

UNA RELECTURA DE *EL LUGAR SIN LÍMITES*, DE JOSÉ DONOSO

Rodrigo Cánovas
P. Universidad Católica de Chile

Hacia el final de este siglo, José Donoso se consolida como el narrador chileno de mayor trascendencia en el mundo de las letras hispanoamericanas, destacándose no tan solo por una gran obra –*El obsceno pájaro de la noche*–, sino también por muchas de sus producciones literarias que en un comienzo fueron consideradas como obras muy menores. Es el caso, por ejemplo, de la novela *El lugar sin límites* (en adelante, *LSL*), publicada en 1967, como lo demuestran los trabajos incluidos en el volumen celebratorio *Donoso, 70 años*, que precede su muerte.

Este trabajo pretende demostrar la vigencia actual de esta novela, vinculada a la exhibición de un orden cultural en crisis. *LSL* recrea la experiencia de la desesperanza exhibiendo las categorías existenciales y gnoseológicas que la hacen posible.

LA DESCONFIGURACIÓN DEL INFIERNO

Desde su epígrafe inicial –una cita del *Doctor Fausto*, de Marlowe– esta obra goyesca le señala al lector el espacio ominoso que visitará: “En las entrañas de estos elementos. Donde somos torturados y permaneceremos siempre. 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”.

El epígrafe nos conmina a *interpretar* esta obra como una alegoría del infierno: está debajo del cielo, en la tierra, es el lugar donde vivimos. Así, el mísero prostíbulo de un pueblo perdido (del valle central chileno) constituye el séptimo círculo del infierno, espacio demoníaco donde reina don Alejo Cruz, cacique local. Es un lugar oscuro, no alcanzado por la luz divina (el pueblo no será electrificado), ni por la música celestial (las esferas celestes del *wurlitzer* no alumbrarán el salón del burdel). Acaso la única chispa, intermitente y de signo ambiguo, es el fulgor del vestido rojo en su giro circular en medio de la noche (la Manuela en la pista de baile, cual luciérnaga).

Ahora bien, esta interpretación es plausible solo porque la obra está *compuesta* de un modo alegórico, es decir, como un cuento que se refiere a otro. Esta composición adquiere, eso sí, un marcado carácter contemporáneo, pues –y remito aquí a los dos volúmenes que le dedicara la revista *Analecta Husserliana* a la alegoría– está sustentada en un sistema de equivalencias en constante cambio y transformación. En efecto, al emprender la tarea de traducción que esta novela impone, el lector donosiano descubre que el subtexto (es decir, el infierno) está construido desde un complejo juego de citas de la tradición occidental. Veamos.

Este infierno está armado con piezas bíblicas y de la mitología helénica, entreveradas entre sí, apareciendo muchas de ellas –de orden cristiano– dispuestas de un modo invertido. Es un infierno conformado por los restos de muchos infiernos, él mismo ya convertido en escombros. Así, los cuatro perros moros de don Alejo aluden al Apocalipsis; mientras que el animal de tres cabezas (los cuerpos sanguinolentos de Pancho, Octavio y la Manuela, revolcándose junto al canal) alude a la figura del Cancerbero vigilando el paso del río Estigia. En el caso de las citas bíblicas, los símbolos han cambiado de función: la zarza ardiente no es indicio de la presencia de Dios (desde la zarza se abalanzan Pancho y Octavio sobre Manuel, cual mastines de Satán); las viñas diezman el pueblo; la Estación El Olivo es un lugar irredento y la figura de Cruz cierra el espacio en un movimiento regresivo, amén de que la Manuela –maricón del burdel– puede considerarse como la virgen redentora de todo el reino.

Sería un error, entonces, interpretar acciones y caracteres teniendo presente solo un escenario de la tradición –como muchas veces lo han intentado hacer algunos críticos. El lector juega con piezas sueltas (don Alejo-Saturno, Pancho-Luzbel, Manuela-santa invertida), cuya combinatoria se resuelve en una imagen grotesca armada por descalce, símil de un infierno desfondado o de un espacio que está más allá de él.

Esta novela no solo recrea escenas e imágenes del infierno, sino que también lo diagrama en el espacio.

En un eje se dibuja el lugar de El Olivo, que tiene dos centros: arriba, el fundo, con su casa patrimonial (circundada por un parque dispuesto en U) y abajo, el pueblo, con su prostíbulo. A imagen y semejanza de El Olivo, en un eje paralelo, se dibuja la ciudad de Talca, donde distinguimos, arriba, el barrio nuevo (donde quiere vivir Ema, esposa de Pancho) y abajo, el famoso prostíbulo de la Pecho de Palo.

Si nos situamos en la perspectiva –enajenada– de los personajes, en El Olivo existe un cielo y un infierno, que pueden ser representados como dos círculos cuyo punto de intersección es atravesado por una línea (la del canal).

El comedor iluminado de la casa del Señor es el punto central del círculo del cielo, en medio de un parque; el cual, a su vez, está rodeado por una aglomeración de

bodegas y galpones, todo situado en el radio de acción del Fundo El Olivo, que se continúa en las viñas hasta el canal.

De un modo simétrico, el salón de baile del burdel es el punto central del círculo del infierno, siendo la estación El Olivo su radio de acción; la alambrada, el perímetro (o límite interno) y la zarzamora, su enmarañada proyección, también hasta el canal.

Si es verdad que los personajes quieren habitar el cielo de El Olivo; también vislumbran, cual marionetas caprichosas, que ese cielo les pertenece en la justa medida en que los excluye, por su condición social o sexual. Bien sabe Manuela que si logra ingresar a ese recinto celestial, Pancho quedará excluido de ese círculo, porque "al fin y al cabo no es más que un hijo de un inquilino" (26). No obstante, quien se imagina entrando allí vestida de gitana y con flores detrás de la oreja, y siendo atendida como hija por Misiá Blanca; en realidad, nunca llegará a cruzar el canal, ni siquiera despojada de su raído vestido. Para Manuela, tanto el prostíbulo como la casa patronal son espacios de confinamiento, que solo le conceden una mínima seguridad —la de seguir viviendo. En ambos lugares, aparece sometida al miedo, el cual queda momentáneamente interrumpido en su número de baile —hoy negro por el cual se desfonda este perverso espacio geométrico— y en sus fugas periódicas, que no logran anular el juego de atracción centrípeta que ejerce la figura de los dos círculos.

Los lectores sabemos que los personajes están condenados a circular por el espacio infernal de El Olivo. Singularmente, parte de su condena consiste también en crear un mundo alternativo, otra vida, otro cielo por donde circular. Este será Talca, concebida desde los personajes como dos círculos celestiales: Pancho se inscribe junto a Ema y su hija Normita en el círculo del barrio nuevo de casitas de distintos colores; mientras que las regentas del ruinoso burdel de la Estación El Olivo se instalan en el prostíbulo de la Pecho de Palo o renuevan el suyo a su imagen y semejanza.

Paradojalmente, desde la autoría, Talca es concebida como un doble de El Olivo, como si los personajes estuvieran condenados a repetir la misma contradicción en distintos escenarios, sin lograr resolverla.

Talca —al igual que El Olivo— es un espacio infernal que simula un cielo y un infierno. Desde la autoría —desde la programación textual— el infierno solo se traslada desde el eje de El Olivo (regido por las relaciones de servidumbre, signo de la premodernidad) al eje talquino (regido por las relaciones de propiedad, propias de la modernidad), reproduciendo una estructura básica de oposición irreductible (cielo versus infierno), sin salida. No es concebible una mediación —un punto medio—, debido a que este espacio se define por la simetría perversa que mantienen cielo e infierno, por la imposibilidad de distinción entre ellos, porque están regidos por los mismos principios de organización.

La tierra en la cual vivimos no surge aquí como el espacio de las mediaciones en el cual resolvemos los enigmas planteados a la especie humana; por el contrario, es el sitio de la contradicción no resuelta. Por ello, como se le aclara a Fausto, “es aquí donde estamos y aquí donde es el infierno tenemos que permanecer”.

Si el cielo se reduce a un círculo del infierno, si la oposición arriba/abajo está concebida desde la exclusión de sus posibles mediaciones; entonces lo que este texto está planteando, de modo suplementario, es la anulación de la oposición categorial cielo/infierno como fundamento de nuestra felicidad; lo cual implica el eclipse de todo sistema representacional binario.

Entendiendo así el diagrama espacial de esta novela, deliniemos el trayecto de Pancho por estos círculos del infierno.

En el transcurso de la novela, Pancho Vega deambula encapsulado dentro de su camión rojo, yendo primero desde el pueblo hasta la casa del fundo (donde paga su deuda contraída con don Alejo, por el camión) y viniendo, luego, en S hacia el prostíbulo a la busca de una posible redención. Su recorrido reúne los círculos del cielo y del infierno de El Olivo en una espiral que crece hacia abajo, es decir, que involuiona, como si debajo del infierno pudiera descubrirse otro cielo.

Pancho está condenado al cielo de El Olivo, desde el momento en que fue privilegiado, desde pequeño, con la compañía de Moniquita y los cuidados afectuosos de doña Blanca y don Alejo. Su condena consiste en que en ese cielo es un criado: tiene un Señor a quien debe servir. Rebelde por antonomasia —cuando pequeño se resiste a aprender en la escuela, contraviniendo los deseos de su protector—, siempre ha pretendido autoexiliarse de ese reino (como si pudiera, cual libre marioneta). Su camión rojo es el objeto mágico que le permite desviarse de la ruta circular del infierno para tomar la línea recta que lo lleva a Talca, espacio celeste donde las relaciones de servidumbre quedan abolidas: “Quiero ir hacia otras cosas, hacia adelante” (96), nos indica esa noche del pago de la deuda de su camión —nótese, sin embargo, que la deuda subsiste, porque no fue saldada por él, sino por su compadre Octavio. Paradójicamente, para esta celebración no se dirige a la carretera longitudinal (es decir, no se traslada desde el eje del Olivo al eje de Talca), sino que continúa el trazado circular que lo hace descender hacia el mísero prostíbulo, en busca de Manuela. ¿Por qué?

¿Qué descalce presenta la residencia en el cielo talquino? Su futuro habitante lo visualiza así: “la casa que la Ema quiere comprar en ese barrio nuevo de Talca, ese con las casas todas iguales, pero pintadas de colores distintos así que no se ven iguales” (37). La felicidad talquina aparece restringida (“ese con las casas todas iguales”), proponiéndose más como un espacio de normas rígidas o de hipercorrección que uno de real liberación individual —no olvidemos que la hija de la pareja se llama Normita.

El texto da a entender con claridad, en su vertiente sicosocial, que Pancho se siente incómodo en la felicidad de ese modesto pero prometedor hogar (en realidad, la idea se la debe a Ema). El cielo talquino se convierte, entonces, en una segura prisión; así como el burdel del prostíbulo lo es para Manuela. Ambos personajes ensayan líneas de fuga (las escapadas de la Manuela, el deambular de Pancho en su camión), sin lograr fracturar el orden infernal. En una de estas fugas —cuando emprenden el trayecto juntos en El Olivo, en el presente del relato— salen a la noche en busca de otro cielo; pero un tercer término (Octavio) coarta esta débil línea de fuerza. La resolución de esta escena es que al converger hacia el centro de El Olivo —recubierto de zarzas y viñas en arabesco, que amenazan con tragar todo el lugar—, se convierten en un engendro monstruoso: “una sola masa viscosa retorciéndose como un animal fantástico de tres cabezas” (126).

El centro no inaugura aquí un nuevo reino, puesto que es el punto de coincidencia del cielo con el infierno, pliegue perverso que retrotrae la condición humana a una imagen previa a ella.

EL MITO CONTEMPORÁNEO DE LOS ORÍGENES

El carácter mítico de esta obra ha sido registrado por la crítica donosiana desde el reconocimiento de sus motivos literarios (las piezas que arman el infierno; cf. Sarrochi), el atento examen de la disposición circular de su anécdota (el montaje cíclico de lo narrado; cf. Morell) y la interpretación, en clave jungueana, del viaje del héroe —la fallida aventura de la Manuela, cuya conciencia artística señala nuevos límites a nuestro orden cultural (cf. Vidal).

Sorprende que no se haya asociado el juego estructural de este texto —compuesto como un constante proceso de permutaciones— con la propuesta formal de Claude Lévi-Strauss de que el mito es una operación lógica que pretende resolver una contradicción o enigma sobre los orígenes. Así, por ejemplo, en todas las versiones del mito de Edipo habría actos de sobreestimación de parentesco (como el incesto) o de subestimación (como el asesinato del padre), seguido de actos que afirman la autoctonía (el hombre proviene de los monstruos ctónicos) o la niegan (Edipo elimina a la esfinge); resolviéndose así una pregunta o contradicción original, sin necesariamente abolir los términos de la disputa —en este caso, ¿nacemos de lo mismo (de la unión de un hombre y una mujer) o de lo otro (de lo autóctono, lo vegetal o mineral)?

Como sabemos, Lévi-Strauss plantea que todo mito se resuelve en una homología expresada en una fórmula matemática que especifica el tipo de permutaciones entre sus términos. No nos interesa establecer la coincidencia plena de nuestra novela con las permutaciones propuestas para el mito según esa fórmula canónica. Sí queremos retener que en ambos casos se hace una pregunta sobre los

orígenes y se la responde a través de operaciones lógicas que generan una mediación entre los términos o ideas en conflicto.

En *Donoso* la pregunta sobre los orígenes se realiza en tres ámbitos, interconectados entre sí: lo social, lo sexual y lo numinoso. Cada uno de estos ámbitos está regido por una antítesis –patrón/inquilino, masculino/femenino, Dios/criaturas–, en la cual un término subordina de modo absoluto al otro (generándose relaciones negativas de subyugación). En cada uno de estos ámbitos el relato ensaya posibles mediaciones que tienden a modificar la forma antitética original.

El puzzle es, por supuesto, complejo, pues los procesos mediacionales de un ámbito pueden coartar las mediaciones de los otros. Así, si Octavio le otorga a Pancho la posibilidad de ser “compadre” (sacándolo de la esfera de subordinación del patrón don Alejo); también es el agente que censura su relación homosexual con la Manuela, suspendiendo las mediaciones visibles planteadas en las otras dos esferas, a saber: el pacto de Pancho y Manuela (homosexualidad), surgido del número artístico que le permite a la gitanilla crear nuevos mundos (el artista como un pequeño Dios).

Ahora bien, es en el ámbito sexual donde el texto centrará infructuosamente la posibilidad de construir una estructura mediacional que se continúe en los otros ámbitos, revirtiendo el orden de todo el conjunto. Así, desconfigurando la relación masculino/femenino, la Japonesa es hembra (con don Alejo), macha (en su relación sexual con la Manuela) y madre de un ser asexuado, la Japonesita. Pancho es macho (con las prostitutas y mujeres del pueblo) y homosexual (con la Manuela); mientras que Manuela, con su “cuerpo de muñeca mentida” (103), es el lugar de coexistencia de marcas sexuales opuestas.

Se podría plantear que en esta novela se reflexiona sobre la naturaleza de la condición humana desde la oposición infranqueable amo/esclavo, la cual es proyectada en el teatro de operaciones mítico de los orígenes en su registro social, sexual y numinoso.

Sin negar lo anterior, también es posible plantear que este texto es una reflexión sobre los orígenes de las categorías del pensamiento que nos rigen. El enigma original adquiere entonces un carácter metalingüístico, siendo enunciado así: ¿estamos condenados a las categorizaciones binarias?

Desde esta perspectiva, el texto ensaya una operación lógica bastante compleja, por lo cual muestra y desmonta este tipo de categorización. La muestra en su inelasticidad –macabra rigidez– al coartar toda posibilidad de redención de los personajes. Y, simultáneamente, desmonta este binarismo desde una figura diagramática donde el blasón dibujado en la parte alta es el mismo de la parte baja (la cara del cielo es la del infierno), abriendo el orden natural al lugar sin límites.

EL CÍRCULO Y LA LETRA

Poniendo nuevamente atención a los diagramas de esta novela, la figura geométrica más recurrente es la del círculo. Los personajes, cual autómatas al compás de un gong –según los versos de Yeats, rescatados por Borges–, actúan una vez más un mismo guión durante un día y una noche, en un escenario movable diseñado como una espiral que involucre. En ese domingo del presente absoluto del relato se suceden un tiempo de la ilusión (se espera la luz), un tiempo de la caída (el pueblo no será electrificado), un tiempo de la repetición (la espera se retrotrae a los orígenes), uno de la caída final (no hay ya esperanza) y, de nuevo, otro *ricorso* –pues ya vendrá otro amanecer.

Si el infierno está encerrado en un círculo, ¿cuál será el trazo que señale su apertura? Fijándonos en los soportes materiales de este orden oclusivo, en las letras que soportan sus figuras esperpénticas, visualizamos que la letra V (presente en Vega, de Pancho Vega) reaparece desdoblada y luego invertida en la letra M (de Manuela). En este juego anagramático, la M de Manuela se retrotrae hacia Moniquita (compañera de juegos infantiles de Pancho) y se instala en el medio del cielo talquino en EMa y en NorMita.

A su vez, en el ámbito de los objetos, la M de Manuela, puesta patas para arriba, es la W del Wurlitzer (música celestial), formada por una doble V (cuyo sonido infernal es el de la Victrola).

La letra V se reproduce en arabesco en las Viñas, cuya significación bíblica aparece invertida, puesto que se confunde y revuelve con las “zarza-Moras”.

No extraña, entonces, que la sintaxis narrativa del texto distinga cinco (V) capítulos que equivalen a una espera (la posible aparición de Pancho) y cinco (V) que equivalen a un encuentro (el de Pancho con la Manuela), estando separadas ambas secuencias, justo en el medio del relato, por dos capítulos que retrotraen la acción a un acto ceremonial ocurrido en el pasado.

En fin, el círculo temporal de esta novela se inicia cinco (V) para las diez (en el reloj del velador de la pieza de la Manuela los punteros dibujan la letra V) y se cierra alrededor de las cinco (V) de la mañana del día siguiente, según cálculo de la Japonesita, antes de entrar a encerrarse en esa misma pieza, que comparte con la Manuela.

La visibilidad de la letra V y su diseminación en el texto a través de un juego de permutaciones (W y M) registran el carácter dialógico de esta novela en el orden significante.

La letra V nos remite a los orígenes, a la posibilidad de interrogarnos sobre el punto inicial (¿qué fue primero, 1 ó 2?), puesto que su dibujo incluye tanto la convergencia (de 2 hacia 1) como el proceso inverso. Ahora bien, el juego de la V y sus variantes (M, W) insiste –en el nivel literal– en el juego mediacional (social, sexual y numinoso) de este texto para tachar la categorización binaria.

Si la V es un significante ambiguo donde se superponen lo abierto y lo cerrado, es plausible que la letra O sea un significante oclusivo, a la manera de un círculo vicioso. La O inaugura el círculo infernal del Olivo, derivándose de ella la letra C de Cruz (en semicírculo). El cielo talquino –que, sabemos, no es tal– aparece deslindado en la figura de Octavio, nombre en el cual la letra V aparece presente; pero doblemente circunscrita por la O.

Estas proposiciones críticas nos reenvían a los tempranos comentarios de Severo Sarduy sobre esta obra, donde se plantea que la escritura donosiana es un cuerpo transmutado, en la cual forma y fondo se espejean.

Desde Lacan se podría postular que las letras mencionadas (la V, la O y sus variantes) constituyen un orden significativo que rige el pensamiento. Anotemos, de modo suplementario, que la literalidad gráfica es una de las instancias privilegiadas por Freud en la interpretación de los sueños. Así, Serge Leclair, a partir del examen del análisis freudiano del Sueño del Hombre de los Lobos, indica que todo cuerpo o relato encierra una inscripción que bien puede equivaler a una letra de nuestro alfabeto –en el caso del Hombre de los Lobos es, como se sabe, la letra V. Según Leclair, la letra está concebida (y piénsese aquí en la M del cuerpo de Manuela) como “ese estigma del placer, esa inscripción ese trazo cuya característica es precisamente poder ser desprendido como un objeto, del cuerpo que marca” (95).

Nuestra lectura de *LSL* privilegia, entonces, su capacidad de alterar un orden cultural fijo, a través de la enunciación de nuevas formas conceptuales y sensoriales. El privilegio que le hemos dado al cuerpo crítico proveniente de los procedimientos de deconstrucción, del neobarroco y del psicoanálisis del texto, son verosímiles en la medida que iluminan la capacidad transgresiva de la obra donosiana desde una perspectiva no solo temática, sino conceptual. Desde esta interpretación, los significados se derivan de una cadena significativa y la lógica formal, del aparato sensorial que la sustenta.

TOCANDO EL CIELO

José Donoso se refiere a las circunstancias en que surgió este ejercicio novelístico en su libro *Historia personal del boom*, de 1972; sin duda, el ensayo más vital y mejor escrito del autor.

La novela –un gajo desprendido del manuscrito informe de *El obsceno pájaro de la noche*– es concebida en el año 1965 durante una estadía de tres meses de Donoso en casa de su amigo Carlos Fuentes, en Ciudad de México. Teniendo una deuda pendiente con una editorial chilena, que debía saldarse con una novela, Donoso decide hacerlo con un ejercicio literario menor –y no con su posible gran obra, a la cual no puede, por lo demás, darle término, encontrándose entrampado en ella.

Al comparar el relato de *LSL* con el relato de las circunstancias que rodearon su gestación durante esa memorable estadía en “la casa de Galeana” (117) en el barrio de San Angel Inn, tenemos la impresión de estar habitando un espacio construido desde un juego de espejos.

Cuando cuenta su biografía desde el sitio celeste del boom, Donoso presenta el espacio chileno como estéril, no permitiéndole escribir una gran obra:

“creo que una de las razones por las que mi novela grande estaba bloqueada y permaneció así durante tantos años, fue porque la empresa Editora Zig-Zag, propietaria de la revista *Ercilla*, de la cual durante tantos años fui redactor, me había prestado la suma exorbitante de mil dólares en el año 1960, contra una posible novela aún no comenzada, que yo debía escribir para ellos algún día” (115).

El tipo de deuda contraída lo condena a la esterilidad literaria, puesto que su gran obra estaría siendo posibilitada por las mismas fuerzas negativas que ésta quiere abolir (mezquindad y chantaje en una sociedad gobernada por relaciones de servidumbre). Así, la libertad que se obtiene por adelantado (gracias a la aplastante suma de mil dólares) lo vuelve a inscribir en el círculo vicioso de las relaciones neuróticas de dependencia con Chile (la Z sádica de Zig-Zag, empresa tirana con escritores y reporteros; o sea, la *vagina dentata*, el bloqueo, la no-escritura).

Si Chile es la Estación de El Olivo (siendo la letra Z el diagrama de la condena), México será el otro cielo donosiano, siendo la casa de Galeana el centro festivo de refugio y redención. Y así, naturalmente, si en el relato novelístico el pasaje para la libertad de Pancho es pagado por su compadre Octavio; en el relato biográfico quien salda la cuenta de Pepe es su cuate Carlos Fuentes. Este le otorga, además, una estrategia para abolir esa deuda infernal (en Z), proponiéndole que la difiera constantemente, hurtando incluso de la editorial chilena el manuscrito de *LSL*, que supeadamente hubiera saldado la cuenta:

“Carlos Fuentes opinó que era demasiado bueno para usarlo con el fin de saldar una absurda deuda de mil dólares en Chile, ya que jamás saldría de allí, puesto que el monopolio editorial lo impediría. Que publicara ese libro, más bien, en México, donde mi obra quedaría más expuesta. La editorial Joaquín Mortiz, entonces flamante y activa, se interesaba. Además, ahora que me había desembotellado, seguramente me iba a resultar muy fácil escribir otra cosa para saldar la deuda famosa mientras iba terminando lentamente y sin sobresaltos *El obsceno pájaro de la noche*”(120-121).

Gracias a Fuentes, Pepe Donoso aparece libre de trabas para realizarse como escritor. Y si bien es cierto que ha abandonado el círculo de la condena (la esclavitud de la deuda); también intuye los riesgos que conlleva habitar el reino celestial, espacio creado por Carlos Fuentes, quien no en vano lleva en su nombre la letra C de Cruz.

¿No existe el peligro de que los habitantes de ese reino —y, más aún, sus simples allegados— sean convertidos en criaturas hechas a imagen y semejanza del Señor? ¿Acaso la escritura de Donoso, su impostura personal, no corre el riesgo de ser fagocitada por la del gran impostor? Los celos y la envidia adquieren un carácter proyectivo, temiendo Pepe que el otro copie su estilo, que lo robe, lo saquee, lo desfonde.

¿Será la casa de Galeana un falso cielo? ¿No contendrá ella, también, un arriba y un abajo que genere relaciones inexorables de dominio y humillación?

La escena en que se gesta la novela *LSL* —dónde y cómo se la escribió, la disposición espacial de ese taller de escritura, los actores participantes y sus acciones y pensamientos— es descrita por Pepe Donoso en los términos siguientes:

“Yo tecleaba metido en la sombra del pabellón del fondo del jardín. Al otro lado, en la casa grande, con *Las estaciones* de Vivaldi puesto a todo lo que daba el tocadiscos, Carlos Fuentes escribía *Cambio de piel*. Mi mujer, en su mesa del jardín, tecleaba traduciendo *Harry is a rat with women* de Jules Pfeiffer. Y debajo del estudio de Fuentes, junto a una ventana abierta al jardín, sigilosa como una hechicera que hilvanara los trozos multicolores de nuestros destinos literarios, Rita Macedo, con su máquina de coser, fabricaba suntuosos vestidos de aparato para ella y para su hija Julissa, que entonces comenzaba su carrera cinematográfica” (114-115).

La casa de Galeana distingue un espacio superior (la casa grande, del dueño) y uno inferior (el pabellón, para los allegados). Según definición del diccionario, el pabellón es un edificio que depende de otro o está contiguo a él; es decir, es un espacio claramente subordinado y, en este caso, una mera extensión de un centro irradiador. La música celestial emanada del punto central del círculo superior se transforma en ruido egocéntrico, despilfarro y signo lúdico de potestad en ese horizonte espacial.

Mientras abajo (P)epe Donoso escribe un simple ejercicio literario (*LSL*), arriba (C)arlos Fuentes escribe (*C*)ambio de piel, la gran obra. ¿No será una la disminuida copia de la otra? ¿No estará Donoso condenado a repetir, cual criatura, en una escala menor, la obra del Altísimo? E, incluso, en un contexto mayor, ¿no habrá este escritor chileno cambiado la cárcel criollista chilena por la mítica mexicana con sus celebradas alegorías del infierno o de jardines edénicos invertidos, a la manera de Rulfo? En fin, ¿podrá Pepe —Pancho Villa chileno— liberarse del influjo de este prestigioso escritor mexicano (más joven que él) y llegar a escribir, también, una gran obra de arte, que le abra las puertas del cielo? ¿En qué encrucijada está?

De un modo lateral —y lúdicamente—, tanto el espacio superior como el inferior reconocen una clara jerarquía, marcada por la relación de subordinación hombre/mujer, la cual es parodiada. Arriba o al fondo, aparecen los hombres (encerrados

en sus torres de marfil) abocados al arte mayor de la novela; mientras abajo, al trasluz o al descubierto, están las mujeres dedicadas a las artes menores de la traducción y del diseño (o la simple costurería). Irónicamente, la mujer de Donoso (“[m]i mujer”) pareciera traducir un texto donde se acusa a los del sexo fuerte de ser unos “malos hombres”.

El grotesco de la novela —la confusión de los sexos— queda zanjado aquí desde la norma de la pareja, reforzada por lazos legales (“[m]i mujer”) y tibiamente matizada por alusiones a la subordinación que los órdenes culturales proponen para el lugar de la mujer. Sorprende, sin embargo, que Rita Macedo (con M) sea actriz y se dedique a la costura. Si ella fuera un doble de la Manuela, ¿qué papeles actuarían los demás personajes en esta escena donde todos se constituyen desde la otredad, desde un cambio de piel, de idioma, de vestido y de nombre?

Agreguemos que esta casa es un constante escenario móvil, marcado por el artificio y el simulacro, llegando a convertir una vez, literalmente, en un set cinematográfico —allí se filmó *Las dos Elenas*, basada en un cuento del dueño de casa, con un reparto estelar—, conformándose sus objetos y moradores como piezas de un *happening*: la cama matrimonial de los Donoso (que seguramente no era de ellos), ocupada una mañana en una escena de la película; el hijito de María Félix columpiándose en el jardín en los descansos de la filmación, relatándole a Carlos Fuentes sus episodios con mamá, gérmenes de *Zona sagrada*; en fin, extras, fotógrafos, amigos y curiosos entrando y saliendo constantemente de la escena familiar.

Donoso descubre que está en el mismísimo cielo en una de las tantas fiestas celebradas en la casa de Galeana en ese año 1965, lugar festivo por donde desfila toda la picaresca artística y social mexicana (e internacional, agrega Donoso):

“Para mí la anécdota del boom como tal comienza en aquella aparatosa fiesta en casa de Carlos Fuentes en 1965, presidida por la figura hierática de Rita Macedo cubierta de brillos y pieles: fue el momento de la primera efusión, cuando todo parecía estar cuajando, desde la política de acercamiento de los intelectuales cubanos coalicionando a todo nuestro ambiente con su promesa de libertad, hasta la fundación de *Mundo Nuevo* con su sede agresivamente ubicada en París” (123).

El *boom* —estructura mítica— se retrotrae a un punto inicial de la espiral —una fiesta—, que inaugura el ciclo de la risa, el jolgorio y la libertad.

En esta ceremonia, presidida por (C)arlos Fuentes y Rita (M)acedo, se augura bienestar y felicidad para el cogollito del *boom* y su comparsa. Esta ceremonia nos evoca aquélla celebrada en honor a Cruz, la cual marca el inicio de la desgracia del pueblo El Olivo y su constitución como espacio degradado, en forma de espiral hacia adentro. La fiesta del barrio de San Angel Inn adquiere un sentido inverso, pues la proclamación de la buena nueva se cumplirá en el futuro: Donoso escribe

LSL como una primera entrega de una obra mayor, *El obsceno pájaro de la noche*, que lo consagrará cinco años más tarde.

Nuestro escritor considera que el *boom* culmina (es decir, entra en su ocaso) en otra fiesta —celebrada ahora en Barcelona, con otra concurrencia— en la Noche Vieja de 1970. Este primer rizo tiene, así, una duración de cinco años, cerrando su círculo justo el año de la publicación de su obra magna. El *boom* se configura, entonces, como el espacio de la otredad, desde el cual Donoso accede a su transfiguración en un artista contemporáneo.

¿Qué pasa después del *boom*? En verdad, Donoso lo concibe como una espiral ascendente, cuyo primer movimiento circular —el ciclo de 5 años— marca el despegue definitivo de la novela hispanoamericana. Siguiendo el curso natural de su *Historia*, diez años después escribe una *Addenda* donde expone los siguientes rizos posibles, estando felizmente condenado hasta el final de sus días a recontar esta experiencia de consagración y de fiesta.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Analecta Husserliana* (Dordrecht), 1994, Vol. XLI-XLIII. Dedicated to Allegory old and new. Edited by Marlies Kronegger and Anna-T. Tymienicka.
- Donoso, 70 años. Coloquio Internacional de Escritores y Académicos. Santiago: Universidad de Chile y Ministerio de Educación, 1997.
- Donoso, José. *El lugar sin límites*. Santiago: Alfaguara, 1995.
- . *Historia personal del boom*. Santiago: Alfaguara, 1998.
- Leclair, Serge. *Psicoanalizar*. México D.F.: Siglo XXI, 1970.
- Lévi Strauss, Claude. *Antropología estructural*. Buenos Aires: Eudeba, 1967.
- Morell, Hortencia. "Visión temporal de *El lugar sin límites*; circularidad narrativa teatralidad cíclica". *Explicación de textos literarios* (Sacramento), 1982, 11:2. 29-39.
- Sarduy, Severo. "Escritura/Travestismo". En su *Escrito sobre un cuerpo*. Bs. As.: Sudamericana, 1969. 43-48.
- Sarrochi, Augusto. "Coronación, Este Domingo y *El lugar sin límites*, tríptico de degradación, locura y muerte". En su *El simbolismo en la obra de José Donoso*. Santiago: La Noria, 1992. 91-154.
- Vidal, Hernán. "El lugar sin límites: sátira mito e historia". En su *José Donoso: surrealismo y rebelión de los instintos*. Gerona: Aubi, 1972. 113-177.

Nota: Este trabajo forma parte del Proyecto Fondecyt N°1990536 "Heterotopías. El prostíbulo en la novela hispanoamericana contemporánea", del Consejo Nacional de Investigación, Chile.

RESUMEN / ABSTRACT

Este trabajo se plantea como una relectura de la novela *El lugar sin límites*, de José Donoso, tomando en cuenta su composición alegórica, su diagramación espacial y su carácter de relato mítico. Concluimos que esta novela está vigente, porque desafía no solo las normas sociales y sexuales, sino también el pensamiento binario. Por último, se establece un diálogo entre esta obra y aquellos pasajes ensayísticos donde Donoso cuenta en qué circunstancias la escribió.

A RE-READING OF EL LUGAR SIN LÍMITES BY JOSÉ DONOSO

This work is a new view of the novel El lugar sin límites, written by José Donoso, regarding its allegorical composition, its spacial disposition and its mythical structure. We conclude that this novel continues being relevant not only because it criticizes social and sexual norms, but also because deconstruct binarism. We also make a relationship between this novel and an essay where Donoso explains the circumstances in which he wrote it.