

María Clara de Pereira*

Un lugar sin límites: bajo la mirada de Sarduy

A través de este ensayo pretendo lograr un acercamiento a *Un lugar sin límites* de José Donoso, inspirada en la teoría sobre el neobarroco propuesta por Severo Sarduy. El travestismo, la simulación, el simulacro, el erotismo y la infinidad de figuras metafóricas por medio de pasmosas hipérboles, constituyen un deleite de gran riqueza literaria y de una inmensa profundidad humana. Desde aquí leeremos una de las obras que a mi juicio plasma en forma estéticamente hermosa y profundamente dolorosa los conflictos humanos.

Un lugar sin límites, de José Donoso contradice en sí mismo el significado de lugar, el cual necesariamente debe tener límites. La novela, sin embargo, hace alusión a un más allá, a la transgresión real o imaginaria, de los límites evidentes de cada ser, lugar o cosa. Desde esta perspectiva se puede afirmar que la novela en cuestión es "Artificio", de acuerdo con lo planteado por Severo Sarduy. Artificio en cuanto se construye como un "viaje ilusorio" a través de signos y símbolos (significantes) en busca de lo *real*, de lo perdido, de lo oculto (el significado). Este recorrido entre dos focos: el visible y el invisible, permite la construcción tanto de los personajes como del texto mismo que oscila entre lo real y lo imaginario, lo verdadero y lo falso, la vida y la muerte, lo masculino y lo femenino. Trayectoria elíptica propia y esencial, a través de la cual se forman nuevos iconos e imágenes diferentes que, según Sarduy, privilegian "la elipse como figura central de la cosmología barroca". Los an-

* Estudiante de la Maestría en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana.

tagonismos aparentes presentados en la novela no son excluyentes ni dialécticos. Por el contrario, conviven ambiguamente dentro de un espacio sin límites donde todo es posible y lo verdadero se puede borrar o lo imaginario volverse real.

La novela narra la historia de un pueblo marginal y olvidado a punto de desaparecer llamado “La Estación de Olivo”. Este hecho genera desesperación y vacío, la misma sensación de “inestabilidad” y “caída” tan mencionada en el neobarroco, donde se cuenta la vida (ilusiones, sueños, fantasías y realidades) de una travesti llamada “La Manuela”. Es en el prostíbulo “La casa de la japonesa” donde se entrelazan las historias de los personajes y la historia misma del pueblo. Es precisamente en ese lugar sin límites donde hallamos el corazón del pueblo: allí se reúnen, se aglutinan y se conectan diferentes historias, personas, máscaras, maquillajes, identidades y géneros sexuales presentando, de este modo, un conjunto de símbolos, signos y significantes textuales de contenidos eróticos.

La heroína de este lugar sin límites es la Manuela, “Reina e hilacha” a la vez. La Manuela no es una mujer aparente que pretende disimular su fisiología de hombre, no es simplemente una máscara endeble que deje al descubierto una barba o un rostro ajado y duro. La Manuela va más allá, es el hecho mismo del travestismo: “acción del simulacro” mediante el cual se crea una nueva representación o imagen. Un icono nuevo. No es una copia ni una imitación, ni mucho menos una dualidad. Al respecto afirma Sarduy en *Ensayos generales sobre el barroco*: “El travesti no imita a la mujer. Para él, “*á la limite*”, no hay mujer, sabe —y quizás, paradójicamente sea el único en saberlo—, que ella es una apariencia, que su reino y la fuerza de su fetiche encubren un defecto. El travesti no copia: “simula”, pues no hay norma que invite y magnetice la transformación, que decida la metáfora (1987: 55). Manuela sabe que es hombre, pero replantea su identidad en el acto mismo del travestismo. Como simulacro, pretende simular a la mujer como realidad inalcanzable. Se construye como mujer a través de la metamorfosis que sufre cuando se viste como una bailarina andaluza, colorada y con cola, cuando se maquilla, peina y decora, cuando se coloca sus plumas desgastadas o las flores detrás de la oreja y simula entonces su baile, su fiesta, su espectáculo; reconociendo en él la posibilidad infinita de convertirse en ese sueño, en ese algo que quiere ser y no es: reina, bailarina, travesti.

La realidad creada a través del camuflaje y el encubrimiento trazan los contornos de otra identidad: Manuel González Astíca, bailarín que llega a la Esta-

ción del Oliño y se queda en “La casa de la japonesa”. Al realizar una apuesta sobre su masculinidad, logra ser excitado por la Japonesa Grande, quien le promete hacerlo socio del burdel si es capaz de montar para los visitantes del prostíbulo, la comedia de asumir el rol de hombre y así simular un acto sexual con ella. La Manuela expresa su aparente desgano e incomodidad frente a la seducción de la Japonesa Grande pero accede a tal juego porque puede traerle el beneficio de tener una casa. En el siguiente aparte se observa que en la simulación del “juego erótico” representado/simulado se confunden las identidades de Manuela y la Matrona:

La Japonesa Grande estaba yendo más allá de la apuesta con ese olor como si un caldo brujo se estuviera preparando para el fuego que ardía bajo la vegetación del vértice de sus piernas y ese olor se prendía en mi cuerpo y se pegaba a mí, el olor de ese cuerpo de conductos y cavernas inimaginables, ininteligibles, manchadas de otros líquidos, poblados de otros líquidos, pobladas de otros gritos y otras bestias, y este hervor tan distinto al mío, a mi cuerpo de muñeca mentida, sin hondura, todo hacia fuera lo mío, inútil colgando, mientras ella acariciándome con su boca y sus palmas húmedas, con los ojos terriblemente cerrados para que yo no supiera que sucedía adentro, abierta todo hacia adentro, pasajes y conductos y cavernas y yo allí, muerto en sus brazos (103).

La Japonesita es el producto de tal simulacro. La Japonesita es su hija y, por lo tanto, lo llama papá. Este hecho marca definitivamente la vida de Manuela y desde entonces se queda a vivir en el prostíbulo sin abandonar su condición de travesti, ni su espectáculo.

De esta manera, la inversión central, la de Manuel, genera otra serie de inversiones que estructuran la novela: La Manuela que se significa como “mujer” (primera inversión) funciona como hombre y por eso atrae a la Japonesa Grande (segunda inversión), pero al mismo tiempo en el acto sexual asume el rol pasivo-femenino (tercera inversión) dejándose seducir aún en contra de su voluntad por esa mujer gigante y voluminosa que es la Japonesa Grande. Este hombre pasivo engendra a su pesar —algo que nunca llegó a imaginar se vuelve realidad—, hecho que le recuerda insistentemente su verdadera identidad sexual. Este conjunto de inversiones materializa no sólo la fragmentación de toda identidad sexual única, sino también que el encubrimiento y la simulación se convierten en un esfuerzo inútil, puesto que las máscaras de género son desenmascaradas, dejando traslucir el deseo, es decir, la falta y la carencia.

Otro de los ejemplos más evidentes de inversión, vuelco, sustitución y disolución de los límites lo encontramos en Pancho Vega, macho declarado que

puede definirse como “travesti al revés” ante la incapacidad de aceptar que en su condición de hombre llevado al límite, siente cierta atracción por la Manuela y por la fijeza de su espectáculo travesti, el baile español. Aterrado frente a sus propios impulsos y deseos, reprime sus deseos sexuales maltratando al sujeto causa del deseo, a la Manuela. De este modo, invierte un hecho real —su atracción por Manuela— por su significante. “El sadismo como acto de posesión” se vuelve verdugo e inquisidor. En ese juego erótico planteado elípticamente como atracción y repulsión “Pancho de pronto se ha callado mirando a la Manuela. A esa que baila allí en el centro, ajado, enloquecido, con la respiración arrítmica, todo cuencas, oquedades, sombras quebradas, eso que va a morir a pesar de las exclamaciones que lanza, eso increíblemente asqueroso y que increíblemente es fiesta; estás bailando para él, él sabe que desea tocarlo y acariciarlo, desea que ese retorcerse no sea sólo allá en el centro, sino contra su piel, y Pancho se deja mirar y acariciar desde allá” (102). Cuando Pancho traspasa su límite y sale abrazado de la Manuela buscando más fiesta y ésta lo besa en la boca, hecho donde se hace evidente la atracción que siente por ella ante su cuñado Octavio, transforma su deleite en odio y repulsión, se lanza contra el travesti y lo golpea: “Pancho le pegó un golpe mientras Octavio la sujetaba. No fue un golpe certero porque Pancho estaba borracho. La Manuela mira hacia todos los lados calculando el momento de huir” (125).

El erotismo es entendido desde la perspectiva barroca de Sarduy como “juego, pérdida, desprecio y placer: es decir, erotismo en tanto actividad puramente lúdica, que parodia la función de la reproducción, transgresión de lo útil, de diálogo natural de los cuerpos” (210). En efecto, varias imágenes consumidas con el único afán de producir placer, goce, fiesta, carnaval: La Manuela bailando, la Manuela seduciendo a Pancho Vega desde su espectáculo, la Manuela simulando un acto sexual con la Japonesa Grande, la Manuela acariciando a su hija la Japonesita y muchos cuadros y relatos más.

Dada la importancia que la novela le imprime a lo largo de su desarrollo al baile de Manuela como espectáculo y fiesta y entendiendo que, según Sarduy, “En el erotismo la artificialidad, lo cultural, se manifiesta en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en sí mismo, y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje —el de los elementos reproductores en este caso— sino, su desperdicio en función del placer” (210), se puede profundizar sobre las características de este “simulacro” repetido varias veces y que en sí mismo, encierra en el único espacio posible donde la Manuela llega a su éxtasis y

donde la fijeza que produce su “mimetismo” es total. Es bailando y sólo así, cuando la Manuela es mujer, bailarina, reina al fin. En la conducción de ese “viaje ilusorio” de apariencias, Manuela cumple su cometido de ser desperdicio y placer, ilusión y nada más: los ojos pintados, el vestido colorado con lunares blancos, las flores detrás de la oreja dando vueltas al ritmo de la canción española del relicario.

La Manuela como artificio nítido se constituye en un “icono nuevo”, una imagen que a su vez es un conjunto de imágenes, signos, símbolos, maquillajes, movimientos. Sin embargo, esta perfección del artificio se convierte a la vez en desajuste y desarticulación cuando debajo de su vestido (disfraz) los demás descubren que es hombre, viejo y flaco. El encanto desaparece y “la explosión libidinal” de la Manuela se convierte en tristeza, desilusión y llanto. Así la Manuela sorprendida en su simulación es objeto de burla y crítica despertando por momentos respeto, por otros irrisión, a veces piedad, otras risa, ternura y ridículo. Sus entornos se diluyen y la reina queda convertida en hilachas, así como su vestido colorado, varias veces destrozado y embarrado por las manos agresivas de sus contradictorios admiradores: “aplaudiendo, Pancho se acercó para tratar de abrazarla y besarla riéndose a carcajadas de esta loca patuleca, de este maricón arrugado como una pasa, gritando que sí, mi alma, que ahora sí que iba a comenzar la fiesta de veras...pero la Manuela se escabullía, chasqueando los dedos, circulando orgullosa entre las mesas antes de entregarse al baile” (119).

Otro de los simulacros eróticos mejor logrados por Donoso lo encontramos en el siguiente fragmento: “tal vez no fueron ellos sino otros hombres que penetraron la mora y la encontraron y se lanzaron sobre él y lo patearon y le pegaron y lo retorcieron, jadeando sobre los cuerpos calientes retorciéndose sobre la Manuela, que ya no podía ni gritar, los cuerpos pesados, rígidos, los tres una sola masa viscosa retorciéndose como un animal fantástico de tres cabezas y múltiples extremidades heridas e hirientes, unidos los tres por el vómito y el calor y el dolor en el pasto, buscando quién es el culpable, castigándolo, castigándola, castigándose deleitados hasta el fondo de la confusión dolorosa, el cuerpo endeble de la Manuela que ya no resiste” (126-7). Esta “imagen anamórfica”, por cuanto constituye una deformación total en sí misma: un monstruo de tres cabezas y cuerpos retorciéndose, plasma el erotismo como una proliferación de significantes (hipérbole) encontrados: placer y displacer, violencia y ternura, realidad y fantasía, entrega y culpa, lo hiriente y lo herido. Este conjunto de significantes infinitos se alejan tanto del significa-

do, que se hace necesaria una lectura analítica para lograr que el discurso subterráneo aflore y se convierta en alegría sádica que produce deleite, confusión y dolor. De la misma manera, el texto mismo está lleno de verbos cuya connotación agresiva es clara: patear, pegar y doblar, invertidos por otros de connotación sexual como por ejemplo: jadear, lamer, untar. Asimismo, aparecen mensajes metafóricos donde se evidencia el deseo de penetración: “los hombres están hambrientos”, “cuerpos babeantes hirviendo el suyo o de goce”, “cuerpos calientes”.

En *Un lugar sin límites* conviven armónicamente todas las posibilidades humanas y existenciales de los seres y las cosas, exige por su característica estructural de vuelcos sobre vuelcos o de inversiones sobre inversiones, una lectura barroca. El sujeto lector debe realizar el ejercicio de la conversión y el desciframiento del reverso. La lectura le exige desplazarse para lograr atrapar el significado oculto y real dentro de un conjunto proliferado de lecturas apenas insinuadas no reveladas en su totalidad, matizadas o apenas sugeridas por el escritor, creándose un doble juego entre autor y lector que no es otra cosa que la búsqueda interminable en la que se convierte el texto mismo: “travesti” (narrado por sujetos femeninos o masculinos), camuflado, donde el ocultamiento y la simulación lo invitan a buscar lo hermético y lo mágico obligándolo a cambiar de perspectiva hasta dilucidar y conectar una historia con sentido. Esto se explica más claramente en la siguientes afirmación: la anamorfosis del texto barroco para Sarduy es una perspectiva secreta oblicua por cuanto “el sujeto está implicado y comprometido en la lectura del espectáculo barroco, a él le corresponde descifrar el discurso precisamente porque eso que de inmediato no logra oír ni ver, le concierne directamente en tanto que sujeto” (66). Esto se hace más evidente si se retoma toda la novela como simulacro descifrable sólo a través de la energía de conversión y la astucia en el desciframiento del reverso.

Un lugar sin límites sintetiza entonces la “simulación” entendida según Sarduy en todas sus formas y posibilidades: reúne, conecta y agrupa identidades, comportamientos, sueños y soledades de personajes que cohabitan entre sus propias fuerzas internas buscando reformular sus identidades y posibilitando sus deseos ocultos, sus otros rostros, sus fuerzas escondidas pero irremediamente reales. Es un espacio de conversiones, transformaciones y disfrazamientos que en resumen es el espacio del lenguaje.

La novela es artificio en cuanto su lectura constituye un viaje ilusorio en dos focos a través de la palabra como representación del objeto perdido. Se

trata entonces de un juego de imágenes, signos y símbolos invertidos y yuxtapuestos, los que a manera de “rayos de fósil” constituyen el significado real de la historia parodiada y alegorizada excelentemente por José Donoso. Leer a Donoso desde los ojos de Sarduy es también una lectura de la experiencia vivida por éste último: al ser exiliado desde su patria Cuba, Sarduy busca incansablemente, una y otra vez, lo perdido: su tierra es, para él, madre, útero y seno. Busca así, a través de las huellas de ese recuerdo, recuperar sus raíces. Por lo tanto su teoría crítica sobre el barroco no es más que un viaje ilusorio tras las huellas de su origen.

El mundo ficcionado por José Donoso en *Un lugar sin límites* es, como bien lo ilustra el epígrafe extraído del *Doctor Fausto* de Marlowe, el infierno donde todos vivimos: “El infierno no tiene límites, ni queda circunscrito a un solo lugar, porque el infierno es aquí donde estamos y aquí donde es el infierno tenemos que permanecer”.

Bibliografía

- Bustillo, Carmen (1995). “Donoso: de la metamorfosis a la desintegración” en *El ente de papel. Un estudio del personaje en la narrativa latinoamericana*. Caracas: Vadell Hermanos, 139-183 pp.
- _____ (1997). *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Donoso, José (2000). *Un lugar sin límites*. Santiago: Alfaguara.
- Eco, Umberto, V. Ivanov y Mónica Rector (1989). *Carnaval*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Flusser, Vilém (1994). *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Barcelona: Herder.
- Kristeva, Julia (1997). *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Medina Sánchez, Guillermo (1969). *Amor, odio y perversión*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Sarduy, Severo (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vallejo, Fernando (1993). *Entre fantasmas*. Bogotá: Planeta.