuyas voces resuenan con mayor contundencia que la de los vivos? (Prada, 2012: 20)

Los intertextos filosófico religiosos empleados en LTI permiten profundizar aún más la lectura de la misma. Pues estos mismos ayudan a construir el espacio ficcional pertinente a la tumba, a la vida y a la muerte relejendo y reescribiendo la visión del mundo andino y el cristiano. A través de esto, se puede ver cómo se difumina la noción de lo sagrado y lo profano y cómo el muerto se relaciona con su contexto por medio de su cuerpo y su espacio.

Al poner sobre la mesa dicha relación se alude al tema de la representación, ya que, debido a la manera en la que interactúan el cuerpo y el lugar, se constituyen distintas nociones de habitar la tumba, y, por tanto, la muerte. Una de ellas es la que es pertinente al ídolo y al santo ya que, si bien el cristianismo critica a la imagen sagrada porque es idólatra, necesita de la misma, pues esta es vital para que este ejerza su culto, sus ritos. Y no solo eso, pues esta imagen necesariamente tiene que ser bella, pues belleza para el cristiano significa virtud. Todo eso se materializa en la tumba de mármol blanco que oculta y guarda al cuerpo muerto a través de su belleza, en la novela (véase p. 27-32).

Curiosamente, por el mismo hecho de que el cristianismo es inintencionalmente idólatra se da lugar un vínculo un tanto crítico con la noción de ídolo. No por nada las prostitutas tranquilamente reemplazan a un santo con un feto abortado o los moradores

del conventillo donde vive Constantino confunden sus fotos con estampillas de santos³². Como se aseveró en el Capítulo II, el ídolo no admite la profanación corporal como algo completamente negativo. Por tal razón se lo venera y se practican rituales donde se le pueden hacer cortes y preparaciones con partes de su cuerpo; con el fin de que el mismo cumpla las demandas que le hacen los creyentes.

El vínculo que tienen el santo y el ídolo fisura la oposición que usualmente tienen lo profano y lo pagano, pues lo santo se confunde con lo idolátrico a partir de la imagen (véase p. 68-69). Lo mismo pasa con el conocido maniqueísmo entre el bien y el mal, ya que el santo en la novela en cuestión adquiere muchas veces un carácter humano algo que lo hace vengativo. El ídolo no es la excepción, puede ser muy hostil pero también muy bueno (véase p. 61, cita 28)

Esto no quiere decir que Bascope adopte llanamente la lógica cultural andina y la cristiana en *La tumba infecunda*, sino que este escritor reflexiona sobre la muerte en su novela, a través de un espacio que es evidentemente ficcional, pero que tiene antecedentes históricos y nociones de mundo ya establecidos. No es que se retome y copie ambos, sino que son leídos y reescritos dentro de su ficción.

RESPECTO DEL TERCER ESPACIO: SOBRE LA SIMBOLOGÍA Y RELATIVIZACIÓN

El tercer espacio que se da lugar a partir del análisis de LTI elabora una reflexión acerca de la simbología. El ser humano construye símbolos continuamente y puede expresarlos a través del lenguaje, arte, amor, gestos/ritos y religión. Uno de los símbolos más complejos y más trabajados en LTI es el de la tumba. Pues a este se le atribuyen múltiples e infinitas características frente a algo sumamente desconocido: la Muerte (Croatto, 82-83,121-122).

Este carácter polisémico también se halla en el sueño, aquel que puede ser leído por el brujo Bengurias y Constantino, pues este es generalmente interpretado por sabios, adivinos o magos (Espasa, Tomo 9,1989: 1073). Aquellos consideran que los sueños “pone[n] al hombre en contacto con el mundo de los dioses y de los espíritus y son tenidos a menudo como revelación de lo futuro o manifestación de cosas ocultas” (Herder, 1987: 1886).

Los animales no distan mucho de los atributos del sueño, pues estos últimos son entendidos generalmente como medios por donde se reflejan los principios y esfuerzos cósmicos, materiales y espirituales (Pikaza, 2009: 94-95) (Chevalier,1991: 102-103).

³² Precisamente la estampilla cuenta con una notable importancia al ser en esencia un ejemplo pequeño del arte sagrado, ya que a través de ellas se protegen casas, animales y personas de espíritus demoníacos y de tormentos.

La carga simbólica que tienen el ídolo, el santo, lo sagrado y lo profano, la muerte y la vida, el bien y el mal a propósito de la tumba—que en sí se puede sintetizar en la relación que hay entre el cuerpo y el lugar— varía todo el tiempo de acuerdo a la noción de mirada. Esta se da lugar en diferentes grados. Así se ve una desnudez sin tapujos, de una crudeza completa, donde se habla de cuerpo como tal, y al hacerlo interpela a cada momento; o se ve en un afán casi psicótico de ocultar el cuerpo y a la misma muerte, lo que provoca que la mirada se vuelva un elemento clave.

Pues en la novela de Bascopé Aspiazu se *mira* como crítico de la vida, acción propia de los borrachos empedernidos que a través del alcohol trazan senderos, umbrales para llegar a la vida legítima. Se mira como testigo muerto que contempla a los vivos para comparar la vida con la muerte, faena muy propia de los fetos, los laseños remilgones y las putas, personajes que son conscientes de su muerte o inconscientes de la misma. Se mira como la muerte misma; quehacer propio de los animales que encarnan a la muerte para que los otros la lean, sientan, conozcan.

EVALUACIÓN CONSIDERANDO EL CONTEXTO HISTÓRICO

Ahora bien, a partir de esto se pretende, a continuación, evaluar si la manera en la que se construye la tumba en la novela de Bascopé es capaz de construir una propuesta relacionada con la dictadura y la literatura boliviana del momento.

Las referencias contextuales que existen en LTI, si bien se relacionan con la dictadura militar acontecida antes de la Revolución Nacional, no tienen intención alguna de denuncia. Ante esto, se puede afirmar que la novela en cuestión no es una novela de dictadura, hecho que no infiere que la misma se desentienda del contexto en el que fue redactada. Pues los intertextos filósofo antropológico cristianos y andinos que esta emplea demuestran una conciencia de habitación de un concreto tiempo y espacio, La Paz- Bolivia, por medio de la estética.

Esta decisión no es gratuita de parte del autor pues así el arte del disimulo tan propio de la literatura de esta época se pone en funcionamiento.

La unidad falsamente construida por el proceso dictatorial se deja invadir por la práctica escritural, que va a generar, en este caso: un sujeto descentrado; una redefinición del paisaje estético y de su soporte; un cruce entre arte y política y una interacción entre las diversas prácticas artísticas: el video, la performance, las instalaciones, la pintura, la foto, el ensayo, poesía y novela (Britto, 1994: 17).

Este cruce entre política y arte, en este caso literatura, conduce a que la escritura de dicha novela bordee lo periférico, donde el “goce de la obra de arte y el del artista se afirman en el socavamiento del sistema y en la movilidad del significante para ocupar sus huecos, sus perforaciones, así se atisba la muerte del sentido, la pérdida cultural del yo, la sutura apenas regenerada de los vacíos entre espacios, ritos y candencias en los que un significante va a reemplazar a otro hasta llegar al desfallecimiento de la última letra que aparentemente detiene el proceso de significación en un espejo opaco, la malla de sentidos presentes y ausentes en la obra” (Britto, 1994: 17).

Es así como el lector de LTI se encuentra con una, pues es figura válida para los desaparecidos, torturados y asesinados por las dictaduras militares latinoamericanas. En ella no solo se ubica la memoria perdida, aquella que se quiere dejar así por los cómplices, por los responsables de los que la llenaron, sino también la base donde se sitúa la resistencia de los que han sobrevivido y resisten tanto a la dictadura como a la post dictadura. En ella radica la falta del cuerpo y la imposibilidad de parte de los familiares de realizar los rituales mortuorios socialmente establecidos. Pero esta ausencia de cuerpo es ajena a todo aire de dolor, de resignación y más bien abunda en todo tipo de relativización del temor a la muerte.

Dicha acción no solo critica al contexto militar dictatorial, sino que lo hace a partir de su protagonista, un militar negligente cuyo cuerpo tiene el mismo destino que el de un desaparecido, sin nombre en su tumba, pero que no solo muere así, sino que también vive así. Es de esta forma como la novela de Bascope se ubica dentro de su contexto.

La reflexión amplia que en la novela hay acerca de cierto elemento de la cultura andina, la ruptura de la dicotomía entre muerte y vida, no solo alude a las distintas maneras en las que el cuerpo muerto puede ser tratado. Sino que dichas formas, que pueden entenderse a través de la estética de la tumba, la reflexión sobre la muerte, o la encarnación de la misma, son capaces de mostrar cómo, estas formas carecen de tristeza, rencor o venganza. Esto es interesante pues, si bien la novela hace una reflexión sobre la tumba y la muerte en tiempos de dictadura, en vez de contar esta con un tinte de angustia, encono, demanda de resarcimiento o de vacío, narra con una consciencia casi desmedida de lo que es ficción y cómo, a partir de ella, se puede elaborar una respuesta a la muerte, al cuerpo desaparecido, sin que esta resulte tediosa ni un lugar común. Respuesta ficcional que es en sí un mundo alternativo, con conventillos, brujos, pueblos cálidos y lejanos, recovecos donde habitan personajes marginales y santos-ídolos.

Dicha respuesta alude a la animalidad de la muerte, el carácter pacífico que tiene la misma, la manera en que ella habita en los lupanares junto a los habitantes de las mismas y la forma en que la misma cambia de actitud frente a los de alcurnia alta, lo que a su vez revela también una nueva lectura de la dictadura. Aquella que no denuncia dolor, pena, violencia, sino conciencia de invitación a habitar la muerte. Habitación ausente de miedo frente a no tener una tumba donde caer, que puede entreverse en el leve reproche a la religión cristiana que la novela hace, pues dicha religión se empeñó en apoyar la idea de que uno no descansa en paz si no es sepultado.

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre Sorondo, Antxon

2002 “Los rituales mortuorios en EuskalHerria”. *Euskonews & Media*. Antropología de EusloikaskuntzaArgazkiak: Enciclopedia Auñamendi. (2002/11/1-8). Disponible en: [http:// www.euskonews.com/186zkb/gaia1860es.html](http://www.euskonews.com/186zkb/gaia1860es.html). Consultado: 7 de febrero 2017.

Aguirre, Coral

2008 “Elogio de la muerte en la obra de Jorge Luis Borges”. *Miradas sobre la muerte. Aproximaciones desde la literatura, la filosofía y el psicoanálisis*. (México DF), Editorial Ítaca.

Alighieri, Dante

1981 *La divina comedia*. Barcelona: Classicos Castell y Moreton Editores.

1988 *La divina comedia*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Amador Rivera, Gonzalo H. Miscelánea

2015 “Suicidio: consideraciones históricas”. *Rev. Médica*, vol.21, Nº 2.

Aláez García, Argimiro

1999 “Duelo Andino: sabiduría y elaboración de la muerte en los rituales mortuorios”. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-735620010002000002. Consultado: 18 de marzo de 2017.

Ariès, Philipe

2000 *Historia de la muerte en Occidente: Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: El Acantilado.

1984 *El hombre ante la muerte*. (Madrid), Taurus Ediciones.

Astvaldsson, Astvaldur

2004 El flujo de la vida humana: el significado del término-concepto de huaca en los andes. *Hueso húmedo*,44, 89-112

Ayala, Alex

s.a. “Las mil y una noches de Víctor Hugo Viscarra”. (Fotocopia)

Barthes, Roland

2006 *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.

Bascope Aspiazu, René

2014 *La tumba infecunda*. La Paz: Mariposa Mundial / Plural editores.

1997 *La tumba infecunda*. Cochabamba: Los Amigos del Libro.

Bascope Caero, Víctor

2000 “El sentido de la muerte en la cosmovisión andina: El caso de los valles andinos de Cochabamba”, en Universidad de Tarapacá. *Chungará*. (Arica).Vol. 33. n.2. Disponible en: [http://www.scielo.cl.php/ script/sci_arttextpid.html](http://www.scielo.cl.php/script/sci_arttextpid.html). Consultado: 3 de mayo 2018.

- Basualdo, Marco
s.a. "Cripta de Chijipata". *Escape, revista dominical del periódico La Razón*. p. 14-18
- Bataille, Georges
1971 *La literatura y el mal* (Madrid), Taurus Ediciones.
- Baudrillard, Jean
1980 *El intercambio simbólico y la muerte*. (Caracas), Monte Ávila Editores.
- Bazin, Andre
2000 *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP.
- Berger, John
1998 *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Berg, Hans van den
1985 *Diccionario religioso aymara*. Centro de estudios teológicos de la Amazonía e Instituto de Estudios aymaras: Iquitos.
- Bierdermann, Hans
1993 *Diccionario de símbolos con más de 600 ilustraciones*. Grupo Planeta. (Barcelona).
- Bovicio, María Alba
2001 "Las huacas andinas: lo sobrenatural viviente". En *La imagen sagrada y sacralidad*. (México D.F.) Universidad Nacional Autónoma de México.: Instituto de Investigaciones Estéticas. p. 53-83.
- Britto, Eugenia
1994 *Campos minados* (Literatura post-golpe en Chile) (Santiago), Cuarto propio.
- Bruce-Mitford, Miranda
1996 *El libro ilustrado de signos y símbolos* (México D.F.), Editorial Diana.
- Cabrera Huaygua, Gladys
2011 *El significado de los animales en la cosmovisión andina y su relación con la administración de justicia comunitaria en la comunidad Marcamarcani*. Tesina de grado para postular a técnico superior universitario en Justicia Comunitaria. Facultad de Derecho y Ciencias Políticas. UMSA.
- Cárdenas, Adolfo
2007 "Un paseo por los abismos de la memoria" T'inkazos. *Revista Boliviana de Ciencias Sociales* (La Paz), núm. 22, Programa de Investigación Estratégica en Bolivia.
- Carrillo, Luis Alberto
2011 "En torno a la reflexión de Giannini. De la redonda paradoja del (des)arraigo domiciliario a la cura política". *La Cañada*. Nº2. p. 70-82.

Cereceda, Verónica

1987 "Aproximaciones a una estética aymara-andina: de la belleza al tinku". *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. (La Paz). Hisbol. p. 283-361.

Chávez Huallpa, Fabiola

2010 "Embarazo y parto en 10s cronistas de 10s siglos XVI-XVII". *Anthropologica*. N° 15. 97-134

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant

1991 *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder

Condarco Santillán, Carlos

2007 *Uru-Uru Espacio y tiempo sagrados*. Latinas Editores. Oruro.

Constante, Alberto

2008 "Meditación sobre la muerte: la palabra imposible". *Miradas sobre la muerte, aproximaciones desde la literatura, la filosofía y el psicoanálisis*. (México D.F.): Editorial Itaca.

Copleston, F. C

1957 *Aquinas*. Toronto: Penguin Books.

Croatto, José Severino

2002 *Experiencia de lo sagrado y tradiciones religiosas*. Estudio de fenomenología de la religión. (Navarra). Editorial Guadalupe e Editorial Verbo Divino.

Debray, Régis

1994 *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.

Debbits, Ineke y Ximena Pabón

2012 "Granizadas, bautizos y despachos: Aportes al debate sobre el aborto desde la provincia Ingavi". (La Paz). Serie Estudios e investigaciones 4. Conexión Fondo de Emancipación/ Creativa.

Delfín Guillaumin, Martha

2002 "Momias incas". Conferencia magistral dictada con motivo de la inauguración de la Exposición Momias incas, secretos de un imperio perdido, organizada por el Museo Regional de Hidalgo y la Universidad La Salle, Ex-convento de San Francisco, Pachuca, Hidalgo, noviembre del 2002.

Duchesne, Frédéric y Juan Chacama

2012 "Torres funerarias prehispánicas de los andes centro-sur: muerte, ocupación del espacio y organización social. Estudio comparativo: Coporaque, cañón del Colca (Perú), Chapiquiña, precordillera de Arica (Chile)". *Chungará, Revista de Antropología Chilena*. Vol.44, N° 4, p. 605-619.

- Espasa- Calpe s.a.
1979 *Enciclopedia Universal Ilustrada europeo americana*. (Madrid), Espasa-Calpe s.a.
- Estermann, Josef
2009 *Filosofía Andina: Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. (La Paz), ISEAT.
- Fajardo Noritz, Juan Fernando
2010 "Estudio de la dualidad representada en el arte andino y tipología andina que genere nuevos referentes en los elementos de diseño". (Cuenca). Estudios de Postgrado en artes de la Facultad de Artes la Universidad de Cuenca.
- Fernández Juárez, Gerardo
2011 "Ñatitas, 'almas' y 'condenados' Trasego de osamentas en los Andes, siglos XVI-XXI". *Idolátrica*. Universidad de Castilla-La Mancha.1-32.
2010 "La revuelta de las 'ñatitas': 'Empoderamiento ritual' y ciclo de difuntos en la ciudad de La Paz, Bolivia". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXV, n.o 1. (enero- junio), pp. 185-214.
2004 "Yatiris y Ch'amakanis del altiplano aymara: sueños testimonios y prácticas ceremoniales"(Quito). Edición ABYA YALA.
2002 "Almas y difuntos: ritos mortuorios entre los aymara lacustres del Titicaca". *Chungará*. Vol.33, Nº 2. (Jul.).
1998 "Religiosidad popular y heterodoxia en los Andes: El caso del 'niño compadrito' ". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LIII, nº 1.101-124.
- Fernández R., Marco
2016 "Al otro lado de la vida". *Escape, revista dominical del periódico La Razón*. núm. 791. (10 de julio): 18-22.
- Flores Farfan, Leticia
2008 "Los muertos gloriosos". *Miradas sobre la muerte. Aproximaciones desde la literatura, la filosofía y el psicoanálisis*. (México D.F.). Editorial Ítaca.
- Gamero Esparza, Carlos
2005 "La sexualidad en el Perú Pre-colombino: Kamasutra indiano" (Lima), *Revista de Comunicación Vivat Academia*. Nº 65. (Mayo). 1-92. <http://www.ucm.es/info/vivataca/anteriores/n65/DATOSS65>
- Ganem Urgel, María Cecilia
2011 *Una aproximación arqueológica a la dinámica entre la torres funerarias, muerte y culto al ancestro*. (Tesis de licenciatura de Arqueología). (La Paz). Universidad Mayor de San Andrés.
- García Rodríguez, Liliana
2015 "Belleza y degradación del cuerpo humano en dos estéticas cinematográficas. El tiempo Embalsamado". Universidad de Guanajuato.189-214.

Gil García

2002 "Donde los muertos no mueren. Culto a los antepasados y reproducción social en el mundo andino. Una discusión orientada a los manejos del tiempo y el espacio" (Madrid). *Anales del Museo de América*. Nº 10, 59-83.

Gironella Garañana, Joaquín

1986 "Las supersticiones. Brujería: brujas y brujos". (171-183)

Grebe, María Ester

1989-1990 "El culto los animales sagrados emblemáticos en la cultura aymara de Chile". *Revista Chilena de antropología*. Nº6. 35-51

Guerra Gómez, Manuel et. al.

2003 *Sapientia Fidei*. Serie de Manuales de Teología. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Giannini, Humberto

1987 *La reflexión cotidiana* (Santiago de Chile), Universitaria.

Guamán Poma de Ayala, Felipe

1980 *Nueva Crónica y Buen Gobierno* (México D.F.), Siglo XXI.

Harris, Olivia y T. Bouysse-Cassagne

1988 "Pacha: en torno al pensamiento aymara" en *Raíces de América: el mundo aymara*. (Madrid). Alianza Editorial y UNESCO

Haindl U, Ana Luisa

s.a. "La Danza de la Muerte". PDF.

Hausberger, Bernd

2005 "Paisanos, soldados y bandidos: la guerra entre los vicuñas y los vascongados en Potosí (1622-1625)", en Böttcher, N. & Galaor, I. & Hausberger, B. (eds.), *Los buenos, los malos y los feos. Poder y Resistencia en América Latina*, Publicaciones del Instituto Ibero-Americano e Iberoamericana Vervuert, Berlín-Madrid, vol. 102, p. 283-308.

Herder Editorial

1987 *Diccionario de la Biblia* (Barcelona), Editorial Herder.

Hidalgo, Roberto

2011 *Diagnóstico y conservación de los chullpares de KakeMarka* de Roberto Hidalgo, tesis de grado de Arqueología de la UMSA (La Paz).

Isbell, Billie Jean

1997 "De inmaduro a duro: Lo simbólico femenino y los esquemas andinos de género". *Más allá del silencio. Las fronteras de género en los Andes*. Denys Arnold Compiladora. (La Paz). Fundación Xavier Albó e Instituto de Lengua y Cultura Aymara, ILCA.

Jemio Gonzales, Lucy

- 2005 *Selección de mitos y cuentos orales bolivianos*. Instituto de Estudios Bolivianos. Carrera de Literatura UMSA. IBIS
- 2011 *Mitos y cuentos de la Isla del Sol*. Universidad Mayor de San Andrés. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Carrera de Literatura
- 2011 *Mitos y cuentos de la chiquitanos, guarayos, movimas y mosetenes*. Universidad Mayor de San Andrés. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Carrera de Literatura
- 2011 *Mitos y cuentos de Norte Potosí*. Universidad Mayor de San Andrés. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Carrera de Literatura
- 2011 *Mitos y cuentos del Occidente de Oruro*. Universidad Mayor de San Andrés. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Carrera de Literatura
- 2011 *Mitos y cuentos de Pucarani*. Universidad Mayor de San Andrés. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Carrera de Literatura

Kesseli, Risto y Martti Pärssinen

- 2005 "Identidad étnica y muerte: torres funerarias (chullpas) como símbolos de poder étnico en el altiplano boliviano de Pakasa (1250-1600 d. C.)". *Bulletin de l'Institut français d'études andines*. Los Andes del Centro Sur.34 (3).

Kato, Takahiro

- 2005 *Representación simbólica de lo marginado en el mundo andino*. (Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales). México D.F.: Universidad Iberoamericana.

Kondaira

- s.f. Historia del país Vasco. Disponible en: <http://www.kondaira.net/esp/Euskara0017.html> Consultado: 9 de mayo 2017.

Larousse

- 2008 *Dictionnaire de Poche 2009*. Larousse (París).

Larousse

- 2010 *Diccionario*. Larousse: México D.F.

Lepp, Ignace

- 1968 *La muerte y sus misterios*. (s/f)

León León, Marco Antonio

- 1997 *Sepultura sagrada, tumba profana, los espacios de la muerte en Santiago de Chile 1883-1992* (Santiago), Centro de Investigaciones Diego Barrios Arana. LOM Ediciones.

Luque Talaván, Miguel.

s.a. *Los libros de huacas en el virreinato del Perú: fiscalidad y control regio en torno a los tesoros prehispánicos enterrados.* (Madrid), La Moneda, Investigación numismática y fuentes archivísticas *Universidad Complutense de Madrid.*

Mamani Ramírez, Pablo

2011 “Qamir qamaña: dureza de estar estando y dulzura de seguir siendo”. *Vivir bien: ¿Paradigma no capitalista?* Coordinadores Ivonne Farah H. y Luciano Vasapollo. (La Paz). CIDES-UMSA/Plural editores.

Marín, Higinio

2006 “Muerte, memoria y olvido” en *Thémata, revista de Filosofía.* Nº 37.

Martínez Zepeda, J

2009 “La muerte, corrupción sustancial de la persona humana”. Una lectura de Santo Tomás de Aquino en *Tópicos, revista de filosofía.* Nº 37

Martínez Soto Aguilar, Gabriel

2015 “Sobre brujos y Lik´ichiris: la creación cultural del Horror”. *Boletín del Museo Chileno de arte precolombino.* (Santiago de Chile). Vol. 20, Nº1.

Marty, Guisele

2000 *La mente estética, los entresijos de la psicología del arte.* Centro de estudios filosóficos, políticos y sociales Vicente Lombardo Toledano, (México D.F.). Cultura S.A.

Mattos Droguett, Catherine

2016 Los suicidas. Universidad Católica San Pablo.

Marx, Charles

2003 *El 18 brumario de Luis Bonaparte.* Fundación Federico Engels: Madrid. PDF.

Medina, Javier

2011 “Acerca del Suma Qamaña” en *Vivir bien: ¿Paradigma no capitalista?* Coordinadores Ivonne Farah H. y Luciano Vasapollo. (La Paz). CIDES-UMSA/ Plural editores.

Mejía Huamán, Mario

2011 “La cosmovisión Andina y las categorías quechuas como fundamentos para una filosofía peruana y de América Andina”. Simposio: filosofía. Manuel Scorza. Lima. Disponible en <http://www.equiponaya.com.ar/congresos/contenido/49CAI/Huaman.htm>. 9 de mayo de 2020.

Millones Santa Gadea, Luis

2010 “Después de la muerte: Voces del limbo y el infierno en territorio andino”. Fondo Editorial del Congreso del Perú: Investigaciones sociales: 381-377

Millones, Luis

2005 “Los niños sin bautizar también se van al cielo”. *Perspectivas latinoamericanas*. N°2. Disponible en: <https://www.ic.nanzan-u.ac.jp/LATIN/kanko/PL/2005PDF/05-luismillones.pdf>. Consultado: 22 de enero de 2018.

Monasterios, Elizabeth

2002 “El conjuro de la rueda”. *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia – Tomo II*. Alba María Paz Soldán editora y compiladora. (La Paz). Fundación PIEB. 328-403

Montes Ruiz, Fernando

1999 *La máscara de piedra: simbolismo y personalidad aymaras en la historia* (La Paz), Editorial Armonía.

Myer, Guillermo

2009 “Sobre Bascopé y la guerrilla del Che”. Disponible: <http://eljinetainsomne2.blogspot.com/2009/10/rene-bascope-guerrilla-del-che-genero.html>. Consultado: 22 de febrero de 2017.

Nancy, Jean- Luc

2007 “58 Indicios sobre el cuerpo”. PDF.

Nabokov, Vladimir

1997 “Buenos lectores y buenos escritores”. *Curso de literatura europea*, (Madrid), Ediciones B.S.A:

Nisttahuz, Jaime

1996 “René Bascopé Aspiazu. Literatura, el amor y la política”. *Correveidile*. N°1. P. 5-6

1994 “La poesía en la vida y obra de René Bascopé” en *Autodeterminación: análisis histórico-político y teoría social*. N°12. p.86

Numhauser, Paulina

2011 “Un asunto banal: Las luchas de vicuñas y vascongados en Potosí (Siglo XVII)”. Revista *Illes Imperis*. Universidad de Alcalá.

Océano Grupo Editorial S.A.

1999 *Compact Oceano. Diccionario Enciclopédico Color* (Barcelona), Océano Grupo Editorial S.A.

Océano Grupo Editorial S.A.

1997 *Oceano Uno Color. Diccionario enciclopédico*, (Barcelona), Océano Grupo Editorial S.A

Océano Grupo Editorial S.A. E Instituto Galach

1989 “Diccionario antropológico”. En *Las razas humanas* (Barcelona), Tomo IV. Océano Grupo Editorial S.A. e Instituto Galach de Librería y Ediciones.

- Océano Grupo Editorial S.A. E Instituto Galach
1988 *Las razas humanas*. Tomo II. Barcelona: Océano Grupo Editorial S.A e Instituto Galach de Librería y Ediciones.
- Orihuela, Juan Carlos
2004 “La ciudad periférica en la ciudad ficcional”. *La lagartija emplumada, revista de literatura* (La Paz), Gente común. UMSA.
2002 “La peregrinación vigilante: tendencias de la narrativa boliviana de la segunda mitad del siglo XX”. *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia –Tomo I*. Blanca Wiethüchter editora y compiladora (La Paz), Fundación PIEB. 328-403
- Ortiz, Rodolfo
2007 “Nota sobre ‘Las cuatro estaciones’ de René Bascopé” en *Las cuatro estaciones*. (La Paz), Plural.
- Pikaza, Javier y Abdelmu´min Aya
2009 *Diccionario de las tres religiones*. Verbo Divino.
- Paredes Candia, Antonio
1972 *Brujerías, tradiciones y leyendas*. (La Paz), T. III. Difusión LTDA.
- Parra Robledo, Richard.
2010 “Rito para los muertos en los Andes”. Disponible en: <http://santosdifuntos.blogspot.com/p/despues-de-la-muerte.html>. Consultado: 22 de enero de 2018.
- Plasencia Soto, Rommel.
2020 *Los sueños y la etnografía andina. Algunos materiales*. Universidad Mayor de San Marcos. Temas Americanistas.
- Platt, Tristan
2002 “El feto agresivo. Parto, formación de la persona y mito-historia en los Andes”. *Estudios atacameños*. Nº22. San Pedro de Atacama: 127-155
- Prada, Ana Rebeca
2012 “Muerte y literatura: aproximación a algunos textos de Víctor Hugo Viscarra” . *Escritos Críticos. Literatura Boliviana Contemporánea*. (La Paz), Instituto de Estudios Bolivianos de la Universidad Mayor de San Andrés.
2011 “Algunas reflexiones sobre duelo, dictadura y literatura postdictatorial: En estado de memoria de Tununa Mercado”. *Salto de Eje. Escritos sobre mujeres y literatura* (La Paz), Instituto de Estudios Bolivianos de la Universidad Mayor de San Andrés.
- Puig, J. Olives
1991 “Prólogo”. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- Rocha, Omar
2004 “La obra narrativa de René Bascopé” en *Cuentos completos y otros escritos* (La Paz), Plural editores.
2014 “Introducción” en *La tumba Infecunda* (La Paz), Mariposa Mundial y Plural editores.

- Rodríguez, María Teresa y Felipe Vásquez Palacios
s.a. *Etnografías de la muerte y las culturas en América Latina*. Universidad de Castilla - La Mancha/ Ministerio de Asuntos Exteriores/Agencia española de Cooperación internacional. Murcia.
- Rojas Velarde, Luis
1995 *Narrativa problemática: la obra de Bascope Aspiazu*. (Tesis de licenciatura de Literatura). La Paz: Universidad de San Andrés.
- S.A.
s.a. "El gran sueño de los cazadores africanos". Misterios Blog. Disponible en: <http://misterios1.btripod.com/cementerio.html>. Consultado: 22 de enero de 2018.
- Saer, José
2014 *El concepto de ficción*. Seix Barral: Buenos Aires.
- Saranyana, José Ignacio
1980 "Sobre la muerte y el alma separada" en *Scripta Theologica* 12, (Pamplona), Universidad de Navarra.
- Santo Tomás
2010 *Summa Contra Gentiles*. Prólogo y estudio introductorio Fr. José M. Martínez, O. P. PDF.
2001 *Summa Teológica*. (Madrid), Edición dirigida por los Regentes de los Estudios de las Provincias Dominicanas en España. Presentación por Damián Byrne. 4ta ed. Biblioteca de Autores Cristianos.
- Schopenhauer, Arthur
1993 *El amor, las mujeres y la muerte*. (Madrid), La España Moderna.
- Silverblatt, Irene
1990 *Luna, sol y brujas. Género y clases en los Andes prehispánicos y coloniales*. (Cuzco), Centro de estudios regionales andinos "Bartolomé de las Casas".
- Sofronio
2014 "Doctrina católica sobre el limbo". 09/11/2014. Disponible en: <https://materinmaculata.wordpress.com/2014/11/09/doctrina-catolica-sobre-el-limbo/>. Consultado: 22 de enero de 2018.
- Sobrecolores
2014 "El color andino blanco". Disponible en: <https://sobrecolores.blogspot.com/2014/06/el-color-andino-blanco.html>. Consultado: 22 de agosto de 2020.
- Spedding, Alisson
2011 *Sueños, kharisiris y curanderos. Dinámicas sociales de las creencias en los Andes contemporáneos*. (La Paz), Editorial Mama Huaco.

Szabó, Henriette Eva

2008 *Diccionario de la Antropología Boliviana* (Santa Cruz de la Sierra), Editorial Aguaragüe

Tito Chura, Gabriela Lía

2015 *En un surtidor verbal: la migración en La tumba infecunda (1985) y De la ventana al parque (1992)*. (Tesis de Maestría en Literatura Boliviana y Latinoamericana). (La Paz), Universidad Mayor de San Andrés.

Trigo, Pedro y Centro Gumilla

1968 "Una mala fe. Campaña de extirpación de idolatrías. A propósito de una obra del P. Pablo José Arriaga S.J." en *Crónicas peruanas de interés indígena*, Biblioteca de autores españoles. Madrid. N° 209. 1968. P 191-277 digitalizado por Biblioteca P. Florentino Idoate SJ Universidad Centroamericana José Simeón Cañas.

VV. AA.

2003 *Diccionario teológico enciclopédico*. Editorial Verbo Divino: Navarra.

Van Kessel, John

2000 "El ritual mortuorio de los aymara de Tarapacá como vivencia y crianza de la vida". En *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*. (Santiago), Vol.20 N° 1.

1992 *Individuo y religión en los Andes* (s. fotocopia).

Van den Berg, Hans

1990 *La tierra no da sí nomás*. La Paz: Hisbol –UCB/ ISLT.

Vargas, Amalia Noemi

2013 "Los sueños y las almas para el hombre andino". Revista de estudios cotidianos. Chivilcoy

Vega, Juan José

2013 "La prostitución en el Incario". *Historia de las mujeres en América Latina*. Juan Andreo y Sara Beatriz Guardia edición y compilación) (Murcia), Centro de estudios la mujer en la historia de América Latina. : 37-43.

Viscarra, Víctor Hugo

2006 *Borracho estaba pero me acuerdo*. La Paz: Editorial Correveidile.

Williams, Jimmy

s.a. "El cristiano y las artes". Ministerio PROBE.

Yaksic, Fabián

1994 La memoria fecunda: narrativa y política en *Autodeterminación análisis histórico – político y teoría social*. N°12. P. 57-63