

**Subiendo una escalera hacia atrás: la construcción del sujeto otro en *El Lugar sin límites* de José Donoso. El caso de la Japonesita.**

*“Climbing the stairs backwards: the construction of the Other in: The Place without Limits by José Donoso. The case of Japonesita”.*

**Ana Figueroa**

Assistant Professor  
Penn State University, LV  
abf10@psu.edu

**SÍNTESIS**

*La sola mirada de la descripción del prostíbulo de la Japonesita, le indica al lector el espacio de deterioro con el que se va a encontrar. El solo hecho de que el prostíbulo se esté hundiendo, magnifica la sensación de pérdida, de ser un espacio que se encamina a la extinción. Se trata de un espacio contrapuesto: mientras la casa de Don Alejo y sus parras suben hacia al cielo, el burdel baja, se va hundiendo. Con esto se crea una estética de la “fuga” que implica un cambio de signos y de orden social. Según vaya hundiéndose la casa, más avanza hacia otra esfera del mundo: entre más avancen las parras hacia el pueblo, más se va imponiendo un cambio de signos. Mi propuesta es buscar nuevas formas de ver este espacio donosiano de los Olivos, de allí que mi ascender por la escalera de espaldas es mostrar cómo la representación de los personajes olvidados de esta novela, la Japonesita y el Pancho –normalmente estereotipados como lo deforme y lo decadente–, adquieren una realidad diversa. De este modo, los monstruos en esta novela, vienen a ser una representación positiva en la medida en que mi lectura pretende subvertir la visión que un Próspero tiene de Caliban. La novela *El lugar sin límites* permite que lo excluido y omitido por la institución del orden patriarcal/ terrateniente /omnipresente finalmente aparezca. Si bien es cierto todo lo relacionado con el mundo transvesti es considerado como marginal, en esta novela se nos muestra como parte de un orden: es el gesto límite de la organización social de “Los Olivos”.*

ABSTRACT

*The very look of the description of Japonesita brothel, tells the reader the deterioration with space to be found. The mere fact that the brothel is sinking, magnifies the sense of loss -is a space that headed to extinction. The town itself is an area builded by opposition: the house of Don Alejo and vines are climbing into the sky and, at the same time, the brothel is sinking. This creates an aesthetic of "leakage" that involves a change of signs and social order. As the brothel sink, it moves to another area of the world: the more you move the vines to the people, the more they will impose a change of signs. My proposal is to seek new ways to view this Donsian aesthetics of Olivos, hence my climb the ladder backwards is to show how the representation of the forgotten characters of this novel: Pancho and Japonesita (usually stereotyped as deformed and decadent), acquire a different reality. Thus, the monsters in this novel become a positive representation. My reading tends to overturn the view that a Prosperous has about Caliban. The place without limits allows the main appearance of the excluded and ignored by the institution of the patriarchal order / landowner / ubiquitous. While everything about the world in Los Olivos that's includes the transvestite Manuela are considered marginal, in this novel appears to us as part of a patriarchal order.*

Palabras claves: Identidad, Género, Masculinidad, Monstruos, Cuerpo, Incesto.

Keywords: Identity, Gender, Masculinity, Monsters, Body, Incest.

*Hágase la prueba con cualquier escalera exterior; vencido el primer sentimiento de incomodidad e incluso de vértigo, se descubrirá a cada peldaño un nuevo ámbito que si bien forma parte del ámbito del peldaño precedente, al mismo tiempo lo corrige, lo critica y lo ensancha. Piénsese que muy poco antes, la última vez que se había trepado en la forma usual por esa escalera, el mundo de atrás quedaba abolido por la escalera misma, su hipnótica sucesión de peldaños; en cambio bastará subirla de espaldas para que un horizonte limitado al comienzo por la tapia del jardín salte ahora hasta el campito de los Peñalosa. "Más*

*sobre escaleras". Julio Cortázar,  
**Último Round.***

*"Niñas que vais bailando, al infierno vais bajando". Antonio María Claret.*

*"La casa se estaba sumiendo. Un día se dieron cuenta de que la tierra de la vereda ya no estaba al mismo nivel que el piso del salón sino que más alto, y la contruyeron con una tabla de canto sostenida por dos cuñas. Pero no dio resultado. Con los años, quién sabe cómo y casi imperceptiblemente, la acera siguió subiendo de nivel mientras el piso del salón, tal vez de tanto rociarlo y apriornarlo para que sirviera para el baile, siguió bajando" (115).*

Comienzo con este fragmento de la novela pues me parece significativo en la descripción del mundo en el cual se construirá la narración de la historia de un pueblo: Los Olivos. La sola mirada de la descripción del prostíbulo de la Japonesita, le indica al lector el espacio de deterioro con el que se va a encontrar. Y el solo hecho de que el prostíbulo se esté hundiendo, magnifica la sensación de pérdida, de ser un espacio que se encamina a la extinción. Se trata de un espacio contrapuesto: mientras la casa de Don Alejo y sus parras suben hacia al cielo, el burdel baja, se va hundiendo. Con esto se crea una estética de la "fuga" que implica un cambio de signos y de orden social<sup>1</sup>. Según vaya hundiéndose la casa, más avanza hacia otra esfera del mundo: entre más avancen las parras hacia el pueblo, más se va imponiendo un cambio de signos.

Parafraseando a Julio Ortega puedo observar que el espacio físico en *El Lugar sin límites* se sustenta en la nominación dialógica entre lenguaje que lo nombra y de locación cuasi real que lo conecta con la historia, con el relato<sup>2</sup>. Espacio construido en el vacío, en la decrepitud de los seres que lo habitan y en esas parras que todo lo van tragando y cubriendo. Así, el burdel viene a representar la fosa mortuoria autogenerada donde terminarán todos los habitantes del pueblo. Con esta construcción el lector se

adentra a un espacio/ tiempo, como en un cuadro del Tintoretto, guiado por las luces y sombras de los chonchones, las velas y las lámparas de carburo. Espacio, tiempo y escena que mantendrán distintos ritmos que indican un re-encuentro con lo primitivo, con lo indefinido. *El Lugar sin límites*, entonces, queda coronado por los opuestos: la devastación de un pueblo fantasma, en donde por lo demás ni siquiera los fantasmas existen; frente a lo fértil de las parras que, en su voracidad, tienden a cubrirlo todo. [El pueblo] “no es más que un espacio moribundo, un desorden de casas ruinosas sitiado por la geometría de las viñas que parece que van a tragárselo todo” (116). Existe una contraposición entre lo alto y lo bajo, entre lo infernal y lo santo, el adentro y el afuera. Dicotomías que posibilitan la construcción social del relato y los referentes que idealizarán todo espacio que no sea aquél por el que se transita. El relato se inscribe así en un orden melodramático, en el cual tanto el sistema simbólico como el ficcional tienden a dar respuesta y a re-organizar un espacio que está siendo destruido por el caos. Sólo así creo, hay que entender el bolero que la Manuela repite una y otra vez: “hoy sólo me queda recordar mis ojos mueren de llorar y mi alma muere de esperar”<sup>3</sup>. La situación de desorden que el “caos” implica necesita de un nuevo orden, de nuevas relaciones con la “verdad”, de allí que se monten nuevos campos de fuerza donde una ética diversa venga a reconciliar el orden social cuya forma narrativa puede ser entendida dentro de las definiciones de melodrama<sup>4</sup>. Según Carlos Monsivais, el melodrama:

Exalta las pasiones y dolores, y es precisamente esa ‘potencia del exceso’ la que mantiene la lealtad de los latinoamericanos hacia el melodrama porque en Latinoamérica el melodrama ha formado a los públicos uniéndolos a su lógica de ir hasta el fondo para allí, en ‘el cementerio de las pasiones’, recobrar la serenidad; el desafuero alcanza simultáneamente a dos estímulos poderosos del público: el sentido del humor y el sentido del dolor. Las carcajadas del dolor. (66)

Esta visión del melodrama me permite mostrar, en “el cementerio de las pasiones”, la serenidad del caos. En mi subir la escalera de espaldas –que propongo en esta lectura de la novela de Donoso–, ver el pueblo *Los Olivos* como el espacio de la purga necesaria antes de la muerte, representada por la desaparición de un estilo de vida. Al mismo tiempo, por su representación como espacio de pérdida, va a crear monstruos/ los otros que tienden a

simbolizar la decadencia. Mi propuesta es buscar nuevas formas de ver este espacio donosiano de los Olivos, de allí que mi ascender por la escalera de espaldas es mostrar cómo la representación de los personajes olvidados de esta novela, la Japonesita y el Pancho –normalmente estereotipados como *lo deforme* y *lo decadente*–, adquieren una realidad diversa. De este modo, los monstruos en esta novela, vienen a ser una representación positiva en la medida en que mi lectura pretende subvertir la visión que un Próspero tiene de Caliban. La novela *El lugar sin límites* permite que lo excluido y omitido por la institución del orden patriarcal/ terrateniente /omnipresente finalmente aparezca. Si bien es cierto todo lo relacionado con el mundo transvesti es considerado como marginal, en esta novela se nos muestra como parte de un orden: es el gesto límite de la organización social de “Los Olivos”.

La Manuela es parte de las relaciones de clases que en su mundo se dan; vale decir, es parte de las prácticas culturales del pueblo en donde ella es asumida como la alteridad al orden simbólico del logos masculino en diversos estratos aunque quede integrada, al fin y al cabo, a una estructura social. Sólo así se entiende que:

Es verdad que en el verano, cuando venía a misa al pueblo con Misia Blanca y por casualidad se cruzaban en la calle, el caballero se hacía el leso. Aunque a veces, si Misia Blanca iba distraída, le echaba su *guiñadita de ojo*.<sup>5</sup> (117)

Y esa es la forma de reconocimiento de existencia del otro. El *guiño* representa un modo de aceptación de identidad. De acuerdo con Althusser, es precisamente en el hecho del reconocimiento que se produce en el individuo la seguridad que su existencia (identitaria) no dependiente de la intervención de un sistema de representaciones directas, sino de las que ese individuo ha creado para sí.

Otro ejemplo que me permite ver a la Manuela como parte no marginal del sistema social del pueblo es su relación con la Ludovina. El esposo de la Ludovina, hombre importante en el mundo de don Alejo, no permitía que ésta tuviera compañía:

Por Acevedo [decía la Ludo], que era tan celoso. Para no mirar nunca a otro hombre. Cuando vivo, él no la dejaba tener ni amigos ni amigas. Sólo la Manuela. Y cuando lo embromaban recordándole que fuera como fuera la Japonesita era hija de la Manuela, el tonelero *se reía sin creer*<sup>6</sup> (118).

De este modo, la Manuela no necesita pertenecer al orden rígido social establecido, pues su sistema de representación, con el que experimenta y le da sentido a su existencia, es algo que se crea a partir de su propio yo y no se da una correspondencia real (no tiene por qué existir) entre lo vivido y la realidad. El sólo *guiño* de don Alejo, el patriarca del pueblo, le permite acceder a una experiencia que se enmarca dentro de sus propios códigos de inteligibilidad.

Podemos ver, entonces, que las relaciones sociales del pueblo “Los Olivos”, existen separadas de sus representaciones ideológicas y aunque haya un orden mayor dentro de los modos de convivencia, este estrato no agota los modos de representación de los diversos individuos. De allí que sea importante este “*no creer*” de Acevedo, pues re-afirma tanto a la Manuela como a él mismo en el creer que la Manuela es “mujer” y que su rol social no está relacionado con el espacio de la seducción, por lo tanto no significa un peligro al mantener una amistad con su esposa. Vale decir que la Manuela, como significante dentro del campo cultural de Los Olivos, lleva en sí diferentes tipos de connotaciones, dependiendo del sistema de equivalencias que se haga: amiga para la Ludovina, “patrona” para la Clotilde, padre y madre para la Japonesita, etc. La posición que ocupe dentro de esta multiplicidad de significados, es la que le dará sentido a su vida y no una significación literal fija como transvesti o como “hombre”.

En esta misma línea de interpretación en las construcciones de identidad athusserianas, cuyos mecanismos de interpelación entregan condiciones que posibilitan una identidad tanto individual como grupal, es que se puede entender también la figura de don Alejo. Personaje éste que, debido tanto a las prácticas culturales, como a las cadenas simbólicas que reproducen un sistema de posicionamiento social, se puede entender dentro de las fuerzas que organizan su campo de poder. Este último basado en las diversas representaciones que se dan en las relaciones sociales entre el caciquismo y la organización del pueblo mismo.

Como veníamos diciendo, el pueblo Los Olivos agoniza indefectiblemente, con eso se convierte en el espacio ideal para que personajes límites como el Pancho y la Japonesita, puedan identificarse como seres inocentes a la vez que ángeles caídos que habitan un rincón del infierno. Puedo pensar que la responsabilidad de esta situación de muerte y desolación es atribuida al

caciquismo, al mismo tiempo que responde a modos de retribución de la imagen del poder. Quiero decir que, tanto el narrador como los personajes generan varias realidades superpuestas y el ejercicio del poder que impone don Alejo queda enmascarado bajo la voz del narrador. Esta violencia simbólica responde empíricamente a la desigualdad social y cultural que existe entre los personajes. Será el narrador de *El lugar sin límites* quien establezca un sistema de censuras que reproduce la dominación en el campo simbólico. El valor del símbolo "Los Olivos" reside en que se trata de un signo sometido a la dictadura de un significado que se quiere presentar como totalitario. Los Olivos es el núcleo movilizador de las vivencias de todos los personajes y a su vez como "objeto" –propiedad privada de don Alejo–, marca una subordinación de sus habitantes, quienes están inmersos en el orden simbólico patriarcal manejado por la familia Cruz.

Entiendo, en mi lectura de *El lugar sin límites*, que se da la representación de la muerte de un espacio y de una jerarquía existentes. La obra se construye en el traspaso de un poder a otro, la presencia física de don Alejo es necesaria para sostener el significante del orden simbólico del padre, pero estando pronta su muerte –muerte anunciada en el texto, a la vez que está también marcada por su vejez–, genera la ansiedad del vacío que él dejará, pues no tiene descendientes directos. Gran parte de la crítica donosiana establece que sus obras tratan de la destrucción del mundo burgués (casi feudal), normalmente representado por fuerzas que erigen un tótem ya sea religioso o, como en este caso, político-social. A esta estructura se le imponen otras energías que no poseen ese orden, pues responden a "otra" lógica, la que amenaza con re-inventar el mundo existente<sup>7</sup>. Estas fuerzas que se construyen a partir de poderes fuera de lo inteligible y que, por lo mismo, son descritas como salvajes e invasoras<sup>8</sup>. El prostíbulo, por ejemplo, recrea las formas de poder y de organización social que se dan en el pueblo y su presencia sirve para borrar o encubrir una *mitología familiar*. La Japonesa, al ser la regenta, se convierte en el doble opuesto a don Alejo y la muerte de ésta y el deterioro/hundimiento de la casa anuncian la destrucción de Los Olivos.

Fácil sería pensar que lo santo invertido viene a ser representado por Alejandro Cruz y su familia, pero en mi lectura, que cumplo subiendo la escalera de espaldas, prefiero indicar que lo demoníaco está precisamente en una forma de ejercer el poder y en una organización social más que en la representación misma

de quién ejerce dicho espacio. Si la familia Cruz se vuelve un centro de significado es porque en su simbología judeo-cristiana se la conecta con los Olivos, pero más allá, o bajo todo esto, el centro medular es la tierra y la posesión de ella la que se proyecta como mapa ontológico de la obra. Pienso a la tierra, tanto en su sentido económico –la necesidad de comprar todo el pueblo que tiene don Alejo–, como en un sentido simbólico, pues, al recuperar lo perdido tras la apuesta a la Japonesa, don Alejo recupera parte de su hombría perdida y regresa al nivel de poder que él mismo siente debe tener. La tierra, así, es el espacio de representación mayor para don Alejo, pues en ella está en juego su pasado familiar (su *mitología familiar*) como también la memoria de una pérdida. La apuesta que la Japonesa hace con don Alejo representa también una pérdida, para éste, no sólo material sino simbólica, en la medida en que apunta hacia un sistema de códigos de honor en donde los participantes están poniendo a prueba su hombría, su masculinidad. En el presente de la novela, don Alejo está a punto de morir y su poder comienza a diluirse. Ya no maneja todos los hilos como se asegura en la novela

Te faltan seis cuotas para terminar de pagarme, y que sean puntuales, entiendes. Y mira, está bueno que lo sepas aunque cualquiera que fuera menos tonto que tú ya lo sabría: *tengo muchos hilos en mi mano*. Cuidado<sup>9</sup>. (130)

Esta construcción figurativa del poder no hace sino afirmar la magnitud con la que don Alejo puede engendrar miedo y con eso mantener el control de los otros personajes. El hecho de que el Pancho haya pagado su deuda y con esto haya cambiado de patrón/padre de don Alejo a Octavio hace que haya una pérdida mayor en la figura patriarcal que representa el terrateniente puesto que, “igual” y libera al otro. De acuerdo con Lacan, el valor simbólico de la relación “hijo-padre” necesita la mediación de un tercero que constituya para el hijo (sujeto) un elemento que lo ayude a trascender al padre y que posibilite la distancia en esa relación. De allí que sea tan significativa la presencia de Octavio como coadyudante de Pancho. Es Octavio quien le presta el dinero a Pancho para consolidar la deuda, es Octavio quien habla con don Alejo en el momento del pago final, es Octavio quien impulsa a Pancho a regresar a la “Casa de la Japonesita”. Así, este personaje mediador, se convierte en el sustituto del padre. En el caso de la Japonesita, que se niega a vender su casa y regenta su prostíbulo sin pedir ayuda económica, mantiene

una independencia de don Alejo, algo que a él lo hace más débil. La Japonesita, como una contrafigura subalterna y silenciada es paradójicamente la transmisora de la palabra, es la transmisora de ese “sí” que busca don Alejo y que no va a encontrar en ella. Los únicos seres que le regresan la mirada y el estatus de poder a don Alejo son la Manuela y don Céspedes, quienes mantienen una relación de sumisión ante él. Entonces, recuperar la tierra y transformarla será una forma de conservar su nombre sin la marca de una pérdida, con un pasado “limpio”.

Desde otra perspectiva, las ruinas del pueblo “Los Olivos” representan una reacción al deseo de posesión de quien quiere seguir siendo el Todo Poderoso de ese micro-mundo. La representación temporal, por otro lado –todas las acciones en una sola noche–, sólo refuerza esa idea de mundo en decadencia al mismo tiempo que indica los límites del poder de la naturaleza sobre la creación humana. La muerte del pueblo, su vacío y la enfermedad y vejez de quienes lo siguen habitando, sirven para reconocer el poder del tiempo, a la vez que la inevitabilidad de una aniquilación: las ruinas de las casas, los galpones que se transforman en iglesia, escuela y correo, un semáforo “inválido, un andén de concreto resquebrajado, y tumbada entre los hinojos debajo del par de eucalyptus estrafalarios, una máquina trilladora antediluviana”, etc. (117). La descripción del pueblo como tal recuerda a un cementerio y siempre conectada a la idea de la decrepitud humana, con lo cual se intenta resaltar la fugacidad de la vida. Los distintos edificios del pueblo, *se transvisten*, cambian de traje, de funcionalidad, con lo que se subraya la carencia de recursos que el pueblo tiene. Curiosamente, esa poética de la decrepitud, de la ruina, implica la valoración de la vida incompleta o de la vida eterna. En ambos casos se refiere a una situación que está fuera del manejo de los individuos que habitan al pueblo y a ellos sólo les queda acostumbrarse a la pobreza y la decrepitud. En la realidad de la novela existe un poder que se siente seducido por el poder mismo y busca los medios para mantenerlo más allá de la muerte. Don Alejo vive la neurosis que radica en imponer su deseo a todo el pueblo, pero más allá quiere apoderarse del conjunto de los deseos (independencia para el Pancho, libertad para la Japonesita, seguridad para la Ludovina), para así erigirse como centro. Este será el punto de partida para recrear una estructura social cuya idealización final es el encuentro con el objeto del deseo el que, por su carencia, produce el espacio en donde se da la pugna entre Eros y Tánatos.

Se trata de una localización cuya armazón se da de modo ambiguo, pues significa un espacio de seguridad e identidad del yo tanto para la Japonesita como para don Alejo; al mismo tiempo que es una cárcel para la Manuela y un lugar de despojos donde se “asilan” los que han sido rechazados por el poder central. Por ejemplo, “la Clotilde” que, por ser vieja, no es aceptada en ningún otro burdel. Los despojos mismos que van quedando del pueblo indican que allí sólo viven las sobras: las hojas de los parrones de don Alejo que van a quedarse en sus calles, como el olor al orujo pudriéndose una vez se ha terminado la cosecha. Se trata de un espacio en que la apariencia de “igualdad” posibilita que se expresen todas las formas de clases sociales; aunque, por cierto, siempre hay un “orden” que maneja y condiciona los modos de ser y sus existencias.

La asfixia que provoca la reglamentación de tal espacio, genera también una necesidad de seguridades: la Japonesita y su riguroso movimiento hacia el banco de Talca todos los lunes, en el mismo tren, a la misma hora; la Manuela que repite una y otra vez la misma canción, las mismas escapadas, la misma historia. Esta compulsión cíclica obliga entonces a los personajes a crearse otro mundo en donde ellos puedan ser “otros” y, así, vivir una realidad “irreal” o la realidad de una comedia. Esta “realidad” fingida, o vivida, se da como una catarsis de identificación, del encuentro con una identidad diversa que permite la distancia con la *concreta realidad propia*. Así, por ejemplo, en una copia de la radionovela de moda y siguiendo el ejemplo de doña Blanquita (quien se corta la trenza y la deposita en el ataúd de su hija), la Ludovina tira sus anteojos al ataúd de su esposo. Ambas acciones, si bien es cierto parecieran ser las mismas, mantienen referentes diversos: la de doña Blanquita está relacionada con formas de duelo tradicionales marcadas en la religión judeo-cristiana. La de la Ludovina, en cambio, se conecta con el deseo de pertenecer a la familia Cruz – familia a la que ha servido por años–, por lo que imita sus gestos. Por lo tanto imita (dentro de sus limitaciones) el mundo del que cree ser parte, en una copia que parece más una contrahechura humorística que acto espontáneo.

Rodríguez Monegal, analizando los personajes de Puig, asegura que la copia de los discursos melodramáticos se debe a una enajenación social cuya base de mediocridad se sustenta en la falta de educación, de oportunidades y de modelos a seguir cultos<sup>10</sup>. Mi posición, con respecto a los de Donoso, es que estos

discursos, si bien enajenantes, son síntomas de una sociedad en crisis, carente de modelos identitarios a seguir. Las fuerzas, las emociones que poseen a estos personajes irrumpen en el espacio moribundo de la novela y le dan una dinámica, un alma que les permite seguir existiendo.

El Paraíso representado por el mundo de don Alejo, versus la “prisión” del burdel, intercambian sus valores de significado, lo que consiente y otorga el acceso de un lado hacia el otro y se incluyen en un sub-mundo que crea su otredad en la ciudad de Talca. Espacio que viene a construirse simbólicamente como el peligro de un afuera, al mismo tiempo que el anhelo de los que están en el adentro. Es por esto que la Japonesita se niega a la venta de la casa, pues el afuera de Talca la aterroriza. Ella le otorga a la ciudad y a sus nuevas formas de accionar, las mismas dificultades del espacio pequeño en donde le tocó criarse. Es el mismo temor que siente el Pancho y que lo obliga a regresar a Los Olivos. La ciudad de Talca con todas sus casitas iguales tiende a regular un modo de identidad pero esa forma de vida les provocan una nostalgia por un pasado en la medida en que la ciudad se les presenta como la encarnación del peligro. Así, en la organización social de la novela, se puede apreciar que los submundos de marginalidad buscan ser integrados, no como otros, sino como ellos mismos en el espacio que han idealizado. Esta necesidad de integración los lleva a ser representados como unos “engendros” que tratan de apoderarse de la conciencia individual de los *otros* para no ser percibidos como copias de los otros y obtener su propia identidad. Es por este motivo que los lectores nunca sabremos el verdadero nombre de la Japonesita y por lo cual ella se negaba a ser “educada” como las otras niñas del pueblo y asumía su posición social como “la puta virgen” de Los Olivos. Es por este motivo que el Pancho declara constantemente que su padre no es don Alejo y que él no tiene los ojos azules y se niega a ser educado por el maestro de la hacienda de don Alejo, pues no quiere ser un peón más bajo el poder de los Cruz. Es esta conciencia individual la que los lleva a convertirse en monstruos antes de *no ser*.

Otra Mirada, desde este ascender de espaldas en que estoy empañada, se puede obtener pensando en la falta de una lengua, o de un lenguaje que haga presentes tanto a la Japonesita como al Pancho en el orden social. Esta casi ausencia de voz deja ver una imposibilidad, una falta de poder, el no manejo del orden social

donde están insertos. Son 21 líneas en las que *habla* la Japonesita y sus palabras están siempre apuntando a marcar el género sexual de la Manuela: “padre” repite constantemente. Por otro lado la historia de la Japonista la conocemos a través del narrador, por los chismes de la mujer del correo y por la Manuela. Es sólo después de que la Manuela muere que el lector podrá “escuchar” la voz de la Japonesita en oraciones completas y con un tono de posesión de su identidad.

En el caso del Pancho también son exactamente 21 líneas en las que se escucha su voz y de su vida nos enteramos a través de la voz del narrador. Su voz está siempre mediada por el temor y, en la escena de la devolución del dinero en la casa de don Alejo, es Octavio quien toma la palabra y quien insulta a don Alejo. Ambos personajes evitan hacer preguntas, evitan el diálogo directo porque le temen a la “verdad” que trae consigo. El único instante de iluminación se da hacia el final cuando Pancho interroga a la Japonesita sobre la Manuela:

- La Manuela...
  - Bruto. Déjame.
  - Que venga, te digo.
  - Te digo que mi papá no puede.
  - Don Alejo es tu papa y el mío.
- Y le miró a los ojos. (201)

Este instante se presenta como la fase del espejo, de la identificación total: realidad y apariencia descubren su velo y se interpelan una y otra vez *ad infinitum*. La imagen que se refleja acá, en ese mirarse a los ojos, proyecta un doble asimétrico, la Japonesita se identifica con Pancho y viceversa. Es el instante en que ambos se identifican cambiados en sus géneros sexuales: femenino uno, masculina la otra. Ambos forman un sujeto distorsionado enmarcado en la oscuridad del ambiente del burdel, ambos quedan inscritos en esa pulsión inquietante del deseo que muchas veces se representa en lo monstruoso. En el instante de la mirada, de la enunciación, en el momento en que se traspasa el yo en el reflejo del otro se genera una metáfora que interroga la verdad del conocimiento. Se trata del momento del “principio”, ese instante que se logra en un segundo y con el cual se puede vislumbrar el reflejo del fondo de la caverna. En el desdoblamiento que se da en estos personajes se mezcla consciente e inconscientemente el yo y el otro acto que posibilita la aparición de los fantasmas del pasado: la realidad del principio<sup>11</sup>. Paradojicamente, esta falta de

voz los pone en el centro de un círculo simbólico cuyos signos y valores ambos personajes no dominan pero del cual son parte importante para el desarrollo de la historia del pueblo. Una vez que el lector ha entrado en la novela, comienza la tensión sobre Pancho Vega: ¿ha llegado?, ¿está en el pueblo?, ¿visitará a la Manuela?, ¿irá a pagarle la deuda a don Alejo? Por otra parte y de forma paralela, el lector también se va enterando de que es la Japonesita quien regenta el prostíbulo y que don Alejo tiene la obsesión de comprarle la casa. Lo que une a estos personajes es su presencia-ausencia dentro del espacio narrativo; tanto la Japonesita como Pancho quedan atrapados en el espacio de "Los Olivos" debido a un hecho del pasado que los ha anclado y estacionado ahí para siempre. Esta ausencia/presencia desestabiliza la organización del pueblo pero también le da la energía para mantenerse en movimiento. Un movimiento decadente que sólo puede reestablecerse en el orden una vez que se haya descubierto la verdad. De allí que este instante de reconocimiento –con el baile de ambos personajes–, provoque la cercanía de "lo desconocido" y la existencia de una realidad que los traspasa. Este verse en espejo (el espejo de los ojos) pone en función otra paradoja: la imposibilidad de tocarse, de estar juntos, pues así se niega el incesto. Se crea entonces, la necesidad de asentar una diferencia entre ambos, de crear una alteridad en ese ser desdoblado que da en el instante del reconocimiento.

Fundamental se vuelve entender que tanto para Pancho como para la Japonesita sus identidades van a construirse en la argumentación de una carencia, espacio vacío que va a ser suplantado por un objeto con valor simbólico social: el camión para uno y el Wurlitzer para la otra. Este acercamiento al mundo material es el que desencadenará los hechos dentro de la obra pues, hay un valor de lo *objetivo* frente a los *subjetivo*. Es sólo cuando se ven ante la posibilidad de la pérdida del objetopreciado que lleva a estos personajes a movilizarse como entes en busca de su realidad social. Tanto el Pancho como la Japonesita necesitan identificarse con el espacio que los rodea, no sólo porque se sienten incompletos, sino también porque en sus intentos por encontrar una identificación con el Otro, supuestamente completo, resulta en un error. Pancho no puede identificarse con su padre debido a la duda que cabe sobre quién es su "real" padre y su educación siempre estuvo ligada al modelo femenino de la Moniquita. Lo mismo la Japonesita, en el espacio de los roles cambiados donde

creció, la figura simbólica del padre le corresponde a la Japonesa, su madre; en cambio la Manuela (su padre) viene a ser su madre. En esta estructura de máscaras, de roles cambiados, la identificación se vuelve pensable sólo como resultado de las faltas, del vacío que estos personajes llevan consigo. Vale decir, tan pronto como estos personajes emergen en el mundo del lenguaje y del orden simbólico surge también en ellos esa carencia que les impide adquirir una identidad completa. El orden simbólico Padre – Madre – Hijo viene a ser el espacio de la *verdad* externa a estos personajes mismos y es esa “externidad” lo que provoca el descentramiento social: son personajes que no pueden subjetivar, asumir su condición y así integrarse al espacio de pertenencia como *ellos mismos*<sup>12</sup>.

## Notas

- 1 La estética de la fuga la propone M. Sicard en su texto *Ensayos sobre Sartre*. París: Editorial Galilée, 1989, 251.
- 2 Julio Ortega, “El lugar del texto”, en *La casa de la ficción: Espiral Revista 3* (Madrid, Ed. Fundamentos, 1977), 45.
- 3 “Vereda Tropical”, letra y música de Gonzalo Curiel Barba.
- 4 Para un más profundo análisis sobre lo melodramático en la narrativa latinoamericana léase: Cecilia Lanza Lobo *Identidades de fin de siglo: de la ciudad a la ciudadanía mediática*. Quito: Universidad Simón Bolívar, 2006. Y, sobre todo a Carlos Monsivais. *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina*. México: Anagrama, 2000.
- 5 Subrayado mío.
- 6 Subrayado mío.
- 7 Léase a Rodrigo Cánovas “El Lugar sin límites” en *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana: La alegoría del prostíbulo* (Santiago: Lom, 2003: 53-68); Laura Chesak *José Donoso, escritura y subversión del significado* (Madrid: Verbum, 1997); Miguel Ángel Náter *José Donoso: entre la esfinge y la quimera* (Santiago: Cuarto Propio, 2007)
- 8 Para Emir Rodríguez Monegal, el mundo de José Donoso es el de una “sociedad bastante estratificada y burguesa en decadencia. El salvaje descubrimiento de la violencia que lo acecha destruye los viejos mitos cultivados por la burguesía y resulta en la pérdida de su paraíso” (“Notas: El mundo de José Donoso”. *Nuevo Mundo* 12, 1967: 77-85).
- 9 Subrayado mío.

- 10 Emir Rodríguez Monegal, *Narradores de esta América*. Tomo II, Buenos Aires, Editorial Alfa Argentina, 1974, 385.
- 11 Para Lacán el estadio del espejo es un acto de reconocimiento: “rebota enseguida en el niño en una serie de gestos en los que experimentalmente lúdicamente la relación de los movimientos asumidos de la imagen con su medio ambiente reflejado, y de ese complejo virtual a la realidad que reproduce, o sea con su propio cuerpo y con las personas, incluso con los objetos, que se encuentran junto a él”. *Escritos I*. Madrid, Siglo XXI Editores, 1975, 86.
- 12 Zizek hace una aclaración sobre esta estructura lacaniana de la representación social y explica: “Allí yace el descentramiento primordial del ser humano, del sujeto lacaniano: mucho más radical y elemental que el descentramiento del sujeto con respecto al ‘Gran Otro’, el orden simbólico que es el lugar extremo de verdad del sujeto, es el descentramiento con respecto a la *Cosa Jouissance* traumática que el sujeto no puede nunca subjetivar, asumir, integrar”. Zizek, Slavoj. *Goza Tu Sintoma - Lacan Dentro y Fuera de Hollywood*. Nueva Vision. Junio 1995, 49.

## Bibliografía

- Balderston, Daniel. “Gender without Limits: Travestism and Subjectivity in *El lugar sin límites*”. *Sex and Sexuality in Latin America*. New York – London: New York University Press, 1997, 44-65.
- Cánovas, Rodrigo. “El Lugar sin límites” en *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana: La alegoría del prostíbulo*. Santiago: Lom, 2003, 53-68.
- Chesak, Laura. *José Donoso, escritura y subversion del significado*. Madrid: Verbum, 1997.
- Donoso, José. *El lugar sin límites*. México: Alfaguara, 1995.
- Lacan, Jacques. *Escritos I*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1975, 86.
- Lanza Lobo, Cecilia. *Identidades de fin de siglo: de la ciudad a la ciudadanía mediática*. Quito: Universidad Simón Bolívar, 2006.
- Monsivais, Carlos. *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina*. México: Anagrama, 2000.
- Náter, Miguel Ángel. *José Donoso: entre la esfinge y la quimera*. Santiago: Cuarto Propio, 2007.
- Ortega, Julio. “El lugar del texto”, *La casa de la ficción: Espiral Revista 3*. Madrid: Ed. Fundamentos, 1977, 45.
- Rodríguez Monegal, Emir. “Notas: El mundo de José Donoso”. *Nuevo Mundo* 12 (1967): 77-85.
- \_\_\_\_\_. *Narradores de esta América*. Tomo II. Buenos Aires: Editorial Alfa Argentina, 1974, 385.
- Sicard, M. *Ensayos sobre Sartre*. París: Editorial Galilée, 1989, 251.
- Sifuentes Jáuregui, Benigno. “Gender Without Limits: the Erotics of Masculinity in *El Lugar sin límites*”. *Travestism, Masculinity and*

*Latin American Literature*. New York: Palgrave, 2002, 76-89.  
Zizêk, Slavoj. *Goza Tu Sintoma - Lacan Dentro y Fuera de Hollywood*. Nueva Visión. Junio 1995, 49.