



UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Facultad de Historia, Geografía y Letras

Departamento de Castellano

**NARRATIVA CHILENA, TESTIMONIO Y PATRIMONIO DE REALIDADES
SOCIALES Y SU VINCULACIÓN CON EL AULA ESCOLAR**

TEMA:

**LA INMERSIÓN DE LO GROTESCO EN LA NOVELA *EL LUGAR
SIN LÍMITES* DE JOSÉ DONOSO**

Seminario para optar al título de profesor(a) de Pedagogía en Castellano

Profesora Guía: Dra. Carmen Balart Carmona
Alumnos seminario de título: Norma Bustos Martínez
Ricardo Córdova Bravo

Santiago de Chile
2017

AGRADECIMIENTOS

- ❖ Quisiera agradecer a mi madre, Marta Martínez Monsalvez, por estar conmigo durante todo el proceso que culmina en esta investigación. Por su contención, apoyo y dedicación; por su amor inmenso que me permitió encontrar consuelo y guía cada vez que lo necesité. Gracias por tu buena voluntad, por tu paciencia y todos los conocimientos que compartiste conmigo a lo largo de estos años de estudio. Eres la profesional que sueño ser, tu inteligencia, experiencia y amor por la educación me ha inspirado hasta en los momentos más complejos, siempre que quise abandonar este camino pude mirarte a ti y recordar qué fue lo que me enamoró de esta carrera: tu amor por ella. Te amo, admiro y respeto infinitamente. Mil gracias.

Norma Alejandra Bustos Martínez

- ❖ A mi madre, por sus enseñanzas. Por demostrar diariamente su compañía y amor en formas que superan mi comprensión.
A Valentina, por construir junto a mí este camino. Por llenar de belleza y alegría los detalles cotidianos.
Y a mi hermana, mi padre y mis abuelos, por todo el cariño. Por estar presentes incondicionalmente sin importar las distancias.

Ricardo Elías Córdova Bravo

Índice

	pág.
1. Introducción.....	7
1.1. Planteamiento del problema.....	8
1.2. Justificación de la investigación.....	9
1.3. Objetivos.....	10
1.3.1. Objetivo general.....	10
1.3.2. Objetivos específicos.....	11
1.4. Metodología.....	11
2. Aspectos biográficos del autor José Donoso.....	12
3. La Generación del 50 o <i>Generación del Boom Latinoamericano</i>	17
3.1. Contexto político - histórico que enmarca el nacimiento, desarrollo y quiebre del <i>Boom</i>	17
3.1.1. Caso Padilla, 1971.....	19
3.1.2. Exilio y autoexilio de los autores.....	20
3.2. Visión de José Donoso respecto del <i>Boom</i> en <i>Historia personal del “Boom”</i>	21
3.3. Autores componentes de <i>Boom</i> Latinoamericano.....	23
3.4. Lineamientos generales del <i>Boom</i>	25
3.5. Proceso de creación de <i>El lugar sin límites</i>	27
4. Lo grotesco en la novela <i>El lugar sin límites</i>	28

4.1. Hiperbolización del cuerpo y animalización del comportamiento humano	33
4.2. Uso de lenguaje y expresiones soeces.....	49
4.3. Traslado del carnaval desde la plaza pública al burdel en <i>El lugar sin límites</i>	56
4.4. Institucionalización de lo grotesco.....	58
4.5. El mundo en crisis como génesis de lo grotesco.....	61
5. Funcionalidad de los monólogos en la novela <i>El lugar sin límites</i>	67
5.1. La voz de la Manuela.....	69
5.2. La voz de Pancho Vega.....	80
5.3. La voz de la Japonesita.....	87
6. Propuesta Didáctica.....	92
6.1. Primea clase de la unidad.....	93
6.1.1. Guía de trabajo.....	94
6.1.2. Presentación en Power Point.....	100
6.1.3. Consideraciones para la aplicación de la actividad	104
6.2. Segunda clase de la unidad.....	105
6.2.1. Pauta.....	106
6.2.2. Rúbrica.....	110
7. Conclusión.....	111
8. Bibliografía.....	115

1. Introducción

La historia de nuestros pueblos ha sido marcada por el abuso y el sometimiento por la violencia. Desde nuestras etnias originarias hasta la situación político-social de la actualidad, se devela, en muchos niveles, conductas vejatorias entre distintas partes de la sociedad. La injusticia, el abandono y la supremacía de poder de grupos minoritarios que controlan al total de la población ha mantenido constante el dolor de los sectores sociales más desamparados.

Aunque esta oscura cara de nuestra historia se calle y oculte una y otra vez en el devenir de nuestros discursos oficiales, creemos necesario, como profesores en formación, rescatar el motivo central de la novela chilena *El lugar sin límites*, escrita por José Donoso, para acercar su narración a la sala de clases, permitiendo una visión distinta del panorama nacional. Desde una perspectiva marginal, desgarradora y divergente, perseguimos la motivación de los jóvenes por una formación enfocada al pensamiento crítico y el cuestionamiento del orden establecido, siempre manteniendo el objetivo de formar personas íntegras y con consciencia social.

Dentro de la presente investigación, generada en el marco del Seminario de Título: Narrativa chilena, testimonio y patrimonio de las realidades sociales y su vinculación con el aula escolar, desarrollamos los rasgos principales de la teoría de lo grotesco en función del análisis de la novela, con el objetivo de develar personajes complejos, violentos y sufrientes, que buscan alterar el status quo que les han impuesto para poder transformar, aun por un breve instante, la realidad desoladora que los agobia.

Tan asombrosa como sombría, la narración exhibe una particular complejidad grotesca con la que se conforman personajes y lugares. Abordamos, entonces, la comprensión de características fundamentales que delimitan el espacio creativo en la novela, analizando las diferentes características convergentes en la novela tanto a nivel narrativo como dialógico con la teoría de los grotesco propuesta por Mijail Bajtín. Por esto, consideramos concretar nuestra investigación delimitándola como: **“La inmersión de lo grotesco de la novela *El lugar sin límites* de José Donoso”**.

En términos concretos, la novela nos entrega un mundo que es coherente con lo propuesto por Bajtín. Lo aplica y lo desarrolla a plenitud, consiguiendo un relato descarnado con la sutileza de no incomodar o escandalizar a nadie, sino que capta la atención del lector. A través de un juego de realidades incompletas se delinea un grupo de rasgos que permiten su análisis en base a la teoría, todo a partir del goce estético que consigue despertar.

1.1. Planteamiento del Problema

La ausencia de un posicionamiento valórico y crítico con respecto a la sociedad que hemos construido y la presencia de hechos de violencia social a lo largo de nuestra historia, sustentan preguntas como: ¿En qué contextos se habla de violencia, abuso y marginalidad en nuestro país? ¿somos conscientes de los abusos que se generan a diario? ¿se abordan o discuten estos temas al interior de las salas de clase?

La idea de acercar tanto al libro como a lo grotesco al aula parece consistente a la búsqueda de respuestas, si consideramos que el trabajo que supone el análisis de esta obra nos abre posibilidades de indagación tanto en el ámbito de la literatura como en el valórico, entregando la posibilidad al docente de aplicar actividades que consigan ser significativas para el espacio físico de la escuela. Si se valora a esta novela como herramienta de trabajo, se puede desarrollar el tema del rescate del patrimonio cultural chileno que se desprende del mundo literario que nos es presentado. En el texto escrito, nos enfrentamos a una construcción de estructuras sociales y políticas que dicen bastante acerca de la forma en que se hacían (y se siguen haciendo) las cosas tanto en esferas públicas como privadas.

1.2. Justificación de la investigación

En la novela, existe una crítica social y política de aquellos constructos que guían la existencia de los participantes en la realidad creada. Hay una conexión ineludible entre aquello que se desarrolla en su virtualidad y lo que se permea hacia el exterior; de tal forma, el pueblo El Olivo se convierte en una representación de los aspectos criticables, totalmente presentes en nuestro entorno nacional.

El libro se convierte, así, en una narración simbólica, crítica y analítica de temas que son tratados con simpleza, sin exageraciones espeluznantes ni inconsistencias; por el contrario, potencia la lectura crítica gracias a la simpleza y honestidad con que se plantean tanto situaciones cotidianas como problemas complejos. Donoso devela un mundo en el cual podemos

identificar rasgos patrimoniales como: estereotipos sociales, roles jerárquicos, política nacional y el desarrollo económico de la tierra que habitan. Es innegable que Chile está representado en *El Olivo* a escala: las personas que ahí habitan, sus interacciones, problemas y necesidades, responden a características singulares de la idiosincrasia chilena.

A través de la lectura comprensiva y crítica de la novela de Donoso, surge la necesidad de entender los rasgos que la convierten en un documento crítico y simbólico. Es, de esta forma, que la teoría de lo grotesco, planteada inicialmente por Mijail Bajtín en relación con ciertos ritos y costumbres sociales medievales, responde ampliamente a aquellas características que determinan la esencia de la novela. Gracias a ella, el texto adquiere una lectura acabada, comprensiva, global y, sobre todo, crítica, siempre que el lector sea una figura activa y dinámica.

1.3. Objetivos

Sobre la base del problema y la justificación de la investigación, los objetivos que abordaremos son los siguientes:

1.3.1. Objetivo general

- Rescatar el patrimonio acallado y marginal presente en la novela *El lugar sin límites* de José Donoso a través de la investigación de la obra, y su proyección pedagógica en el aula.

1.3.2. Objetivos específicos

- Plantear una estética de lo grotesco en la novela *El lugar sin límites* por medio del análisis de la teoría de lo grotesco planteada por Mijail Bajtín.
- Distinguir los recursos monológicos en la narración de la novela *El lugar sin límites* como rescate de la humanidad de los personajes.
- Confeccionar una propuesta pedagógica para la utilización de la novela *El lugar sin límites* en el ámbito escolar.

1.4. Metodología

Por medio de una investigación cualitativa, nos centraremos en la comprensión y el estudio de la teoría de Bajtín sobre su teoría de lo grotesco, para conseguir aislar y analizar los elementos que consideramos pertinentes dentro del libro y en la realidad nacional.

Tanto la propia novela *El lugar sin límites* como *Historia personal del "boom"* y *Correr el tupido velo* nos ayudan a construir un ideario en torno a la narrativa de Donoso, el que permite el desarrollo de la investigación y la comprensión más precisa de los aspectos relevantes de la novela y que necesitan ser leídos desde una visión más enriquecida para desentrañar gran parte de lo que contienen.

Entonces, en vista de las características destacables de esta novela, surge la necesidad de llevarla al aula, de trabajar y desentrañarla junto a los estudiantes y conseguir una comprensión de diversos aspectos. Historia, patrimonio, estereotipos e interacciones colectivas en donde podemos

reflejarnos como individuos históricos y contruidos en la misma sociedad real en que fue contruida la novela *El lugar sin límites*.

2. Aspectos biográficos del autor José Donoso

José Donoso Yáñez nació en Santiago de Chile, el cinco de octubre de 1924. Su padre, el médico José Donoso Donoso, era el sostén de la familia en la que el escritor creció junto a sus dos hermanos y su madre, doña Alicia Yáñez.

La infancia de José Donoso estuvo lejos de la precariedad que él sostuvo durante gran parte de su vida. Su educación primaria se realizó en el Grange School hasta los 13 años; posteriormente, terminó la enseñanza media en el Liceo José Victorino Lastarria.

A pesar de nacer en el seno de una acomodada familia santiaguina del primer cuarto de siglo, José Donoso, desde muy temprana edad, se desempeñó en distintas labores que le otorgaron nuevas perspectivas a sus aptitudes literarias. Trabajó, en su juventud, como oficinista, malabarista y peón, en una hacienda ovejera en la región de Magallanes.

En 1949, luego de llevar dos años de estudio en la Carrera de Inglés, en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, viajó a Estados Unidos a estudiar Filología Inglesa, en la Universidad de Princeton, gracias a la obtención de una beca brindada por la Doherty Foundation. Durante su

estancia en dicha Casa de Estudios Superiores, la revista universitaria MSS publicó sus primeros dos cuentos: *The blue woman* y *The poisoned pastries*. Ambos escritos en inglés.

De regreso a Chile, en 1955, publicó su primer libro *Veraneo y otros cuentos* con el que un año más tarde obtuvo el Premio Municipal de Literatura de Santiago. Esto le permitió, por un periodo, dedicarse por completo a su trabajo mientras vivía en Isla Negra, en casa de una familia dedicada a la pesca artesanal.

Su primera novela, *Coronación*, en la que trabajó desde 1957, es uno de sus mayores éxitos literarios. En ella, se describe la decadencia del estrato social más alto de la población de Santiago. Los ingresos generados por la venta de su texto literario y sus periódicas publicaciones en la revista *Ercilla* le permitieron viajar y visitar a familiares y amigos por el Viejo Continente y Latinoamérica. En uno de estos viajes, mientras se hospedaba en Buenos Aires, conoció, en casa de unos amigos, a la artista y socialité María Ester Serrano, hija del diplomático chileno Juan Enrique Serrano y de la boliviana Graciela Mendieta. Luego de un año de relación, contrajeron matrimonio, en 1961.

La pareja fue invitada por el gobierno de México, en diciembre de 1964, al Tercer Simposio de la Fundación Interamericana para las Artes. Durante la estadía en México, y gracias a su participación y estrecha amistad con gran parte de los integrantes del Boom Latinoamericano, la pareja vivió varios meses en casa del escritor Carlos Fuentes. En esa residencia, José Donoso escribió, en 1966, su libro *El lugar sin límites*, breve novela considerada por la crítica como una de sus más grandes creaciones. El propio Carlos Fuentes fue quien insistió a José Donoso para que la publicara. Tras varios intentos en distintas escenas artísticas, la obra que trata sobre el abuso a los trabajadores, la cruda miseria de un pueblo olvidado del sur de Chile y la

cotidianidad de la prostitución, será llevada al cine por el director mexicano Arturo Ripstein, en 1977.

Luego de su estadía en México, residió junto a su esposa en Estados Unidos, donde dictó cátedra en la Universidad de IOWA, durante tres semestres. En 1968, se trasladó a España en búsqueda de un lugar más estable para formar un hogar. Allí permaneció la familia Donoso hasta 1981.

En 1970, debió ser internado en una clínica por la complicación de sus úlceras gástricas. Un tratamiento médico que lo tuvo al borde de la muerte por el agravamiento de una reacción alérgica a la morfina. Por ese tiempo, José Donoso saca a la luz *El obsceno pájaro de la noche*. Esta novela, considerada como el mejor trabajo de su trayectoria, es un libro esencial en la proyección del nuevo canon de la literatura occidental del siglo XX y del boom latinoamericano. A José Donoso, le tomó casi ocho años terminar su novela, debido a la esencia compleja y ambiciosa tanto del devenir narrativo como del trasfondo de los personajes. Además, debió interrumpir su escritura en múltiples oportunidades.

En la primavera de 1973, se publica su libro *Tres novelitas burguesas*; trabajo que había sido antecedido por su ensayo *Historia del Boom*, publicado un año antes. Ese mismo año, comienza el periodo de dictadura militar en Chile y desde esa fecha tanto el escritor como su núcleo familiar se consideran autoexiliados en España. El escritor y su esposa se trasladan a la localidad de Calaceite, en Aragón, donde compran la casa que se convertiría en el hogar de la familia Donoso por más de una década.

Es, precisamente, en esta casa donde el matrimonio decidió adoptar una niña, luego de más de una década de fallidos intentos y costosos tratamientos para poder concebir a un hijo. Así, Pilar Donoso Serrano, de

cinco años de edad, pasó a formar parte del hogar que el escritor y su mujer mantenían en 1972.

Siempre en paralelo a su trabajo como docente universitario, dictando seminarios de literatura, en España, México y Estados Unidos, José Donoso continuó sumando publicaciones a su copiosa producción: *Casa de campo* fue publicada en 1978, obteniendo con ella la nominación al premio Seix-Barral. La obra era una analógica crítica a la dictadura que sufría Chile. En 1979, aparece su novela erótica *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*; y en 1981, con una intervención en el mundo de las letras que lo catapultó y lo consagra como uno de los más brillantes y destacados autores de la literatura chilena del siglo XX, publica *El jardín de al lado*, en España.

Recién en el año 1981, vuelve a su país de origen que aún se encontraba bajo el régimen militar. Luego de varios intentos por recuperar y habitar la casa familiar en la que había crecido, en Santiago, y dedicarse casi por completo al trabajo del taller literario que conformó junto a escritores de la talla de Roberto Brodsky, Marco Antonio de la Parra, Sonia Montecinos y Carlos Iturra, la familia Donoso decide, en enero de 1985, arrendar una casa en la Isla de Chiloé con el objetivo de refugiarse en la tranquilidad de la zona para que el escritor pudiera terminar la obra *La desesperanza*, que será publicada, al año siguiente, por su editorial española Seix-Barral.

Siempre aquejado por constantes e intensos problemas de salud, buscó incesablemente junto a su familia un lugar que le permitiera trabajar en sus novelas y lo mantuviera alejado de sus complicaciones médicas. En 1990, junto con el regreso de la democracia en el país, un desgastado José Donoso recibe el Premio Nacional de Literatura, en una ceremonia en la que estuvo presente el presidente de la República, don Patricio Aylwin Azócar. Ese mismo año, publicó su novela *Donde van a morir los elefantes*, con plena certeza de que el tiempo que le quedaba de vida se mantendría en Chile.

José Donoso falleció en su casa de Santiago, el 7 de diciembre de 1996. En su lecho de muerte, el escritor pidió a sus familiares y amigos más cercanos que leyeran el poema *Altazor* de Vicente Huidobro.

Tal y como fue su voluntad, sus restos fueron sepultados en el cementerio de la localidad de Petorca, en la Quinta Región.

Póstumamente, se publicaron varios trabajos escritos en sus últimos años de vida. Los más importantes de él son: *El Mocho*, 1997; y *Lagartija sin cola*, 2007.

3. La Generación del 50 o *Generación del Boom Latinoamericano*

La llamada Generación del 50 o *Generación del Boom* enmarca su origen, como factor fundamental, en un conjunto de hechos históricos y políticos que se suscitan en Latinoamérica. Este contexto, más que definir sus líneas de producción literaria, los lleva a unir posturas y generar conversaciones, desde las que surgirán puntos y visiones en común en un grupo de escritores en Latinoamérica.

La revolución cubana, las dictaduras y la realidad de la novela local impulsan a los escritores a buscar un cambio, una diferencia, aunque sea comercial, dentro del universo literario global.

3.1. Contexto político - histórico que enmarca el nacimiento, desarrollo y quiebre del *Boom*

El Boom Latinoamericano se vio claramente influenciado por los sucesos históricos y políticos que marcaron la época. Entre ellos, se encuentra la revolución cubana, indicada como uno de los sucesos más importantes para el movimiento; el Golpe de Estado en Guatemala; la dictadura en República Dominicana; el proceso de neocolonialismo de Latinoamérica, además de los autoritarismos e ideas sociales.

a) La revolución cubana, también llamada “Revolución de los Barbudos”, fue generada a raíz de la violación a los derechos humanos perpetrada por el general Fulgencio Batista, quien había derrocado al presidente democrático Carlos Prío. Fidel Castro lidera

la oposición generalizada a Batista y junto a Camilo Cienfuegos y al Che Guevara llegan a tomar posesión del palacio presidencial. Fidel pasa a dirigir el país en nombre de la revolución

b) La dictadura de República Dominicana tiene su inicio en la primera invasión de Estados Unidos a República Dominicana, la que dio por resultado la llamada “era de Trujillo”, dictadura de Rafael Trujillo que duró alrededor de 30 años hasta que fue asesinado en 1961. En 1966, Joaquín Balaguer asciende al poder y se mantiene en él durante doce años, periodo en el que realizó fraudes electorales y represión sobre sus opositores.

c) El Golpe de Estado en Guatemala, un 18 de junio en 1954, se inició con bombardeos a la ciudad y la invasión desde Honduras de un ejército golpista (además del apoyo de la CIA). Esta lucha se libró hasta el 3 de julio, fecha en que Carlos Castillo tomó la ciudad y dio inicio a un largo periodo de dictadura militar.

El acontecer político marcó evidentemente el desarrollo del movimiento literario denominado *Boom Latinoamericano*, que basó su trabajo y reuniones en las apreciaciones y lineamientos que los unían respecto de estos sucesos. Los mencionados acontecimientos componen los hitos más relevantes del proceso conversacional e ideológico que los une y, eventualmente, los separa.

3.1.1. Caso Padilla, 1971

José Donoso señala en su libro *Historia personal del “boom”* (y coincide con la opinión general) que uno de los hitos que marcó el quiebre entre los autores que componían este grupo del *Boom Latinoamericano* fue el llamado “Caso Padilla”. El Caso Padilla fue un suceso político acaecido durante el desarrollo inicial de la Revolución Cubana y dividió a un amplio sector de periodistas, artistas, escritores y varios otros, que, hasta ese momento, se habían mostrado a favor de la Revolución de Castro.

El Caso consistió en lo siguiente: Heberto Padilla, poeta cubano, se convirtió en el centro de las críticas cuando el lanzamiento de su libro *Fuera del Juego* fuera catalogado como una crítica velada a la Revolución impulsada por Castro. Posterior a esto, y luego de un recital en donde leyó su escrito *Provocaciones*, fue arrestado junto a su esposa bajo la acusación de “actividades subversivas”, lo cual generó el abierto malestar de Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa, entre otros. Luego de 38 días de presidio, Heberto Padilla leyó en un recital (del mismo tipo durante el que fue acusado) el escrito titulado *Autocrítica*, en donde reniega abiertamente las ideas expresadas en sus escritos anteriores.

Este caso marcó un quiebre del llamado “idilio” entre la intelectualidad mundial y la Revolución, lo cual afectó también al *Boom*.

Donoso señala en *Historia personal del “boom”* que, a partir de este punto, se pierde esta aparente cohesión que guiaba a los escritores latinoamericanos que tanto se alabó y comienza un proceso de lineamientos personales y, en algunos casos, colectivos. Entre aquellos que compartían su visión de las cosas; estaban los que

seguían apoyando irrevocablemente a la Revolución y los que vieron en aquel arresto el fin de su fascinación por el proceso que lideraba Castro.

3.1.2. Exilio y autoexilio de los autores

A través del texto, Donoso también señala que una de las aristas importantes de considerar al analizar las obras generadas durante este período es el factor *exilio*. Para aclarar, no todos los autores que se enmarcan en este periodo fueron exiliados, pero Donoso señala un proceso de *autoexilio* de parte de varios de ellos y apunta a que el proceso de alienación del escritor de su patria y su inmersión en ciudades norteamericanas o europeas (en la mayoría de los casos) podría explicar la aparente universalización de autores que, anteriormente, no lograban siquiera llegar más allá de las fronteras de sus propios países. Esta nueva visión, este nuevo ritmo de vivir, esta nueva cultura y gente nueva, aporta, para Donoso, un enfoque renovado que impulsa a la novela latinoamericana a saltar del anaquel local y convertirse en éxito de ventas internacionalmente.

Este proceso de internacionalización provoca, para Donoso, lo que sería lo más inteligible para los autores europeos, una suerte de afabilidad, de cariño y honesta admiración entre los autores latinoamericanos y que se explica a través de la eliminación de las limitadas fronteras Latinas. Al convertirse en un fenómeno que sobrepasó estas fronteras, los autores pueden dejar rencillas y habladurías ante la expansión universal de su espacio de trabajo,

explica Donoso. Además, señala que este proceso aviva aún más su idea de *autoexilio* por parte de autores como Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa, Cabrera Infante, entre otros. No cree que este proceso influya en la cosmopolitización de la novela y que esto, sumado a su internacionalización, configura una parte considerable de la narrativa hispanoamericana de la década de los años sesenta.

3.2. Visión de José Donoso respecto del Boom en *Historia personal del Boom*

José Donoso es indicado como uno de los representantes del *Boom*, el único más reconocible de Chile al menos. El escritor relata su vivencia y apreciación del movimiento, desde una perspectiva personal, muy directa, ya que él se ve inmerso en el desarrollo pleno de todo este proceso.

Donoso, supeditado inexorablemente a la realidad local en donde los escritores debían vender sus propios libros para que las editoriales consideraran publicar una primera edición de un ejemplar (como menciona en su libro *Historia personal del boom*). A lo que se unía una variedad prácticamente nula e inexistente de novelas extranjeras.

El autor de *El obscuro pájaro de la noche* se vio limitado siempre a la producción local, a las editoriales que solo invertían en las tiradas de libros de lectura obligatoria con el fin de asegurar ventas, a los que él llama “padres” de la literatura chilena que entregaron un modelo a seguir muy poco productivo en general. las principales características de los llamados “padres” de la literatura chilena tenían que ver con el nivel de “realismo” y “naturalidad”

con que se lograba plasmar la realidad circundante de nuestro país. Todo lo que escapaba de esta línea era considerado un exceso, un intento por alimentar la vanidad y el ego, cosas muy mal vistas en general por la población. El autor no creaba más allá, porque no conocía algo distinto, más libre o auténtico que aquello que buscaban las editoriales y el círculo de escritores nacional.

Donoso huye, se va a Argentina para ampliar esta visión, para conocer y descubrir fronteras que parecían impermeables y lejanas, y así poder entregar algo que estuviera más allá de su primera publicación. *Coronación* fue tildada de avariciosa y con un mal final a pesar de ser leída y comentada en diversos medios y espacios. Esta sensación de ansiedad por la insatisfacción creativa lleva al autor al país trasandino y le abre los ojos a autores y novelas de diversa índole y prestigio. En Argentina, es donde Donoso lee por primera vez a Carlos Fuentes y queda encandilado por su narrativa, por su contenido, por su libertad y originalidad.

Para Donoso, Carlos Fuentes es el primer autor que surge con esa urgencia de generar literatura que derribe fronteras en Latinoamérica. Literatura que pueda ser acogida y disfrutada más allá del ámbito local, con significaciones y escenarios que puedan ser cercanos y disímiles simultáneamente. Una literatura que llegue a cambiar este orden clasificado de novelas locales que quedaban encerradas y supeditadas al terreno regional, a las incipientes ambiciones locales, a la estética y al gusto impuestos por los grupos de consumo y de comentario de la novela chilena (peruana, boliviana, brasileña).

José Donoso ve la figura de Carlos Fuentes como un joven ideólogo, fuera de los márgenes que parecían pertinentes a los escritores de su círculo más cercano, tanto a nivel de su estética personal como en el planteamiento de sus ideas y opiniones.

A pesar de que Donoso acepta que es un autor al cual clasifican como parte del *Boom*, siempre evita aceptar o confirmar la existencia de este fenómeno. Lo registra como “comercial” (debido a la preponderancia de una editorial que se anotó las principales novelas y cuentos que entonces se produjeron). También lo indica como un proceso identitario del escritor latinoamericano en relación con la idea de internacionalizar su trabajo en pos de su necesidad de reconocimiento y de llegar a otros mercados. Además, desea generar una realidad en donde en cada país pueda conseguir literatura extranjera y, así, alcanzar una visión amplia y actualizada de los procesos que rodean a sus coterráneos.

3.3. Autores componentes del *Boom Latinoamericano*

Donoso, en su libro *Historia personal del “Boom”*, nos entrega, a modo de juego, una suerte de “categorización” de autores que él indica como componentes de este movimiento imaginario del “Boom Latinoamericano”. Algunos de ellos son los siguientes:

Los consignados por el medio como “la mafia del Boom” que serán los más altamente alabados y más duramente criticados: Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa. A ellos, los propone como los altísimos exponentes de esta supuesta tendencia literaria. Pero, a sabiendas de la inconsistencia que supone la inclusión de cuatro nombres para una tendencia completa, les anexa otros que, para él, comienzan a entregar mayor base a este supuesto. Menciona a Jorge Luis Borges, Juan Rulfo y Alejo Carpentier, quienes, a pesar de no calzar dentro de este

idealizado “molde” al que se somete a los participantes del “*Boom*”, si constituyen un aporte importante e innegable a la literatura de ese momento. Juan Carlos Onetti y José Lezama (con su deslumbrante *Paradiso*) cerrarían esta segunda categorización a la cual Donoso denomina como el *protoboom* que, en conjunto con los primeros cuatro autores señalados, conformarían un grupo sólido y prácticamente fundante del “*Boom*”.

En un caso aparte, ubica a Ernesto Sábato quien, en cuanto a calidad literaria, debe, según José Donoso, estar incluido dentro de los primeros cuatro nombres, junto a Guillermo Cabrera Infante. Pero, ante la porfía de estos autores al marginarse constantemente del supuesto “*Boom*” prefiere dejarlos al margen. No obstante, indica que sus trabajos fueron, sin lugar a dudas, un componente de variedad y de calidad a este movimiento imaginario y colectivo que, a la gente, le encantaba admirar y criticar, al mismo tiempo.

Posteriormente, el autor indica como integrantes del grueso del “*Boom*” a un grupo mayor de escritores cuyos trabajos han sido traducidos y difundidos a diversos idiomas. Augusto Roa Bastos, Manuel Puig, Salvador Garmendia, David Viñas, Carlos Martínez Moreno, Mario Benedetti, Vicente Leñero, Rosario Castellanos, Augusto Monterroso, Jorge Ibarguengoitia, Adriano González León; y los chilenos Jorge Edwards y Enrique Lafourcade, además de otros nombres (Donoso, 2007: 131).

Más abajo, Donoso categoriza como *boom-junior* a una generación más joven de gran calidad, con una obra aún demasiado corta según Françoise Wagener en *Le Monde*.

En esta categoría, encontramos a: Severo Sarduy, José Emilio Pacheco, Gustavo Sainz, Néstor Sánchez, Alfredo Bryce Echenique, Sergio Pitol y Antonio Skármeta.

Finalmente, le dedica un apartado al que denomina *petit-boom* de la novela argentina, en donde aparecen los siguientes nombres: Manuel Mujica Láinez, Bioy Casares, Pepe Bianco, Maurena, Beatriz Guido, Sara Gallardo, Elvira Orphée, Juan José Hernández, Dalmiro Sáenz quienes, según Donoso, y a pesar de su innegable calidad, no fluyen como deberían en el panorama de la novela argentina de ese momento.

Así, José Donoso se da el gusto de entregar su apreciación del mundo literario que enmarca a la época de surgimiento del *Boom* y deja en claro que, a pesar de haber nombres más destacados que otros, no es posible hablar de un lineamiento homogéneo y mucho menos unísono en relación al supuesto *Boom Latinoamericano*.

3.4. Lineamientos generales del Boom

En términos de contenido, la literatura enmarcada en la época del *Boom* es bastante diversa, asimismo en cuanto a forma; pero, sí hay una tendencia que los unifica: la idea de la creación de una novela totalizadora.

Casi en respuesta al Criollismo y el Realismo tradicional, el *Boom Latinoamericano* desarrolla una literatura que más que negar la tradición local va en busca de un sentido universal de la literatura que se está gestando en los diferentes países del continente.

José Donoso lo expone de forma muy clara en *Historia personal* cuando comenta la idea de una forma más cosmopolita de exponer la realidad y tradiciones latinoamericanas. Es decir, a través de un proceso de definición de lo que es la latinoamericanidad los escritores enmarcados en esta

tendencia literaria producen novelas que son más accesibles para los lectores universales (norteamericanos y europeos) y los introducen a un mundo en donde el latinoamericano no limita sus posibilidades de producción a guerrilleros y dictadores, sino que expone un mundo más rico y bello de tradiciones e interioridades de personajes complejos con una historia enmarcada en sucesos intrincados tanto desde una mirada tanto ambigua como historicista.

Gracias a esta búsqueda por una definición de lo latinoamericano, los autores, a pesar de universalizar su literatura, nunca dejaron de lado los temas propios de su continente. Incluso, a pesar de vivir en el exilio y en el *autoexilio* salvaguardaron la magia y localizaron a sus novelas en un nivel casi metafísico en función de esta nueva novela *totalizadora* que surgía.

Otro aspecto ligado a los procesos anteriormente expuestos es el escepticismo frente a la realidad que plasman los autores en sus novelas y relatos. José Donoso lo declara con firmeza al valorar la primera novela de Carlos Fuentes a la que tiene acceso. Desarrolla su fascinación en base a este distanciamiento de lo concreto y el paso hacia la fantasía y el misterio (tanto en la construcción de escenarios como en sus personajes). Esto lo distancia de forma definitiva de la concreción que sustenta la creación nacional (y, en general, el resto de Latinoamérica) y da un paso hacia la satisfacción frente a su propia producción literaria.

A pesar de estar profundamente ligados en lo referente a aquello que los aúna a la literatura de la Generación del 50, cada escritor se desarrolla sin llegar a constituir un grupo afín. Aunque todos tienen un origen común y apuntan a un objetivo general, dentro de su propio estilo, cada uno entrega una pincelada particular en su creación literaria y aporta elementos propios y distintivos, que caracterizan a la nueva novela latinoamericana.

3.5. Proceso de creación de *El lugar sin límites*

Como parte de su libro *Historia personal del “boom”*, José Donoso nos relata a modo de anécdota cómo fue gestada su novela *El lugar sin límites*.

En el marco de su estancia en la casa de Carlos Fuentes, con el cual se había vuelto cercano, Donoso batallaba sin éxito por terminar *El obsceno pájaro de la noche*, novela que no había podido culminar de forma satisfactoria, debido a la presión que se imponía frente a una deuda de mil dólares con una editorial chilena, la cual se los había facilitado a cambio de su próxima publicación.

Frente a esta sequía creativa que lo aquejaba, Donoso tomó uno de los capítulos (que estaba inconcluso) de *El obsceno pájaro de la noche* y desarrolló una historia según el argumento que contenía. Una vez completada la que para él constituía una novela corta para saldar su cuenta con la editorial, se la presentó a su amigo Carlos Fuentes para que le diera una apreciación del trabajo que había completado. Fuentes quedó fascinado y le solicitó que la publicara con una editorial extranjera para que el texto consiguiera la resonancia que su calidad merecía. Donoso, escéptico, no le hizo caso al consejo de su amigo. Pero, Carlos Fuentes contactó a editores conocidos suyos y les envió la novela. Estos, a su vez, coincidieron en la calidad de ella y accedieron a publicarla. De este modo, una de las novelas más reconocidas de José Donoso consiguió ver la luz.

4. Lo grotesco en *El lugar sin límites* de José Donoso

Durante la Edad Media, se desarrollan en la literatura formas folclóricas y semifolclóricas que se destacan por su carácter satírico y paródico. Según el propio Mijail Bajtín (1924):

“Tales formas tienden a la ciclicidad, aparecen las epopeyas satírico paródicas. En esa literatura de los estratos bajos sociales de la Edad Media ocupan el primer plano tres figuras, que han tenido una gran significación en la evolución posterior de la novela europea. Estas figuras son: el pícaro, el bufón y el tonto.”
(Bajtín. M, 1989: 310)

A estas figuras las particulariza una principal característica: son ajenos al mundo que habitan. No se identifican ni solidarizan con las situaciones de la vida del hombre común pues no les conviene ninguna; ellos son la representación de la falsedad, viendo de revés cada situación cotidiana. Por esto, alteran y se aprovechan de cada evento público y social, enfrentando la cotidianeidad como una máscara. Aún así, esta máscara no es una invención de los personajes, pues se sostiene a través de un origen popular férreo que la vincula con el pueblo.

Al ser completamente distintos a su entorno social, estas tres figuras disfrutan de derechos y privilegios especiales: Se ríen de los demás tanto como los demás se ríen de ellas. La hilaridad que definen tiene el carácter de la risa popular, por tanto, son la esencia de la plaza pública. Su discurso es un constructo intangible, propio del jolgorio, el carnaval y la teatralidad. Bajtín (1924), en su estudio, sostiene:

“Restablecen el carácter público de la figura humana, ya que la existencia de dichas figuras como tales, se manifiesta, por entero y hasta el final, hacia el exterior, lo exponen todo, por decirlo así, en la plaza; toda su función se reduce a esa exteriorización (aunque no de su propia existencia, sino de una existencia ajena, reflejada; pero tampoco tienen otra). Con esto se crea una modalidad especial de exteriorización del hombre por medio de la risa paródica.” (Bajtín. M, 1989: 311)

Otro rasgo importante de la conformación de estos personajes es su carácter alegórico. Sin necesidad de identificarse con el colectivo, es participante y reflejo de la sociedad. Esto define, entonces, su habilidad de experimentar la metamorfosis. El ser grotesco le permite la transformación a amo y señor, liderando la fiesta al representar, alegóricamente, todos los aspectos de la condición humana que convergen en su existencia. Este estado alegórico tiene una importancia fundamental para la construcción de la novela: el bufón, el tonto y el pícaro utilizan toda convencionalidad y la revelan, aun si esta es falsa, repulsiva o temible.

“Esa convencionalidad viciada, que ha impregnado la vida humana, es ante todo un sistema feudal y una ideología feudal, con su desprecio hacia todo lo que es el espacio-temporal. La hipocresía y la mentira han penetrado todas las relaciones humanas. Las funciones sanas (“naturales”), de la naturaleza humana, se realizaban, por decirlo así, de contrabando y a lo salvaje, porque no estaban santificadas por la ideología. Eso introducía en la vida humana falsedad y duplicidad. Todas las formas ideológico-institucionales se hacían hipócritas y mentirosas en cuanto a la vida real, sin interpretación ideológica, se convertía en rudimentaria, animal.” (Bajtín. M, 1989: 313)

La existencia del personaje grotesco, entonces, representa una importancia excepcional en la lucha contra el convencionalismo y la prohibición de algunas las formas humanas y sociales existentes. Ofrece al pueblo la libertad de no ser correcto, de equivocarse, de imitar, de hiperbolizar la vida, de parodiar, de no cumplir con lo esperado y de no ser uno mismo. Genera un discurso que lanza como grito de batalla para arrancar las máscaras de los demás, para denunciar a viva voz, para insultar y sacar a la luz hasta las verdades más incómodas. Así, el carácter bufonesco brinda la libertad para hacer de dominio público la vida privada, sin resguardar ni los detalles más oscuros y ocultos.

La noción de cuerpo grotesco fue introducida por el mismo Mijail Bajtín en su conocida obra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (1975). En ella, Bajtín efectúa un acercamiento al ámbito de lo carnavalesco a partir de la obra de Rabelais, autor francés del siglo XVI que hizo de los gigantes Gargantúa y Pantagruel protagonistas de un conjunto de novelas satíricas caracterizadas por la desmesura de los hechos narrados.

Lo grotesco comprende una amplia serie de manifestaciones culturales, que consisten en espectáculos como mascaradas, degradaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. Estas actividades públicas eran puestas al servicio de una inversión momentánea de las normas y valores imperantes, y realizadas principalmente como composiciones cómicas, llenas de expresiones vulgares, lenguaje soez e imitaciones de mal gusto. Lo fundamental para el espíritu carnavalesco es presentar un mundo del revés; contrario en apariencia a la realidad oficial que domina la vida cotidiana, y que siempre se encuentra condicionada por estrictas interacciones sociales y políticas jerárquicas que no permiten las relaciones humanas de tipo horizontal.

Este objetivo se alcanza en la Edad Media y permanece activo en la literatura del Renacimiento. Por medio de la risa, el humor carnavalesco, los insultos, las bulas y las blasfemias fundadas en la grosería, la esencia de lo grotesco contribuía a la reestructuración de las formas de sociabilización humana. Se trataba, entonces, de un espectáculo centrado en una utopía de igualdad social que servía tanto a modo de transgresión como de relajación de las tensiones inherentes a la desigualdad que los pueblos sufrían.

Esta risa de carácter ambivalente encuentra uno de sus sustentos en el realismo grotesco, responsable de una hiperbolización del cuerpo. Deforme e hiperbólico por definición, el cuerpo grotesco aparece asociado a aperturas y orificios, es decir, las entrañas, los genitales y los esfínteres, que ponen en contacto al individuo con la comunidad y con su entorno. Estos elementos, marcados por la impureza y el tabú de los poderes imperantes como los reinados y la iglesia, se convierten en el estandarte utilizado por lo grotesco para validar las necesidades prohibidas, marginadas y sancionadas durante siglos. Boca, ano, orejas, genitales y nariz mantienen a la corporalidad abierta al mundo y nos revelan el carácter inacabado del cuerpo humano. Además, son la herramienta de las múltiples acciones inherentes a nuestra existencia y a nuestros goces, tales como: comer, beber, defecar, hablar, orinar, eyacular, oler y el nacimiento de una nueva vida.

El sentido cómico brindado a las necesidades corporales y al goce físico se expresa en la plaza debido a su naturaleza pública y de confluencia social. En ella, intérprete y espectador, o, dicho de otro modo, representación y audiencia, se hacen uno al verse diluidas las fronteras de la realidad. El carnaval no solo se observa, pues debe vivirse. No podemos entender el cuerpo grotesco desligado de este sentido colectivo, comunitario.

El alcance y relevancia de esta subversión deben ser puestas en relación con la vinculación entre carne y pecado propia de la Edad Media y el

Renacimiento. El cuerpo, como fuente del deseo, es la causa de una animalización del comportamiento humano. Esto es entendido como un fenómeno negativo, ya que el individuo se rebaja moralmente y se pone al servicio de sus instintos primarios, atentando contra todo sentido de la visión religiosa impuesta en la época.

Conforme las estructuras de poder de tipo absolutista y su admiración por los cánones clásicos fueron afianzándose, los elementos populares presentes en lo carnavalesco fueron contemplados desde la óptica de lo vulgar, lo marginal, lo prohibido y lo peligroso. Desde las cúpulas del poder, se reconocía en esto, factores que se prestaban a la politización y el alzamiento de las personas comunes, lo que favoreció su progresiva domesticación, censura y persecución desde las instituciones.

En su estudio, Bajtín demuestra que lo grotesco permite una mirada distinta y renovada al universo que nos rodea, ayudándonos a comprender hasta qué punto lo impuesto y lo existente es relativo y, en consecuencia, permite comprender la posibilidad de un orden distinto.

Así, podemos determinar que tanto lo deforme como aquellos elementos que se le puedan asociar, se encuentran en una constante búsqueda por romper con el sometimiento que implican las estrictas reglas sociales. Como contraparte, propone un mundo literario en el que hasta los detalles más diminutos poseen importancia: lo que se oculte, que salga a la luz; el propio cuerpo con sus inherentes instintos primarios pasa a ser aceptado como algo cósmico y universal, y no como la concreción del pecado (visión religiosa, mayormente).

Esta nueva visión y orden de aquello que fue censurado y castigado tanto en esferas privadas como públicas se expone y desfila con pompa y

gracia a ojos de todos. Nace la estética de lo grotesco y se inicia un juego que se basa en ciertos conceptos y definiciones generales:

4.1. Hiperbolización del cuerpo y animalización del comportamiento humano

Aquello que en la Edad Media fue caracterizado como un instrumento pecaminoso, el que debía ser resguardado y por el que se debía sentir culpa; aquello que no llevaba a más final que el de la vergüenza y la desdicha eterna, pasa a ser uno de los ejes descriptivos más notables y evidentes dentro de lo grotesco: las definiciones y descripciones toman ribetes inalcanzables para otras tendencias, se exagera el vocabulario utilizado, las palabras son más crudas, libres de eufemismos y de frases formulaicas.

Se serena el atisbo moralista que socialmente siempre se le entregó a los deseos y cavernas corporales y se habla y se describe todo esto con un lenguaje irreverente, bruto y sin comillas, del cual lo grotesco hace uso y abuso, toma aquello que se estructura como tabú y lo deforma hasta convertirlo en una bufonería, pero que sigue incomodando debido a la veracidad y crueldad de su contenido.

En cuanto a la novela *El lugar sin límites*, de José Donoso, es evidente, al momento de revisar ciertos pasajes, que existe una preponderancia a hacer válido a través de la hiperbolización y la animalización ciertas acciones y personajes. La Manuela y la Japonesa Grande son dos personajes a quienes se describe, claramente, de

forma exagerada, mejor dicho, de forma exhibicionista, tanto en su aspecto físico como en su accionar. A través de recuerdos, situaciones y enunciaciones de otros personajes, ambas son expuestas a la luz de la sociedad. Son personajes públicos, prostitutas y objetos descriptibles, sancionables, exagerados y exagerables.

“Aun en los días más destemplados, como este por ejemplo, ella, grande y gorda, con los senos pesados como sacos repletos de uva, se escotaba. En el ángulo inferior del escote, donde comenzaban a hincharse sus senos, llevaba siempre un pañuelo minúsculo, y durante una conversación o tomando su botellón de tinto o mientras preparaba las sopaipillas más sabrosas del mundo, sacaba su pañuelo y se enjugaba el sudor casi imperceptible que siempre le brotaba en la frente, en la nariz, y sobre todo en el escote.” (p. 55) *1

Tal como queda en evidencia en esta descripción física de la Japonesa Grande, su cuerpo está caracterizado exageradamente en lo grande, vistoso, suave.

La Japonesa Grande, como personaje recordado, no presente, es construida simplemente a través del discurso. No tiene voz propia, por lo que es un personaje totalmente externo, público, sin la posibilidad de expresarse ni siquiera a través de monólogos. Tenemos lo que dijo, lo que hizo, lo que prometió, lo que significó como ser humano para, por ejemplo, la Manuela*2.

- *1: Todas las citas de texto presentadas en el desarrollo de este trabajo desde el punto 4.1. hasta el punto 5.3., están extraídas del libro: Donoso, J., (1966). *El lugar sin límites*. Debolsillo, primera edición, 2017.
- *2: En esta investigación, acuñamos la expresión *la Manuela* ya que es la forma en la que el narrador denomina a la protagonista en el texto, compuesta por el artículo definido femenino singular y el nombre propio.

“Senos pesados como sacos repletos de uva” es, claramente, una exageración descriptiva de carácter físico respecto de la Japonesa. El usar una comparación tan evidentemente fuera de proporción, nos da una clara señal de cómo son valorados, recordados y dichos los cuerpos en este plano imaginario de El Olivo.

Las descripciones hiperbólicas también quedan en evidencia a través de las acciones que los personajes refieren de sus reminiscencias, de aquello que pasó y que traen de regreso.

“Y yo en medio de esa carne, y la boca de esa mujer borracha que buscaba la mía como busca un cerdo en un barrial aunque el trato fue que no nos besaríamos, que me daba asco, pero ella buscaba mi boca, no sé, hasta hoy no sé por qué la Japonesa Grande tenía esa hambre de mi boca...” (p. 131)

La Manuela es la voz en primera persona, son sus recuerdos y sus percepciones las que quedan evidenciadas en esta descripción. Habla de la carne, no del cuerpo, cosifica aquello que le es ajeno a partir del lenguaje, no habla de brazos, de senos, de muslos: habla de carne.

El uso de ciertos adjetivos es determinante, el demostrativo *esa* cuando habla de “la boca de esa mujer borracha” lo separa de ella, lo aleja de las acciones y descripciones, siendo que forma parte fundamental de lo que está rememorando. Es protagonista y cómplice del trato que le propuso la Japonesa Grande, pero al hablar de *esa* mujer borracha la desconoce, la aparta y pasa a describirla fuera de los hechos que están ocurriendo.

La comparación de la actitud insistente de besarlo, haciendo alusión a algo totalmente ajeno a los comportamientos humanos, como

la de un cerdo hurgando en el barro por comida, separa al humano de sí mismo y lo hace análogo con una figura que no se puede controlar, que no se puede contener ni menos evaluar en su comportamiento. Se genera, entonces, la sensación de animalización de ciertos instintos que distan mucho de aquello que se pueda hablar o pactar. La Japonesa Grande olvida su trato con la Manuela porque se entrega a sus instintos más sórdidos, avalados por su estado de embriaguez, aunque no funcione como una justificación a su comportamiento.

“... Y ese olor de ese cuerpo de conductos y cavernas inimaginables ininteligibles, manchadas 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 qué sucedía adentro, abierta, todo hacia adentro, pasajes y conductos y cavernas y yo allí, muerto en sus brazos, en su mano que está urgiéndome para que viva ...” (p. 132)

La descripción evidencia la inexistencia de deseo por parte de la Manuela hacia la Japonesa Grande: la falta de conciencia corporal de uno y el exceso de búsqueda de la otra.

Nuevamente, la Manuela toma distancia del cuerpo de la Japonesa desde el discurso: ese olor de ese cuerpo, la vuelve ajena, la vuelve cosa: objeto. El calor que emana el cuerpo de la Japonesa Grande es un tema reiterado a lo largo de la novela.

La Manuela recuerda con nostalgia el calor del cuerpo de la Japonesa, lo que significó para ella durante los años que vivieron juntas en el burdel. Habla constantemente de un calor que ya no existe, de un cuerpo acogedor, tibio, en donde poder descansar los huesos y el corazón. Pero, en esta escena en particular, el calor le es ajeno, distante y repulsivo. Las urgencias de la Manuela por terminar con aquella situación de sopor y sofoco, su evidente confusión, el enfrentarse directamente con la regla social de la heteronormatividad de la que ella es trasgresora, todo esto la confunde y le genera cierto rechazo.

La Manuela habla sobre sí misma como una muñeca falsa, sin cuerpo ni forma de mujer, con sus genitales hacia afuera y describiendo los de la Japonesa como cavernas y conductos. Descripción que revela una cierta frustración que genera algo de repulsión por los genitales de la Japonesa. Más allá de su orientación sexual o identidad de género, la Manuela se ve frustrada ante la evidente distancia corporal que lo separa de una mujer. Sin embargo, la lasciva escena la confronta con aquello que repele, pero que, aparentemente, desearía para sí misma.

“No mijita, Manuela, como si fuéramos dos mujeres, mira, así, ves, las piernas entretajadas, el sexo en el sexo dos sexos iguales, Manuela, no tengas miedo el movimiento de las nalgas, de las caderas, la boca en la boca, como dos mujeres cuando los caballeros en la casa de la Pecho de Palo les pagan a las putas para que hagan cuadros plásticos...no , no, tú eres la mujer, Manuela, yo soy la macha, ves cómo te estoy bajando los calzones y cómo te quito el sostén para que tus pechos queden desnudos y yo gozártelos, sí tienes Manuela, no llores, sí tienes pechos, chiquitos como los de una niña,

pero tienes y por eso te quiero. Hablas y me acaricias y de repente me dices, ahora sí Manuelita de mi corazón, ves que puedes... Yo soñaba mis senos acariciados, y algo sucedía...”
(p. 134)

La Manuela deja en evidencia, a través de sus propios recuerdos, que es el cuerpo de una mujer lo que ella misma refleja sobre sí y la Japonesa aprovecha esto para saciar sus propios deseos, la engaña y manipula para sus intereses y la Manuela sufre mientras sigue anclada a la realidad. Pero, en la fantasía que le propone la Japonesa puede vivir y seguir adelante con el trato que convinieron.

En lo que respecta a la crudeza y simplicidad con que la Japonesa propone fantasías para la Manuela, queda en evidencia en el lenguaje, utilizando no solo lo que se dice directa y reveladoramente, sino también, lo que se piensa y desea, sin preámbulos ni circunloquios innecesarios en la expresión de los cuerpos, sus funciones y sensaciones.

Ciertas características que, culturalmente, son repulsivas de nombrar, se trivializan y pasan a ser de tipo ordinario, común y corriente. Son parte de la caracterización, de la cotidianeidad, de la estética y de la construcción de la novela.

“La Manuela despegó con dificultad sus ojos lagañosos, se estiró apenas volcándose hacia el lado opuesto de donde dormía la Japonesita, alargó la mano para tomar el reloj. Cinco para las diez. Misa de once. Las lagañas latigudas volvieron a sellar sus párpados en cuanto puso el reloj sobre el cajón junto a la cama. Por lo menos media hora antes que su hija le

pidiera el desayuno. Frotó la lengua contra su encía despoblada: como aserrín caliente y la respiración de huevo podrido.” (p. 11)

Es la primera caracterización de la Manuela en la novela. Es cruda y grotesca. La idea de simplificar ciertas rutinas humanas y describirlas con comparaciones y especificaciones, nos entrega, de forma clara, la percepción de lo que cualquiera podría inferir.

La Manuela aparece como un ser humano común y corriente, un ser real, con peculiaridades identificables, con las cuales se puede empatizar; pero que no están exentas de cierto rechazo social en cuanto al empleo del lenguaje en lo que se describe. El aliento, los dientes, la boca; el recurso de los orificios del cuerpo genera un rechazo al ser descritos de forma brutal y naturalista. La descripción para nada poética nos deja perplejos y casi asqueados en una primera instancia. Con el devenir del relato, en nuestra calidad de lectores, nos podemos situar con más aplomo desde la perspectiva de lo grotesco y valorar aquellos recursos estéticos empleados en la novela.

“Se arrebozó en el chal rosado, se acomodó sus dientes postizos y salió al patio con el vestido colgado al brazo. Alzando su pequeña cara arrugada como una pasa, sus fosas nasales negras y pelosas de yegua vieja se dilataron al sentir en el aire de la mañana nublada el aroma que deja la vendimia recién concluida.” (p. 15)

Continuando con la idea de los orificios, esfínteres y otras cavidades carnales, encontramos una explicación común y ordinaria,

como es la sensación en la nariz del aire de la mañana. Mas, una novela centrada en la estética de lo grotesco no se puede quedar en la mera especificación de una acción; sino que hace comparaciones detestables al utilizar caracteres peyorativos en su caracterización.

El tono abierto y claro de estas comparaciones da lugar a que el lector no reaccione con desagrado. Por el contrario, la novela sobrepasa el prejuicio y lo hace pasándolo por encima, utilizando recursos despreciables de forma corriente.

La imagen de un hombre como la que entrega el texto no deja espacio para el romanticismo ni para la idealización de los personajes. Son reales, corrientes, feos, huelen mal, no son educados, no hablan en forma adecuada ni dan a conocer abiertamente su interioridad o sus percepciones. De hecho, es el narrador el que da cuenta de la mayoría de las interacciones. Además, son los mismos personajes quienes existen en la exposición muda de sus pensamientos y recuerdos.

El que estas criaturas de ficción solo se desarrollen de acuerdo con lo que pueda develar un narrador externo y los personajes que interactúan con ellos, nos demuestra una construcción de personajes enfocada hacia el exterior, prácticamente alienada de la realidad concreta que el personaje vive dentro de este mundo. Nadie existe verdaderamente como individuo, todas son imágenes creadas, entidades construidas en la colectividad y, coincidentemente, hallamos sujetos públicos, los cuales funcionan e interactúan como objetos.

El sujeto objeto vive de forma colectiva y la individualidad queda reservada únicamente para sí mismo, para su desarrollo interno, ya fueron construidos como objeto por el medio en el que existen y esto limita su función individual hasta dejarla nula. La animalización de los instintos, la hiperbolización del cuerpo: no hace referencia a seres

individuales. Se trata de objetos colectivos ya que fueron concebidos por el grupo que los contiene y delimita.

El burdel y las mujeres que viven ahí son sujetos objetos. Al margen del trabajo que realizan, en donde hay una clara objetivación de los individuos que pasan a ser valorados como un producto de consumo, el burdel les entrega un refugio durante el día y una plataforma de exhibición durante la noche, en donde pueden jugar a ser aquello que su contexto les exige. Las putas divertidas, las borrachas, las bailarinas, las que disfrutan la fiesta, son las mismas mujeres que, por la mañana, tienen dolores de hueso por la edad, que tienen mal aliento, que toman desayuno, que se cuidan y pasan juntas las horas muertas, existiendo en el mismo lugar que las construye como un bien de consumo.

“- ¡Porquería de casa de putas! Ni putas hay. ¿Y las otras chiquillas? Y la victrola afónica. No hay ni qué echarle al buche. ¿A ver? Pan: añejo. Fiambres...puf, medio podridos. ¿Y esto? Dulces cargados de moscas del tiempo de mi abuela. Ya Japonesita, báilame siquiera. Empelótate. Qué, si eres más tiesa que un palo de escoba, qué vai a bailar.” (p. 150)

Las prostitutas son exigidas como el producto que son: objetos que deben cumplir una función asignada, preconcebida de su existencia, templanza, humor y cuerpos. Todo está decidido de antemano por el colectivo que las generó.

El espacio donde desarrollan su actividad es grotesco en su descripción: una casa de adobe con piso de tierra, comida a medio podrir y alcohol de calidad deplorable. Suciedad y precariedad rodean

a estas mujeres. Son solo los hombres que van a divertirse, a exigir fiestas y alegría y, luego, se van. Las mujeres que viven allí siguen en esta precariedad determinada por el colectivo, supeditada a sus posibilidades, a su estancamiento prefijado.

“Aunque en la noche, embrutecidos por el vino y con la piel hambrienta de otra piel, de cualquier piel con tal que fuera caliente y que se pudiera morder y apretar y lamer, los hombres no se daban cuenta ni con qué se acostaban, perro, vieja, cualquier cosa.” (p. 16)

Retomando lo que tiene que ver con la animalización del comportamiento humano, esta cita muestra el carácter irracional que hace presos a los hombres ante el anhelo de otro. Así, la situación se vuelve casi mecánica, irracional e intempestiva. El deseo es la vía para justificar el comportamiento irracional que no se puede explicar desde otra lógica. Las prostitutas de El Olivo tienen claro que las urgencias pasionales al hervor del alcohol y la fiesta pasan a ser totalmente carnales y, en cierta forma, agresivas. La búsqueda insaciable de cómo aplacar el deseo las hace ver el comportamiento de los hombres como usual, común y corriente en su esfera social.

Además, la idea de que las urgencias sean satisfechas por sujetos objetos que carecen de individualidad vuelve a los personajes presa de su propia irracionalidad, de su instinto canibalesco a merced de un orden social que no los sanciona ni los individualiza en sus errores. De esta forma, son igual de objeto que las prostitutas que maltratan física y psicológicamente.

“Le tocaban las piernas flacas y peludas o el trasero seco, avergonzados, ahogándose de risa.

- Está caliente.

-Llega a echar humito.” (p. 99)

Incluso las trasgresiones más irrisorias son fundamentadas según esta idea del humano al servicio de sus instintos, embrutecido, animalizado, desaforado y con licencia para actuar como la masa se lo permita.

Tocar a un hombre frente a otros pasa a ser un comportamiento lícito y aceptado dentro de este contexto, tal como lo es agredirlo o denigrarlo. Nada está prohibido en tanto el colectivo lo secunde. Nada está sancionado hasta que traspase los límites del grupo.

“- Uno...dos...tres y chaaaaaassss...

Y lanzaron a la Manuela al agua. Los hombres que la miraban desde arriba, parados entre la mora y el canal, se ahogaban de la risa señalando la figura que hacía poses y bailaba, sumida hasta la cintura en el agua, con el vestido flotando como una mancha alrededor suyo y cantando *El Relicario*. (...)

Cuando por fin les dieron la mano para que ambos subieran a la orilla todos se asombraron ante la anatomía de la Manuela.

- ¡Qué burro!

- Mira que está bien armado.

- Psstt, si éste no parece maricón.

- Que no te vean las mujeres que se van a enamorar.” (pp. 99-100)

Aquellas trasgresiones son aceptadas y celebradas tanto por los agresores como por los agredidos, ya que todos consienten su participación como meros objetos circunstanciales dentro de un sistema casi automatizado que los secunda y los genera como sujetos objeto.

La Manuela baila en el agua mientras los hombres se burlan desde arriba, el desinterés por el estado psicológico o emocional del otro, la diversión y la risa fácil son objetivos más claros y alcanzables para el colectivo. Más no es hasta que ven el cuerpo evidentemente masculino de la Manuela que se interesan un poco por ella. El tamaño de sus genitales le supone un nivel mínimo de respeto de los hombres, de estos sujetos denigradores que funcionan en masa: si a uno le parece respetable, la masa lo sigue; si a uno le parece divertido o motivo de festejo, la masa lo sigue. La colectividad invisibiliza las reacciones o valoraciones individuales y apoya las que responden a un sujeto objeto subordinado al grupo.

El código de tratamiento muta al ver el carácter masculino de la Manuela, ya no la ven desde arriba, la ponen a su nivel e incluso bromean con ella, no haciendo mofa del objeto que encarna la Manuela, sino que haciéndola partícipe del jolgorio.

Al margen de cualquier juicio, la Manuela es vista como un hombre, un viejo que juega a vieja loca, que llama la atención, canta, grita y baila; es un objeto llamativo, exótico; pero, a la vez, prohibido. El hecho de que la colectividad lo reconozca como hombre imposibilita, en esa situación, el fluir de los instintos más obscenos que la Manuela pudiera despertar en cualquier persona, en cualquier otro sujeto que forme parte del colectivo.

“(...) y toma una mano de la Lucy y la pone allí, donde arde. El baile de la Manuela lo soba y él quisiera agarrarla así, así, hasta quebrarla, ese cuerpo olisco agitándose en sus brazos y yo con la Manuela que se agita, apretando para que no se mueva tanto, para que se quede tranquila, apretándola, hasta que me mire con esos ojos de redoma aterrados y hundiendo sus vísceras babosas y calientes para jugar con ellas, dejarla allí tendida, inofensiva, muerta: una cosa.” (p. 155)

Pancho Vega intenta deslindarse de su condición de objeto al pagar su deuda con don Alejo, lo cual constituía su última ancla al Olivo. La deuda era su único amarre a seguir perteneciendo a esta colectividad deshumanizada que fue construida en este lugar.

Vega busca a la Manuela y ella lo sabe y se deja encontrar. Es parte de esa pequeña línea de libertad con la que fantasean estos sujetos. El hombre, excitado por los bailes y locuras de la Manuela, se pone a sí mismo bajo duda, se preocupa de esconder este deseo imposible, lo disimula con una mujer, con algo aceptable por el colectivo y ahí es donde queda en evidencia que no era la deuda lo que lo mantenía preso de un colectivo. Es él mismo que se siente parte de estos sujetos objeto, que se enmarca dentro de los límites y subterfugios. Pancho Vega es parte de este colectivo que no se limita a El Olivo, sino que va más allá de una localidad específica. Es una construcción personal de quien creció y vivió toda su vida como objeto, como parte de una masa. Romper con esto implica marginarse, significa un veto social, desarticularse a sí mismo para encontrarse. Pero, todo ello implica más problemas que ventajas. Ni siquiera ante

su compadre, su cuñado que lo ayudó a salir de su deuda, puede mostrarse completo, porque ni a sí mismo se lo permite.

Otro punto relevante es la rabia que le provoca la Manuela, ya que lo incita, lo llama, le provoca algo que no debería, algo que está sancionado. Es la rabia la que vuelve a la Manuela no tan solo un objeto, sino un objeto transgredible, una cosa mutilable, que puede destruir con sus propias manos porque ese objeto está por debajo de sí. Es un objeto informe, sin derecho a reclamo y potencial víctima de cualquier exceso que se venga a la mente de cualquiera.

La Manuela es, dentro de este sistema, un objeto incluso inferior a la propia objetivación, la Manuela peca por ser hombre y mujer, al mismo tiempo.

“Pancho, de pronto, se ha callado mirando a la Manuela. A eso que baila allí en el centro, ajado, enloquecido, con la respiración arrítmica, todo cuencas, oquedades, sombras quebradas, eso que se va a morir a pesar de las exclamaciones que lanza, eso increíblemente asqueroso y que increíblemente es fiesta; eso está 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...el viejo maricón que baila para él y él se deja bailar y que ya no da risa porque es como si él, también, estuviera anhelando.” (pp. 154-155)

Aquí es el narrador quien nos deja saber la interioridad más honesta de Pancho Vega, esa que ni él se atreve a exteriorizar, debido

a la homogeneidad que implica el ser sujeto objeto que forma parte de una masa.

En primera instancia, es evidente que Pancho Vega está más que retraído mirando a la Manuela. Está anhelándola con la mirada, fantaseando con ella mientras la observa.

Posteriormente, la idea de “eso que se va a morir a pesar de” habla de un atisbo a la disposición enérgica de la Manuela. Es innegable que, aun viéndola bailar y cantar y ser el centro de la fiesta, la muerte era un momento que se acercaba escandalosamente puesto que la muerte biológica es más esperable en un hombre de la edad y la salud de la Manuela.

La descripción de sensaciones de Pancho mirando bailar a la Manuela es a través de palabras que llevan una carga semántica negativa; pero, desde esa misma repugnancia, surge el deseo inefable de Pancho Vega por tocar a la Manuela, por sentirse parte de ese juego histérico que ella representaba.

Además, la idea de que “ya no da risa” evidencia una incomodidad de su parte, incluso hasta cierta seriedad respecto de lo que le está provocando la Manuela.

Así, desde sus propias palabras, se evidencia el sentido grotesco de la estética que genera la novela.

“Con el talle quebrado, un brazo en alto, chasqueando los dedos, circuló en el espacio vacío del centro, perseguida por su cola colorada hecha jirones y salpicada de barro. Aplaudiendo, Pancho se acercó para tratar de besarla y abrazarla 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...” (p. 152)

La Manuela es un personaje bufonesco, ambiguo e intempestivo. Representa, fielmente, las características de la estética de lo grotesco. Lo que causa impresión es la forma sumisa que adopta para aceptar los insultos, golpes y mofas de los hombres.

En términos generales, la Manuela actúa y proyecta una imagen jovial y despreocupada, sin considerar prejuicios al momento de ser verdaderamente la Manuela. Pero, en cuanto se ve enfrentada a una situación violenta adopta, instantáneamente, una posición de sumisión, de acato y de obediencia, sintiéndolo casi como un castigo por sus locuras y shows.

La Manuela representa a un inconfundible estereotipo de mujer de campo en el pasado de Chile: sumisa, obediente y pasiva son adjetivos impensados para un personaje enérgico y ambiguo como la Manuela. No obstante, es evidente que su identidad femenina la abarca hasta el punto que la lleva a adoptar los estereotipos que asumen las mujeres que son víctimas de abusos y que, desde esa perspectiva, son vistas como objetos de pertenencia con una valoración inferior a la de los hombres.

4.2. Uso de lenguaje y expresiones soeces

A partir de la necesidad de describir y caracterizar la estética de lo grotesco, el discurso ha de ser diferente. Más allá del lenguaje literario, los usos referidos a las narraciones grotescas poseen un mundo significativo grosero, agresivo, lascivo cuando es necesario y de representaciones repulsivas. Las burlas y los insultos crecen en este aspecto, incluso funcionan como movilizadores para una construcción de lenguaje soez dentro de este tipo de estética.

Lejos de las palabras empleadas específicamente, son los significados de ellas las que cobran mayor peso dentro de *El lugar sin límites*, ya que no se usan las groserías con frecuencia, pero es evidente que las construcciones lingüísticas de las que obtiene mayor utilidad el autor tienen el mismo resultado. El lector se enfrenta a manifestaciones y descripciones repugnantes que no dependen del uso de palabras expresamente groseras.

“Estos hombrones de cejas gruesas y voces ásperas eran todos iguales: apenas oscurece comienzan a manosear. Y dejan todo impregnado con olor de aceite de maquinarias y a galpón y a cigarrillos baratos y a sudor...” (p. 19)

A través de la novela queda en evidencia que hay escenarios que son descritos de forma cruenta, pero no se utilizan vocablos de carácter escatológico, ni mucho menos existe una limitación de ellos. Aún así, se logra un efecto potente. Olores, suciedad, lenguaje y hasta malas intenciones son expresados de forma literaria, creativa, mas sin perder

su efecto de desagrado, ni el escenario sucio, precario, maloliente y violento.

Específicamente en esta descripción transcrita, se habla sobre los hombres que van al burdel (tema recurrente a lo largo de la novela), dejando en claro que no es una clientela distinguida o refinada. Son hombres sucios, que huelen mal y todos se comportan maleducadamente.

Olor a cigarrillos baratos, a sudor y aceite de maquinaria. Son peones, trabajadores que pasan por el burdel a hacer siempre lo mismo: tomar vino, conversar, tocar a las prostitutas. De eso se trata, esa es la rutina, la normalidad de quienes las visitan en El Olivo.

“Vino. Todos los hombres que venían a su casa tenían ese olor a vino y todas las cosas sabor a vino. Y durante la vendimia el olor a vino invadía al pueblo entero y después, el resto del año, quedaban los montones de orujo pudriéndose en las puertas de las bodegas. Asco. Ella tiene ese mismo olor a vino, como los hombres, como las putas, como el pueblo.”
(p. 147)

La Japonesita, que nació en el burdel y ahí ha vivido toda su vida, tiene una visión de su hogar y su pueblo bastante clara y no ha de estar muy alejada de la realidad: una humilde localidad dedicada solo al cultivo de uva para la fabricación de vino.

El olor a uva descompuesta que habita todo el pueblo tras como consecuencia el asco. La Japonesita creció en ese olor, en medio de las vendimias, alrededor de hombres borrachos de vino y de putas con olor a vino.

La repugnancia del entorno que se describe habla de los orujos de la uva pudriéndose amontonados fuera de las bodegas. Ese olor a putrefacción que satura el aire cada temporada, que permanece en los hombres y en el pueblo mismo que produce, que consume y que vive de las sobras del vino.

Que tanto el pueblo como las putas y los hombres e incluso ella misma están invadidos por ese olor a fermentado de uva, nos da una referencia explícita de cómo es vivir en El Olivo. El lugar es sucio, maloliente, polvoroso y sin ninguna posibilidad real de cambiar.

“Como todos los hombres que nació viendo en esta casa. Y jugó entre pantalones debajo de las mesas mientras ellos bebían oyendo improperios y oliendo sus vómitos en el patio, jugando entre las sábanas sucias apiladas junto a la artesa, esas sábanas en que esos hombres habían dormido con esas mujeres.” (p. 148)

Esta vez, la Japonesita describe cómo es habitar el burdel.

El personaje se refiere mucho a los malos olores que la rodean, y, a pesar de no precisar referencias asquerosas, queda clara la imagen que pretende transmitir con sus descripciones tanto del burdel como de quienes lo frecuentan.

La Japonesita crece y vive en un entorno de suciedad y malas palabras; el lugar está lejos de ser el adecuado para que una niña se desarrolle. Es innegable que, a pesar de ser su hogar, no pretende disfrazarlo como en un cuento de hadas.

Los clientes siempre están incorporados en las escenas que recuerda. Aunque ajenos, son un elemento recurrente en su vida.

La degradación que acarrea el negocio del burdel es algo común para ella; no realiza una valoración negativa de esto, remitiéndose simplemente a describirlo como parte de su cotidianidad. Allí es donde se desenvuelve. Es lo que conoce y forma parte de su persona.

Otro de los elementos que menciona son las sábanas desaseadas en las que los hombres duermen con las prostitutas. Los vómitos son inherentes a la fiesta y los improperios son descritos como elementos fundamentales de su cotidiano.

Más allá de La Japonesa, es el burdel el que encierra todo aquello que no puede ser exhibido más allá de sus muros. Las mujeres y los hombres se entregan a la fiesta en un ritual que, aunque prohibido, es de conocimiento público.

“Claro que por eso tenía buena clientela. Por lo gorda. A veces un caballero de lo más caballero hacía el viaje desde Duao para pasar la noche con ella. Decía que le gustaba oír el susurro de los muslos de la Lucy frotándose, blancos y blandos al bailar. Que a eso venía.” (p. 20)

La forma de describir a Lucy, una prostituta que vive en el burdel y que llama sexualmente la atención de sus clientes por su obesidad, es una muestra de no necesitar recurrir al lenguaje soez para realizar una descripción grotesca. No es necesario recurrir a palabras desgarradas, pues también hay formas que, en una primera lectura, no incomodan a nadie; pero, en el contexto, construyen imágenes crudas de circunstancias comunes al interior del burdel.

El cuerpo de la Lucy sonaba al moverse por el roce de su cuerpo gordo. Era el sonido de frotarse, de la piel contra la piel de una mujer rolliza que baila y da alegrías a sus clientes fieles. Es la prostituta

preferida por los clientes que buscan su calor y peculiar cuerpo voluminoso.

“La piltrafa sanguinolenta voló y los perros saltaron tras ella y después los cuatro juntos cayeron hechos un nudo al suelo, disputándose el trozo de carne caliente aún, casi viva. Lo desagarraron, revolcándolo por la tierra y ladrándole, babosos los hocicos colorados y los paladares granujientos, los ojos amarillos fulgurando en sus rostros estrechos.”

(pp. 47-48)

Al margen del burdel, hay descripciones que también resultan desagradables y muy gráficas. Es el caso de los cuatro eternos y desechables perros de don Alejo que se disputan un trozo de carne crudo. Tal y como se manifiesta en la cita expuesta, el autor nos permite, mediante determinadas expresiones, adentrarnos e imaginar esta escena de forma clara y repulsiva. Todo está dado por el lenguaje literario que se ajusta para darnos acceso a una estética sombría. Sus ojos, sus hocicos, el pedazo de carne y la forma en que la comen, es narrado de forma que el lector se enfrente de lleno al universo despiadado y putrefacto de la novela.

Esta escena citada, además, se enmarca en una instancia de poder e intimidación que genera un precedente de obediencia. Don Alejo marca límites claros que evidencian el espacio por donde el resto puede movilizarse, demostrando su poderío y su sangre fría.

“Empezaron por trancar el negocio y romper una cantidad de botellas y platos y desparramar los panes y los fiambres y el

vino por el suelo. Después, mientras uno le retorció el brazo, los otros le sacaron la ropa y poniéndole su famoso vestido de española a la fuerza se lo rajaron entero.” (p. 13)

La violencia es tratada con simpleza, sin mayores detalles escabrosos ni descriptivos, pero dejando en claro el daño que produce. La destrucción de un lugar, generar desorden y suciedad, incluso antes de concretar el acto violento, habla claramente del tipo de violencia que impera en el lugar. Los hombres toman e inmovilizan a la Manuela para humillarla, para que haga lo que a ellos les place, sin considerar consecuencia ni culpa alguna. De esta forma, destruyen su famoso vestido y la dejan golpeada y dolorida.

Más allá de la agresión en sí, conmueve el clima de violencia que domina toda actividad, pues es una actitud colectiva que nadie frena, sino que todos potencian y participan como de algo inherente a sus realidades. Es la violencia sin medida ni consideración que forma parte de una rutina desoladora, sucia y dolorosa.

También existe paralelamente una crueldad que no mide consecuencias; la violencia verbal de la que se hace uso.

“Pero decían que después Pancho Vega andaba furioso por ahí jurando:

- A las dos me las voy a montar bien montadas, a la Japonesita y al maricón del papá...” (p. 12)

Pancho Vega siente que merece una revancha. No satisfecho con haber ejercido agresión física contra la Manuela y el burdel como

espacio, pretende culminar su acto abusando sexualmente de la Japonesa y la Manuela.

En este ejemplo, el lenguaje soez se utiliza para referirse tanto a la violación como a la Manuela. Es evidente que aludir al acto mismo de estuprar a alguien es violento, lo que está agravado por la liviandad con que se emiten las palabras. Es una amenaza pública y abierta, sin ningún interés en mantenerlo en secreto.

Pancho Vega decide que lo que pretende ejecutar con las dueñas del burdel debe manifestarlo abiertamente, sin preocupación alguna por el “qué dirán” ni por las consecuencias que pudiera traerle el concretar el acto. Es más, nadie pone en duda que lo haga, ni la propia Manuela, quien la espera inquieta y alerta.

“Que se atrevieran, los azuzaba, que le gustaban todos, cada uno en su estilo, que no fueran cobardes delante de una pobre mujer como ella, gritaba quitándose el vestido que lanzó a la orilla. Uno de los hombres trató de mear a la Manuela, que pudo esquivar el arco de la orina. Don Alejo le dio un empujón, y el hombre, maldiciendo, cayó en el agua, donde se unió durante un instante a los bailes de la Manuela.” (p. 100)

La burla como móvil para el uso del lenguaje soez es lo que queda en evidencia en el texto transcrito. Orinar a alguien es un acto vejatorio de bufonería, en una burla colectiva llevada al extremo. Un hombre cae maldiciendo, evidenciando el uso cotidiano de malas palabras. El narrador no explicita, pero evidencia su existencia.

No es extraño pensar que el autor exterioriza un lenguaje que permite ver todas las características descritas, sin la necesidad de caer en el exceso, sino más bien maquillándolo con astucia y literatura.

4.3. Traslado del carnaval desde la plaza pública al burdel en *El lugar sin límites*

Típicamente, lo grotesco tiene un escenario de existencia: la plaza pública. En este espacio, se podían desarrollar las más irrisorias actividades desde dos posiciones, en cuanto representante o en cuanto audiencia. A pesar de la existencia de una audiencia o espectadores, este rol no los excluía a ellos de participar del jolgorio que se desarrollaba en el carnaval, puesto que les pertenecía a todos. Cada sujeto, sin excepción, es parte constitutiva del colectivo carnavalesco. El carnaval es una instancia en que sus integrantes pueden dan rienda suelta a todo aquello que está por fuera de las normas y los convencionalismos socio-culturales: la animalización de los instintos, la hiperbolización del cuerpo y el uso del lenguaje y expresiones soeces.

El carnaval es donde nace y existe lo grotesco, donde sus participantes se desligan de las estructuras y normas sociales y se permiten festejos exagerados y actividades imposibles de realizar fuera del contexto específico.

En *El lugar sin límites*, el carnaval se traslada de espacio, desde la plaza pública al burdel. Es, en el prostíbulo, donde los habitantes de El Olivo pueden entregarse a la alegría del jolgorio que ofrece este espacio libre, más allá de todo límite. Familia, patronos, trabajo y

convenciones sociales que podrían resultar perjudiciales, quedan fuera del espacio del prostíbulo.

El burdel de La Japonesa Grande fue erigido como un entorno de libertad y libertinaje, tanto para quienes lo visitaban con frecuencia como para las mismas prostitutas. El negocio debe funcionar y ellas no pueden negar el ingreso de los clientes ni la diversión para todo aquel que la necesite.

Por otra parte, don Alejo posiciona a la casa de la Manuela como un espacio validado para la integración de comportamientos excesivos del peón y del patrón.

“Y si viviera en una ciudad grande, de esas donde dicen que hay carnaval y todas las locas salen a la calle a bailar con sus lujos y lo pasan regio y nadie dice nada, ella saldría vestida de manola.” (p. 31)

Que el carnaval en El Olivo se haya conformado en un espacio privado, no quiere decir necesariamente que su carácter haya perdido su esencia pública. Su espíritu radica, fundamentalmente, en su colectividad igualmente grotesca. La incesante fiesta estará siempre allí, pero a puertas cerradas. Todo el mundo sabe que existe y cualquiera pueda acceder a él. Pero no puede estar a la vista de todos. Esta idea contiene, además, un sesgo machista, debido a la ubicación del lugar. En un prostíbulo, las únicas mujeres permitidas tradicionalmente son las prostitutas. Así, las mujeres de la localidad quedan marginadas del carnaval y de la inexistencia de reglas, quedando por debajo del poder social del hombre, encasilladas en una posición sumisa y obediente.

En el prostíbulo, la Manuela puede existir y actuar con libertad y vestirse como le parezca, pero fuera de él es más complejo. Ella sueña con ser la misma fuera de las paredes de su casa, y sustenta su fantasía en un imaginario que tiene sobre una realidad distinta en otros lugares.

4.4. Institucionalización de lo grotesco

A raíz del afianzamiento de ciertas estructuras politizables dentro del desarrollo de los carnavales y debido a su carácter público y abierto, estos debieron ser domesticados, paulatinamente, por las instituciones para asegurar el cuidado de ciertos límites.

En El Olivo, la forma de sometimiento es, en primer lugar, el traslado del carnaval al burdel, que lo demarca y resguarda del ojo público. Junto con esto, se encuentra la figura de poder que encarna a la institución y delimita los márgenes y resguardos del carnaval. El pueblo tiene a don Alejo, quien representa una suerte de árbitro inapelable que decide qué se puede o no puede hacer en el lugar. Es lícito lo que él permita, es ley lo que él proclama y es justificada la violencia que él ejerce y con la cual domina a la masa.

“La esposa del jefe de estación, la del sargento de carabineros, la del maestro, la del encargado de correos, todas sabían que iban a festejar el triunfo de don Alejandro

Cruz y sabían dónde y cómo lo iban a festejar. Pero porque se trataba de una fiesta en honor del señor y porque cualquier cosa que se relacionara con el señor era buena, por esta vez no dijeron nada.” (p. 80)

La validación del espacio grotesco, por la sola presencia de don Alejo, es evidencia del poder que representa este hombre, a tal punto que su entorno social considera apropiado y permisible que su celebración política sea realizada en un burdel.

Su capacidad de dominación traspasa las paredes de la casa de la Manuela. Don Alejo somete a todos los habitantes de El Olivo, controlando incluso a hombres representantes del estado, como el maestro, el sargento de carabineros y al encargado de correos.

La frase “cualquier cosa que se relacionara con el señor era buena” evidencia que la valoración del poder de don Alejo es ciega e imparcial. Sin importar de qué se trate, la población lo seguirá y lo respaldará sin cuestionamientos.

El senador es cliente del burdel y el antiguo dueño de la casa en donde está emplazado. Es amigo cercano de la Japonesa Grande a tal punto que sus prostitutas ayudaron apoyando en su campaña política. Él es, prácticamente, un ente purificador de todas aquellas actividades que son, socialmente, mal miradas, pues basta su aprobación o su participación para transformarlas en lícitas ante la mirada de la gente.

“... don Alejo mirándome, mirándonos, nosotros retorciéndonos, anudados y sudorosos para complacerlo porque él nos mandó hacerlo para que lo divirtiéramos y sólo así nos daría esta casa de adobe, de vigas mordidas por los

ratones, y ellos, los que miran, don Alejo y los otros que se ríen de nosotros.” (p. 133)

Don Alejo controla las esferas privadas y públicas. Él entrega las directrices de todo lo que pasa en el pueblo y el hecho de que haya accedido a la apuesta con la Japonesa Grande solo por diversión y orgullo evidencia su carácter caprichoso y ególatra.

Exponer, por diversión, a la Japonesa Grande y a la Manuela en una situación íntima frente a él y a todos los asistentes devela bastante de su carácter combinado, astutamente, con una autoridad inapelable que el pueblo le ha otorgado.

Él busca y acumula poder y humilla al colectivo carnavalesco. Abusa de la ignorancia de las personas para mantenerlos bajo un alero de imaginaria protección.

La Manuela, por ejemplo, se siente resguardada por la figura y el poder de don Alejo, pero es evidente que los problemas que ella pudiera tener no son del interés real de este político: Él, simplemente, busca tener la mayor cantidad de personas a su favor o “a su cuidado”, para no dejar de ejercer el dominio y la autoridad en ningún ámbito.

“Usted puede matar a este par de rotos sin que nadie diga nada, al fin y al cabo, usted es el señor y lo puede todo y después se arregla con los carabineros.” (p. 161)

De este fragmento se pueden desprender dos lecturas sobre el poderío de don Alejo. Una, en donde las personas que están bajo su simpatía y “protección” se sienten seguras y favorecidas por esta especie de deidad a la que voluntariamente le han entregado el mando

absoluto de todo. La otra está representada por Pancho Vega, quien no está dispuesto a constituir un círculo de lealtad y simpatía en torno al senador, pero que su existencia tiene tan poco valor bajo el dominio de don Alejo que se encuentran totalmente a merced de su voluntad e influencia.

La Manuela es un personaje que se siente particularmente protegida por don Alejandro. Suele recordar que él le ha dicho, en ciertas ocasiones, que la cuida y que no la dejará sola. Estas aseveraciones han generado la confianza y la lealtad de la Manuela con don Alejandro. Incluso, la Manuela es capaz de poner su seguridad y su vida en manos de estos compromisos que don Alejo, supuestamente, ha asumido con ella.

Es evidente que el terrateniente es una persona pública. Es un político dueño del pueblo que lo ha elegido. Les da trabajo a todos y a cambio les entrega esa sensación de pertenencia al colectivo que él maneja a su antojo. Pero, hay un detalle al final de esta incesante acumulación de poder: El Olivo y su posición política están en una inminente crisis.

4.5. El mundo en crisis como génesis de lo grotesco

Para que los componentes de la estética grotesca puedan desarrollarse, se necesita una forma de existencia, delineada por el mundo en crisis.

El mundo en crisis presenta una realidad inestable, con jerarquías desmoronadas o inexistentes, en donde el carnaval, de carácter social horizontal, se puede desenvolver sin mayor compromiso

de orden público, ya que es este el que se encuentra en circunstancias inestables y precarias.

El Olivo es nuestro mundo en crisis. En este pequeño poblado rural, don Alejandro personifica la única jerarquía existente, pues el resto son todos iguales. Solo él tiene jurisdicción, pero la inequidad de esta figura de poder genera el desequilibrio local que no hace sino acentuar los caracteres grotescos.

“Las noticias de don Alejo Cruz fueron malas: no iban a electrificar el pueblo. Quién sabe hasta cuándo. Quizás nunca. El intendente decía que no tenía tiempo para preocuparse de algo tan insignificante, que el destino de la Estación El Olivo era desaparecer.” (p. 69)

Don Alejandro Cruz está en dificultades como político. No consigue aquello que se había propuesto y, más aún, sus posibilidades se ven sepultadas por resoluciones ajenas a su poder.

Su proyecto de instaurar El Olivo como un pueblo grande, por donde pasaran todos aquellos que se dirigían a Talca fracasó. El tren pasaba por la estación solo una vez a la semana; la carretera no pasó por el poblado como él lo auguraba; y, finalmente, el lugar no sería electrificado. Todo lo que proyectó para ese pueblo, edificado en sus tierras, jamás se llevará a cabo.

Este fracaso como figura política repercute en la proyección de continuidad que tanto insistió para mantener con vida a El Olivo. La población que erigió en parte del terreno de sus viñas y que auguraba poder económico y político, su propio pueblo en el mapa, es el mismo que ahora está condenado a desaparecer.

Don Alejo, aparentemente, pretende comprar todas las viviendas del Olivo que no sean suyas para convertirlas en viñas. La casa de la Ludo (amiga de la Manuela) y el burdel eran de este grupo de casas.

“Sus ojos azules chisporrotearon con el asunto de la casa de la Ludo. Y ahora esta casa...les quería quitar esta casa, que era de la Japonesita y suya. ¡Claro que qué importaba que don Alejo se los pasara a todos por el aro con tal de poder irse a vivir a Talca, aunque perdieran plata!”. (p. 73)

La Manuela y la Japonesita son socias y dueñas de la casa. Ambas sabían que, por humilde y hosca que fuera, era lo único que tenían realmente en la vida.

Don Alejo les ofrece su ayuda para que puedan irse a Talca. Les ofrece comprar la vivienda y ayudarlas con un préstamo para cambiar de rumbo comercial, pero la Japonesita no parece interesada en lo más mínimo. Lo único que la ilusionaba era la electrificación del pueblo, igual que a su madre, La Japonesa Grande.

El poblado está en una evidente crisis. No tiene futuro ni tiempo. La ambición lo construyó; la crisis lo desintegra poco a poco, casa por casa, hasta desaparecer y quedar sumido en un lapidario olvido.

“A ella, a la Manuela, que no le vinieran con cuentos. Esta tarde don Alejo no vino a traerles la mala noticia de la electricidad, sino que a proponerles la compra de la casa.” (p. 72)

En evidente declive, el pueblo se aproximaba cada día más a su extinción, tanto por la inmensa soledad y el abandono que lo acechaban, como por las desavenencias políticas que sobre él recaían. Sin embargo, la lápida definitiva fue la negativa ante el proyecto de electrificar el poblado, noticia que don Alejo utiliza para intentar convencer a la Japonesita de venderle la casa, dándole todas las facilidades imaginables para trasladarse a Talca.

La actitud de don Alejo frente a las soluciones que propone presenta dos posibles lecturas: es posible que pretenda continuar con sus negocios vitivinícolas de forma total, por lo que los terrenos edificados en El Olivo significan un obstáculo; como también es probable que, acercándose al final de su vida, sienta la necesidad de hacer desaparecer su derrota, para no tener que mirar más al pueblo que representa un fracaso personal, profesional y político.

“ - ¿Y quién soltó a los perros?

- Don Alejandro. Es el único que los suelta.

- ¿Y por qué?

- Cuando anda raro...y esta noche andaba raro. Me dijo que se iba a morir, cuando estuvo a conversar conmigo en la llavería esa noche, que un médico le dijo. Cosas raras dijo...que no quedará nada después de él porque todos sus proyectos le fracasaron...” (p. 142)

En cuanto al ámbito personal de don Alejandro Cruz, el personaje de don Céspedes es quien nos revela que está enfermo. El hombre que representaba el poder dominante sobre el pueblo, que decidía por

aquellos que están por debajo de él, se encuentra en crisis de salud. Por ende, El Olivo lo está también.

“Decían que la Japonesa Grande murió de algo al hígado, de tanto tomar vino. Pero no era verdad. No tomaba tanto. Mi madre murió de pena. De pena porque la Estación El Olivo se iba para abajo, porque ya no era lo que fue. Tanto que habló de la electrificación con don Alejo. Y nada. Después anduvieron diciendo que el camino pavimentado, el longitudinal, iba a pasar por El Olivo mismo, de modo que se transformaría en un pueblo de importancia. Mientras tuvo esta esperanza mi mamá floreció. Pero después le dijeron la verdad, don Alejo creo, que el trazado del camino pasaba a dos kilómetros del pueblo y entonces ella comenzó a desesperarse.” (pp. 55-56)

La decadencia del villorrio dura ya bastante tiempo. La Japonesa Grande vivió el inicio de esta y no lo resistió. Las promesas de don Alejo, las expectativas de que la vida en El Olivo iba a mejorar se destrozaban una tras otra.

Existe una nostalgia respecto de lo que fue el pueblo, y tanto la Japonesa Grande como don Alejo son conscientes del pasado de El Olivo y de cómo pudo haberse convertido en un lugar importante.

La Japonesita sostiene que su madre muere de pena. La crisis y la decadencia que envuelve toda su realidad termina con ella.

Esta inmensa tristeza es compartida por todos los habitantes del pueblo. Sin excepción, se entregaron a esta condena y esperan

desilusionados el momento en que ellos desaparezcan junto a la estación. Nadie tiene la ambición ni las energías para migrar.

“- Es que anda raro el patrón. Anoche no se acostó. Anduvo paseándose toda la noche por el corredor y debajo de la encina. (...) Ahí me quedé sin que él me viera, y él paseándose y paseándose y paseándose, mirándolo todo como si quisiera grabárselo, como con hambre diría yo, hasta que cuando iba a comenzar a amanecer salió Misia Blanca y le dijo por qué no te vienes a acostar y entonces, antes de seguirla, soltó a los perros en la viña.” (pp. 166-167)

Don Alejo sabe que el destino inevitable de El Olivo es desaparecer. Intuye que dentro de poco ya no existirán más que viñas en ese espacio.

Su enfermedad y sus fracasos políticos lo condenan a la resignación respecto del destino del pueblo y de sus habitantes.

Don Alejo está raro. El conflicto que carga consigo es agudizado por su crisis de poder y de figura de autoridad.

Esta dificultad es la que permite que las características de lo grotesco puedan aflorar. Durante el lapso inexorable hacia la desaparición total, los sujetos-objeto son dominados y alienados de sí mismos, ya que nada más hay que hacer en un pueblo que se precipita fatalmente al olvido.

5. La funcionalidad de los monólogos en *El lugar sin límites*

Como antítesis del Realismo, la novela y narrativa contemporánea han desarrollado exponencialmente el tratamiento del yo en sus personajes, superando la mirada que los concebía como “históricos” o “arquetípicos”. Este tratamiento, que se inicia con el énfasis en los procesos internos de reflexión e introspección, se fue convirtiendo, en el devenir narrativo, como una técnica muy empleada por los autores, pues es la herramienta más adecuada para presentar la caracterización de un personaje, sacando a la luz la inmersión en la crisis de identidad en la que se encuentra cautivo el sujeto moderno.

Sin duda alguna, José Donoso, en su novela *El lugar sin límites*, utiliza este recurso para presentarnos a sus personajes al desnudo. Sus pensamientos sin tapujos ni restricciones se plasman en el texto para revelarnos su esencia, y los conocemos, entonces, por completo, pues revelan sus miedos, necesidades, debilidades, fortalezas, decisiones, pensamientos, vulnerabilidades y faltas.

El teórico francés Gérard Genette, en su texto llamado *Nouveau discours du récit* (1972), (Nuevo Discurso del Relato), emplea el concepto de “distancia” para referirse a la acción relatora (de contar) que afecta a la “modulación cuantitativa de la información narrativa presente”. Poniendo en duda la “capacidad mostrativa e imitativa” del relato, el teórico diferencia tres estatutos en el discurso de todo personaje que tiene directa relación sobre cuán manipulado es por parte del narrador. Los tres estatutos son: Estilo directo del narrador o “discurso narrativo”, el más alejado según su categorización. “Discurso traspuesto”, conocido, también, como estilo indirecto. “Discurso mimético” o “citado”, categoría que se encontraría más

cercana al personaje ya que en él, el narrador reproduce con fidelidad las palabras directas del personaje.

Estos planteamientos del teórico francés se relacionan íntimamente con las distintas tipologías del discurso narrativo, ya que constituyen la principal organización de las distintas posibilidades de enunciación en este tipo de textos. Estas, a su vez, se mueven entre una múltiple gama de variadas formas de reproducción tanto del narrador como del personaje, que son los grandes discursos enunciativos en el género narrativo.

Utilizado también en otros géneros, como la poesía y la dramaturgia, y no solo en la novela, el monólogo es una variedad del discurso directo usado en la narrativa, que consiste en dejarle la palabra directamente a un personaje. Este, sin ningún tipo de intervenciones por parte del narrador, pronuncia su discurso a un interlocutor que puede ser figurado o él mismo, en el que se dedica a exponer sus emociones, percepciones, sensaciones, pensamientos y reflexiones.

El monólogo, entonces, es un discurso interiorizado, que puede formularse como un “lenguaje interior” entre un “locutor” y un “receptor”, que no puede ser considerado directamente un diálogo en un sentido formal; pues, ambas partes conforman un mismo bando, una realidad construida con solo una cara que genera un discurso para su existencia única, personal, imposible de compartir, pero no de exteriorizar.

El énfasis en el papel interlocutivo es la fundamental diferencia entre el monólogo y el diálogo. En este último, se integran formas interrogativas y referencias a la situación comunicativa. El diálogo apela por dirigir la atención al emisor, utilizando mayormente formas exclamativas y, en menor medida, la situación comunicativa y el discurso.

El monólogo, comprendiéndolo esencialmente como la auto-enunciación verbal y discursiva del personaje, presenta el máximo grado de independencia respecto del narrador, sin importar si se trata de un monólogo externo o soliloquio, el cual cuenta con interlocutor presente; o de un monólogo interior, como es el caso de las intervenciones monológicas presentes en la obra *El lugar sin límites*.

5.1. La voz de la Manuela

La mayor habilidad de José Donoso es cómo transforma sutilmente el estilo del narrador, haciendo que el lector no diferencie directamente el cambio que ha comenzado en la forma de la narración. De cierta manera, mantiene hábilmente las intervenciones de los personajes como una especie de “cita” formulada en cuanto parte de la narración, de “lo contado”.

Podemos apreciar todo esto en el siguiente extracto:

“Si la fiesta se componía, y la rogaban un poquito, no le costaba nada ponerse las plumas aunque pareciera un espantapájaros y nada tuvieran que ver con su número de baile español. Para que la gente se riera, nada más, y la risa me envuelve y las luces, venga a tomar con nosotros mijita, lo que quiera, lo que quiera para que nos baile otra vez. ¡Qué

tanto miedo al tal Pancho Vega! Estos hombrones de cejas gruesas y voces ásperas son todos iguales: apenas oscurece comienzan a manosear. Y dejan todo impregnado con olor de aceite de maquinarias y al galpón y a cigarrillos baratos y a sudor.” (pp. 18-19)

El imaginario de la Manuela se mueve constantemente entre lo que ella realiza y cómo sus espectadores lo reciben. Le gusta la sensación que la risa del público le produce. Le gusta hacerlos reír, aunque esto sea solo porque se burlan de su acto. Quiere ser parte de la fiesta y de la alegría que se crea al interior del burdel, aunque sabe que todos los invitados tienen dentro de sí mismos los mismos hábitos: los abusos, el descuido, la burla hacia lo distinto. La Manuela intenta comprender su miedo a Pancho Vega. No puede justificar sus temores hacia él cuando todo aquel que participa de la rutina del burdel, como cliente, tiene el mismo comportamiento. Cualquiera le parece igual de repulsivos y le producen el mismo rechazo.

La Manuela no puede evidenciar ni exteriorizar esto, ni puede compartirlo con nadie. Sus confesiones, por medio de los monólogos, nos permiten conocer su interior. No se siente a gusto con lo que hace ni cómo es tratada. En el caso de esta figura, el autor emplea al monólogo para conocer esa cara que no corresponde con el personaje grotesco: su realidad alejada de la vida pública e hiperbolizada. Nos enfrentamos a sus emociones, a sus disgustos, a sus penas, y el personaje se va volviendo, poco a poco, más cercano, y ya no produce la distancia que generan sus actos públicos y alegóricos, tan propios del burdel.

El vínculo de la Manuela con Pancho Vega deambula entre dos polos opuestos: el deseo y el miedo. Ella sabe que, en la realidad del burdel, puede insinuársele y coquetear con él, que el espíritu festivo y carnavalesco de las noches en su casa lo permite. Pero, en su interior, le teme, puesto que conoce muy bien la violencia incontrolable que Pancho Vega puede ejercer contra ella.

“Sinvergüenza. Sinvergüenza. Si venía con abusos, podía decírselo: Sinvergüenza, estafaste a don Alejo que es como un padre contigo. Entonces, diciéndoselo, no sentiría miedo. O por lo menos, menos miedo. Era como si esa palabra le fuera a servir para romper una costra dura y amenazante de Pancho, dejándolo duro siempre y siempre amenazante, pero de otra manera. Era una lástima que todos esos bocinazos fueran solo sueño... ¿Para qué iba a remendar entonces su vestido colorado?” (p.29)

La Manuela es consciente de los juegos de poder y dominación que ejercen todos en el Olivo. Se plantea, por ello, la posibilidad de enfrentar a Pancho Vega con la información que maneja. El personaje quiere dejar de temer, ser respetada tanto dentro de su círculo privado como del público. Solo su casa le brinda la protección necesaria. Incluso caminando en las calles sabe que cuenta con la simpatía de don Alejo, y el poder del terrateniente y las decisiones que este dictamina son suficientes para que el resto del pueblo las obedezca. Aún así, es completamente susceptible a una agresión física de parte de Francisco Vega; ya que su nivel de violencia le permitiría agredirla

si él así lo desea. A pesar de esto, la Manuela no puede reprimir sus deseos por Pancho Vega. Se siente atraída por su masculinidad hiperbolizada. Ella quiere bailar para él, vestirse de mujer para él e intentar seducirlo con su esencia más carnavalesca. Parte de ella tiene la certeza de que lo que siente es correspondido por Pancho Vega.

“Alguien le contó que Pancho andaba con cuchillo. Pero no era cierto. Cuando Pancho quiso pegarle el año pasado tuvo la presencia de ánimo para palpar al bruto por todos lados: andaba sin nada. Idiota. Tanto hablar contra las pobres locas y nada que les hacemos... y cuando me sujetó con los otros hombres me dio sus buenos agarrones, bien intencionados, no va a darse cuenta una con lo diabla y vieja que es. Y tan enojado porque una es loca, qué sé yo lo que dijo que iba a hacerme. A ver nomás, sinvergüenza, estafador. Me dan unas ganas de ponerme el vestido delante de él para ver lo que hace.” (p. 31-32)

Los ejemplos en la obra continúan rescatando esta dicotomía entre las emociones del interior de la Manuela y lo que realiza carnavalescamente ante el público que recibe en la casa:

“Que había oído decir que cuando la fiesta se animaba con el chacolí de la temporada, y cuando los parroquianos eran gente de confianza, la Manuela se ponía un vestido colorado con lunares blancos, muy bonito, y bailaba español. ¡Cómo

no! ¡Macho bruto! ¡A él van a estar bailándole, mírenlo nomás! Eso lo hago yo para los caballeros, para los amigos, no para los rotos hediondos a patas como ustedes ni para peones alzados que se creen gran cosa porque andan con la paga de la semana en el bolsillo... y sus pobres mujeres deslomándose con el lavado en el rancho para que los chiquillos no se mueran de hambre mientras los lindos piden vino y ponche y hasta fuerte... no.” (p.13)

En este fragmento, como en todos los demás, nos damos cuenta de cómo el autor transforma súbitamente al narrador en su relato, haciendo que el personaje, la Manuela, se apropie del discurso, citando cada palabra que el personaje empleó al pensar en todo lo que le diría a Pancho Vega si ella fuese capaz de enfrentarlo abiertamente.

José Donoso interviene en el devenir del relato con este monólogo de la Manuela, porque en él podemos presenciar su verdadera esencia, centrado en los propios parámetros de la realidad de los personajes grotescos. La Manuela baila español con su vestido colorado en medio del salón principal de su casa cuando la fiesta lo amerita, pero esa realidad exacerbada la creen propia todos aquellos que participan de su carnaval. La Manuela, en su interior, sostiene que su espectáculo no está pensado para cualquiera; y, en la soledad de su propio ser, divaga sobre un show enfocado a un público refinado de caballeros, un público con el que no cuenta en su actividad diaria.

El espectáculo de la Manuela es el epítome de su esencia carnavalesca y femenina. Constantemente, busca la oportunidad de ponerse su traje de española y bailar para adueñarse de la alegría en

la festividad de cada noche. Dentro del burdel, su performance es su principal aporte desde el día en que llegó a El Olivo. Manteniéndose en este clima de incertidumbre sobre lo que siente por Pancho Vega, se prepara una vez más para vestirse con su traje rojo y seducir a Francisco con su baile. Aun así, su deseo de conquistarlo es tan grande como sus ansias de enfrentarlo por su constante discriminación.

“Su hija tiene razón. Pancho va a venir esta noche aunque llueva o truene. Tomó su vestido, la percala viejísima entibiada por el fuego. Todo el santo día dele que te dele a la aguja, preparándolo, preparándose. Vamos a ver si es tan macho como dice. Me las vas a pagar. Si pasa algo esta noche no va a quedar nadie en todo el pueblo que no lo sepa, nadie, a ver si le gusta decir las cosas que dice de las pobres locas, hasta las piedras lo van a saber.” (p. 59)

La Manuela fantasea con denunciarlo públicamente; poder contarle a todo el pueblo que Pancho Vega la ha violentado y discriminado por su condición. En su interior, sabe que es más probable que Pancho Vega llegue al burdel para golpearla y destruir todo en el lugar, que para disfrutar de su baile y de su compañía como prostituta.

En medio de este conflicto, el resto de los personajes también se ven afectados e, incluso, involucrados. En esta situación particular, se encuentra presente “La Japonesita”, hija de Manuel-Manuela, de quien, más adelante, abarcaremos en su trasfondo a través de sus monólogos.

“La Manuela tiró las horquillas al suelo. Ya estaba bueno. ¿para qué seguía haciéndose la tonta? ¿quería que ella, la Manuela, se enfrentara con un machote como Pancho Vega? Que se diera cuenta de una vez por todas y que no siguiera contándose el cuento... sabes muy bien que soy loca perdida, nunca nadie trató de ocultártelo. Y tú pidiéndome que te proteja: si voy a salir corriendo a esconderme como una gallina en cuanto llegue Pancho. Culpa suya no es por se su papá. Él no hizo la famosa apuesta y no había querido tener nada que ver con el asunto. Qué le iba a hacer. Después de la muerte de la Japonesa Grande te he pedido tantas veces que me des mi parte para irme, qué sé yo dónde, siempre habrá alguna casa de putas donde trabajar por ahí... pero nunca has querido. Y yo tampoco.” (pp.61-62)

El fragmento recién presentado no solo reafirma una vez más el inmenso temor que la Manuela tiene frente a la imagen ruda de Pancho Vega y como se siente completamente desamparada e indefensa, sino que además expone la extraordinaria habilidad de José Donoso de jugar con las distintas voces enunciativas de la narración. La cita anterior presenta al narrador, a la Manuela como monólogo y a la Manuela dirigiéndose a su hija de manera directa, todo en una secuencia que no presenta detenciones. La vorágine de la que se desprenden las palabras y su estructura continua acentúan la problemática del conflicto en el lector, obligándolo a no detenerse, aunque el estilo narrativo cambie. El autor, entonces, pone énfasis en la situación, en las sensaciones que se generan dentro del personaje: su culpa, su miedo, su arrepentimiento. La Manuela termina asumiendo

sus responsabilidades: Ella no ha querido salir de El Olivo. Ha preferido quedarse todos esos años en esa casa, a pesar de todo el sufrimiento.

Su naturaleza le impide enfrentar la situación como a su hija le gustaría que fuera. Siente que su constante angustia se debe a las manipulaciones y los actos de otros. La Manuela no puede dejar de sentirse víctima de las circunstancias que están acabando con el pueblo.

“-Deja eso, te digo, mierda...

La japonesita se sobresaltó con el grito de la Manuela, pero siguió disminuyendo la luz, como si no hubiera oído. Yo no existo ni aunque grite.” (p.77)

Las posibilidades de la Manuela por poder cambiar los hechos son nulas. Su presencia es indispensable, pero a su participación se le ha negado la capacidad de modificar el curso de los acontecimientos. Esta impotencia por no poder cambiar las cosas queda plasmada en sus monólogos, reduciendo su esencia a la loca del pueblo, ese ser grotesco mitad hombre mitad mujer que solo existe porque se le ha permitido pero que no es parte de la norma social de El Olivo.

La Manuela que podemos conocer por medio de los monólogos es esclava del bufón grotesco dueño del burdel que todo el pueblo conoce. No importa cuánto grite en su interior, su presencia y su voz no serán consideradas a menos que sea liderando la fiesta carnavalesca, generando las carcajadas y la burla con su espectáculo, encarnando la hiperbolización de todo aquello que está prohibido, u oculto o produce desagrado.

“-Apaga el chonchón, tonta.

Antes de que apagara, la Manuela alcanzó a ver que en la cara de su hija había una sonrisa

-Tonta, no le tiene miedo a Pancho, seguro que quiere que venga, que lo espera, tiene ganas la tonta, y una también esperando, vieja verde... Pero era importante que Pancho creyera que no había nadie. Que no entrara, que creyera que estaban todos dormidos en la casa. Que supiera que no lo estaban esperando y que no podía entrar aunque quisiera.”
(pp.78-79)

En lo profundo de la complejidad del personaje, se esconden las ganas por poder cerrar la puerta del burdel. La voz interior de la Manuela se ve tentada por la capacidad de poder detener el funcionamiento de su propia casa. Pero, la casa es la plaza pública, en donde el carnaval se realiza, y, en sus dependencias, el pueblo tiene la posibilidad de desatar su animalidad, sin ser recriminado moralmente por sus iguales.

José Donoso deja marcas en la novela de otro conflicto presente en la existencia de Manuel/Manuela. Nuevamente, el protagonista se muestra inmerso en una dicotomía que, esta vez, tiene un carácter físico.

“Pero una vez no tirité. El cuerpo desnudo de la Japonesa Grande, caliente, ay, si tuviera ese calor ahora, si la Japonesita lo tuviera para así no necesitar otros calores, el cuerpo desnudo y asqueroso pero caliente de la Japonesa Grande rodeándome, sus manos en mi cuello y yo mirándole

esas cosas que crecían allí en el pecho como si no supiera que existían, pesadas y con puntas rojas a la luz del chonchón que no habíamos apagado para que ellos nos miraran desde la ventana.” (pp. 130 - 131)

La Manuela añora y anhela el calor del cuerpo de la Japonesa Grande. Lo extraña. El protagonista desea poder ser cobijado una vez más por el ardor que desprendía el robusto cuerpo de la madre de su hija tanto como deseaba que su hija hubiese heredado esta capacidad. En la vida de la Manuela, ya no queda nadie que pueda brindarle la posibilidad de sentirse abrigada por un abrazo. Su conflicto radica en el acto sexual consumado: Imposibilitado de experimentar el placer que esta misma situación le generaba a la Japonesa Grande, las sensaciones de la Manuela se alejan poco a poco del desagrado que la situación le genera para concentrarse solo en la calidez que le proporciona la Japonesa con su cuerpo. El hecho mismo, entonces, se convierte con el paso de los años en una grata sensación: Ser cobijado por otra persona, acompañado y protegido por otro cuerpo, aunque todo sea concertadamente preparado con fines distintos a los emocionales.

“Y don Alejo mirándonos. ¿Podíamos burlarnos de él? Eso me hacía temblar. ¿Podíamos? ¿No moríamos de alguna manera, si lo lográbamos? Y la Japonesa me hizo tomar otro vaso de vino para que pierdas el miedo y yo tomándomelo derramé medio vaso en la almohada.” (pp. 131 – 132)

Para la Manuela, el haber compartido la cama con la Japonesa se convierte en uno más de sus actos públicos. Con esta performance, el protagonista alberga el secreto deseo de poder hacer algo que, al fin, lo redima y le permita cambiar el cruel destino al que estaba condenado por su condición. Se abre abiertamente a la fantasía y se pregunta si es posible poder burlarse de don Alejo a través de este acto ideado por el propio político y terrateniente.

“Y sus manos blandas me registran y me dice me gustas, me dice quiero esto, y comienza a susurrar de nuevo, como el chonchón, en mi oído y yo oigo esas risas en la ventana: don Alejo mirándome, mirándonos, nosotros retorciéndonos, anudados y sudorosos para complacerlo porque él nos mandó a hacerlo para que lo divirtiéramos y solo así nos daría esta casa de adobe, de vigas mordidas por los ratones, y ellos, los que miran, don Alejo y los otros que se ríen de nosotros, no oyen lo que la Japonesa Grande me dice despacito al oído, mijito, es rico, no tenga miedo, si no vamos a hacer nada, si es pura comedia para que ellos crean y no se preocupe mijito y su voz es caliente como un abrazo y su aliento manchado de vino, rodeándome, pero ahora importa menos porque por mucho que su mano me toque no necesito hacer nada, es para la casa, nada más, para la casa.” (p. 133)

Una vez más, la Manuela es entregada como diversión al servicio de la comunidad. La apuesta entre don Alejo y la Japonesa grande la conduce a aferrarse para siempre al destino que envuelve no solo al

burdel, sino al pueblo entero. El protagonista se concentra en un fin mayor; deja que su cuerpo sin movimientos selle su vínculo con la casa para siempre. El miedo que han creado sus experiencias pasadas, deambulando sin un rumbo, conducen a la Manuela a una oportunidad para poder tener un lugar que le pertenezca. Entonces, accede voluntariamente a participar de la apuesta pues en su interior alberga la remota esperanza de algún día contar con un espacio en que se sienta protegida y menos vulnerable al resto del mundo. Una esfera privada en la que tanto su comportamiento carnavalesco como sus fragilidades tengan un espacio común en donde habitar.

5.2. La voz de Pancho Vega

Pancho Vega, hijo de una pareja de peones que trabajó toda la vida al servicio de don Alejo, es la representación de la masculinidad y el comportamiento propio del hombre de campo, en el mundo rural de nuestro país. Como toda la población masculina de El Olivo, Pancho participa regularmente del jolgorio y la fiesta que el burdel brinda al pueblo.

Sin embargo, debajo de toda esta máscara ruda y violenta que este personaje mantiene durante la novela, tiene miedos, traumas, dolores y esperanzas.

“Por suerte que ahora, en esta época de tanto flete, Pancho pasa poco en la casa, a veces prefiere estacionar el camión en el camino y dormir ahí. Por lo mismo, decía ella, por lo mismo que casi no te veo y qué sé yo qué harás por ahí, por lo mismo yo y la niña tenemos que tener alguna compensación... y cuando caiga en cama con úlcera, un fuego que me quema aquí, un animal que hoza y me muerde y sorbe y chupa, aquí, aquí adentro y no me deja dormir ni hablar ni moverme ni tomar ni comer, apenas respirar, a veces con todo esto duro y acalambrado, con miedo a que el animal me dé un mordisco y reviente, entonces ella me cuida y yo la miro porque sin ella me moriría y ella sabe y por eso lo cuida como a un niño que gime arrepentido, pero que sabe que va a volver a hacerlo todo igual, por eso que Pancho necesita casa.” (pp. 45 – 46)

En el enfoque más humano que el autor nos entrega sobre Pancho Vega, se descubre un hombre que arrastra una enfermedad que le genera dolores terribles. Este padecimiento es conocido solo por su mujer que, a pesar de las hábitos toscos y distantes de Vega, atiende y cuida de él aun sabiendo que Pancho Vega no cambiará. Su sufrimiento físico lo hace vulnerable, pero su mujer se encarga de él con cariño y no se aprovecha, aunque conozca su debilidad.

“-Don Céspedes es inquilino suyo.

Y tragó para agregar:

-Yo no.

-Pero tú me debes plata y él no.

Era cierto. Mejor no acordarse ahora. Mejor ir a misa sin alegrar. ¿Qué me cuesta? Cuando estoy en la casa el domingo, la Ema viste a la Normita con el abrigo celeste con piel blanca y me dice que vaya con ellas a la misa de once y media que la mejor y yo voy porque no me importa nada y me gusta saludar a la gente del barrio, a veces me gusta y hasta tengo ganas, otras no, pero voy siempre, nosotros tan elegantes. Voy con don Alejo porque me mira desde la puerta exigiéndomelo. Pero Pancho no puede dejar de decirle: -No. No voy.” (p. 49)

La deuda con don Alejo lo mantiene inevitablemente ligado a El Olivo, a su pasado de abusos y de dependencia absoluta al patrón y terrateniente. Esto lo atormenta. En su interior, Pancho Vega disfruta llevar una vida normal junto a su esposa y su hija, participar de la misa por iniciativa propia y no por obligación, sentirse elegante en compañía de su núcleo familiar y rodearse de las personas que habitan su barrio. Todo ello le permite saborear una vida libre de opresión, de trabajo y esfuerzo con retribución. Esta esfera privada que el personaje ha creado lejos de El Olivo es protegida y mantenida en secreto, celosamente. Poseer una vida en donde es respetado por lo que hace, le genera tanta satisfacción como poder enfrentar a don Alejo y oponerse incluso al simple mandato de asistir a misa. A pesar de tener una deuda económica vigente con el terrateniente, Pancho Vega siente el resguardo y la protección de su nueva vida que lo impulsa a negarse a las exigencias del hombre que es dueño de todo lo que conforma al pueblo de El Olivo.

“Hijo, decían, de don Alejo. Pero lo decían de todos, de la señora Lila y de la Japonesita y de qué sé yo quién más, tanto peón de ojo azul por estos lados, pero yo no. Meto la mano al fuego por mi vieja, y los ojos, los tengo negros y las cejas, a veces me creen turco. Yo no le debo nada.” (p. 47)

Pancho Vega sabe perfectamente que don Alejo era dueño de las vidas de las personas que trabajaban sus tierras. Conoce el abuso y la explotación de cerca. Internamente, está consciente que tanto su padre como su madre no estuvieron exentos del poder y aprovechamiento de don Alejo. No obstante, Pancho no duda de la paternidad de su progenitor ni cree en la remota posibilidad de que el patrón de El Olivo sea su verdadero padre, como la población del pueblo lo dice de tantos hijos de los trabajadores de las viñas. Pancho Vega tiene la certeza de no deberle la vida al terrateniente.

“Don Alejo no tiene nada que decir. Nada que ver conmigo. Yo soy yo. Solo. Y claro, la familia, como Octavio, que es mi compadre, así es que no me importa deberle y no me va a hacer nada si me demoro un poco con los pagos... le va a gustar que le quiera comprar la casa a la Ema. Ahora le pago al viejo y me voy.” (p. 115)

Su vida privada lo vitaliza y lo fortalece. Se siente completamente respaldado por su núcleo familiar. Octavio, hermano de Ema, su esposa, le ofrece el préstamo de dinero que le permite cancelar la deuda completa que aún mantiene con don Alejo. Un integrante su

esfera privada es el que le otorga la posibilidad de romper con el último y único vínculo que le queda con El Olivo. La deuda atormenta a Vega y lo transporta constantemente a su pasado como inquilino del terrateniente. Acabar súbitamente con el pago del dinero que le debe a don Alejo no solo le permitirá dejar su pasado atrás, sino que, además, comenzar a fortalecer su vida personal: El poder comprar una casa familiar es su mayor anhelo, lo que cimentará así la posibilidad de una vida sin abusos ni dependencias.

“Cada piedra en el camino hay que mirarla, cada bache, cada uno de estos árboles que yo iba a abandonar para siempre. Creí que quedaba aquí esto con mis huellas, para después pensar cuando quisiera en estas calles por donde voy entrando, que ya no van a existir y no voy a poder recordarlas porque ya no existen y yo ya no podré volver. No quiero volver. Quiero ir hacia otras cosas, hacia adelante. La casa en Talca para la Ema y la escuela para la Normita. Me gustaría tener donde volver no para volver sino para tenerlo, nada más, y ahora no voy a tener. Porque don Alejo se va a morir. La certidumbre de la muerte de don Alejo vació la noche y Pancho tuvo que aferrarse de su manubrio para no caer en ese abismo.” (pp. 124 – 125)

El deseo de una vida que no se vincule con su pasado en El Olivo lo mantiene firme en sus convicciones. Tiene la certeza de que, dejando atrás al pueblo y sus viñas, todo muere detrás de él. Pancho Vega sale de El Olivo conduciendo su camión para no volver a vivir lo que en el

pasado tanto lo atormentó. Se va en búsqueda de un futuro distinto para su hija: Para darle la educación que a él le negaron y una casa propia por la que no deba rendirle cuentas a nadie.

“-Es que se va a morir...

-¡Hasta cuándo con don Alejo...!

Hasta cuándo. Hasta cuándo. Que se muriera. A él qué le importaba, que se fuera a la mierda él y su digna esposa. ¿Él y su compadre no podían divertirse un rato, entonces, sin oír el nombre de don Alejo, don Alejo?.” (p.146)

Pancho Vega desea la muerte de don Alejo, pues está seguro que esa es la única forma para que desaparezca todo lo que lo atormenta, puesto que el dueño del pueblo y los viñedos a su alrededor no dejará jamás de ejercer el dominio del poder sobre todos los habitantes de El Olivo.

“... porque sí, porque don Alejo ya no podía controlarlo, yo daría vuelta al volante un poquito más, doblar apenas las muñecas, pero lo suficiente para que el camión salga del camino, salte y me vuelque y quede como un borrón de fierros humeantes y silenciosos al borde del camino. Si quiero. Si se me antoja, y a nadie tengo que explicarle nada.” (p. 147)

La posibilidad de una vida de libertad es más valiosa que el camión y lo que Vega posee. Lo que busca es lograr esa anhelada

libertad para poder vivir sin rendir cuentas ni dar explicaciones. Ser, de una vez por todas, su propio patrón.

Para celebrar que la deuda está saldada y que, por fin, su vida no tendrá vínculo alguno con don Alejo, Pancho Vega decide pasar al burdel. Este aspecto primitivo, grotesco del personaje se sostiene en el libre albedrío que tiene en casa de la Manuela. Solo ahí, puede ser tan rudo y violento como la gente lo percibe.

Lo que el personaje es incapaz de ver, es que el burdel es un nexo inherente a El Olivo, y que haber pagado su deuda con don Alejo de nada sirve para dejar al pueblo atrás si su relación con la Manuela lo aferra a ese sufrimiento. Mientras Vega espera el comienzo del espectáculo de la Manuela, sigue sumido en la tristeza y el dolor.

“Pancho tenía las cejas fruncidas, los ojos peludos, confundidos, colorados, casi ciegos de rabia. Que venga. Me quiero reír. No puede ser todo tan triste, este pueblo que don Alejo va a echar abajo y que va a arar, rodeado de las viñas que van a tragárselo, y esta noche voy a tener que ir a dormir a mi casa con mi mujer y no quiero, quiero divertirme, esa loca de la Manuela que venga a salvarnos, tiene que ser posible algo que no sea esto, que venga.” (p. 151)

La convicción de Pancho Vega sobre la salvación que puede otorgar el espíritu carnavalesco de la Manuela es la catarsis que el pueblo de El Olivo ha mantenido siempre para apaciguar la pena y la tristeza. La población de hombres con trabajos extenuantes y vidas sin

aspiraciones asistía a la fiesta constante que brindaba el prostíbulo para olvidar la angustia y el dolor en compañía de quienes solo desean escapar de la agobiante realidad. El grotesco carnaval que la Manuela lidera les permite dejar de ser ellos mismos. Cada vez que asiste, Pancho Vega es otro más de los espectadores que huye burdamente de los problemas. En su interior, este personaje, rudo y viril, es consciente del fin del pueblo y de todo lo que contiene. La insostenible y cruel realidad arrasará con lo que encuentre a su paso, y no tendrá piedad con los anhelos personales ni siquiera con los pobladores que ya han logrado una posibilidad de futuro mejor.

4.3. La voz de la Japonesita

Hija de Manuel y la Japonesa grande, fruto del encuentro realizado como apuesta en el burdel, la Japonesita no conoce otra realidad que la que se desata todas las noches al interior de su casa. Por la cruel realidad y el grotesco entorno en el que ha crecido, la joven ha recibido la lástima de El Olivo a lo largo de su vida: Un desprecio compasivo que mantienen sobre ella los lugareños cada vez que camina por las calles del moribundo pueblo.

Su cuerpo delgado y la poca belleza que posee le han impedido desempeñar en el prostíbulo otra labor que no sea la de la administración. Encargada del capital y del orden dentro de la casa, la Japonesita ha crecido en medio de la prostitución, la violencia, el

desamparo y la discriminación. A través de sus intervenciones monológicas, el narrador nos muestra un personaje con graves falencias emocionales, que se ha ido conformando inmerso en un mundo en el que la imagen paterna es completamente difusa. Luego de la muerte de su madre, la japonesita experimenta la soledad y el abandono parental. La figura de la Japonesa Grande, se mantiene en su memoria y la añoranza de la compañía materna, en momentos difíciles, es una constante en el devenir de la novela.

“Decían que la Japonesa Grande murió de algo al hígado, de tanto tomar vino. Pero no era verdad. No tomaba tanto. Mi madre murió de pena. De pena porque la Estación El Olivo se iba para abajo, porque ya no era lo que fue. Tanto que habló de la electrificación con don Alejo. Y nada. Después anduvieron diciendo que el camino pavimentado, el longitudinal, iba a pasar por El Olivo mismo, de modo que se transformaría en un pueblo de importancia. Mientras tuvo esta esperanza mi mamá floreció. Pero después le dijeron la verdad, don Alejo creo, que el trazado del camino pasaba a dos kilómetros del pueblo y entonces ella comenzó a desesperarse.” (pp. 55 – 56)

Como ya hemos presenciado en otros personajes, la Japonesita, en su interior, conoce plenamente la verdad sobre el fallecimiento de su madre. Una vez más en la obra, encontramos a un personaje sufriente que también es víctima de la opresión de don Alejo. Fue testigo de cómo la vida de su madre se apagaba al igual que la

posibilidad de progreso en El Olivo tras años de las mentiras que el terrateniente les entregaba en mensajes de esperanza.

“Yo la oía quejarse siempre, de tantas cosas, de la hoguera en el estómago, quejarse monótonamente, suavemente, al final, tendida en la cama, hinchada, ojerosa. Pero no, nunca, nada, a pesar de que don Alejo le decía que esperara pero un buen día ya no pudo esperar más y comenzó a morir. Y cuando murió la enterramos en el cementerio de San Alfonso porque en El Olivo ni cementerio hay. El Olivo no es más que un desorden de casas ruinosas sitiado por la geometría de las viñas que parece que van a tragárselo. ¿Y él de qué se ríe tanto? ¿Qué derecho tiene a no sentir el frío que a mí me está trizando los huesos?

-¡Papá!

Lo gritó desde la puerta de la cocina.” (p. 57)

La Japonesita no comprende la alegría de la Manuela. No entiende cómo puede ser capaz de ser feliz mientras viven una situación tan compleja como la inminente y violenta llegada de Pancho Vega al burdel. La Manuela es incapaz de ser empática ante el sufrimiento que padeció durante tanto tiempo la Japonesa Grande. Con sus actos burlescos y el desenfreno propio de su comportamiento, su hija cree que la Manuela se niega a honrar la memoria de su madre. En su interior, la Japonesita solo es capaz de percibir a la Manuela como un ser grotesco, dedicado a la fiesta y los excesos.

“Y los dedos de la Manuela tocándole la cabeza, palpándole la mejilla junto a la oreja para falsificar la coquetería de rizo, tampoco eran tan fríos... era como un niño, la Manuela. Podía odiarlo, como hace un rato. Y no odiarlo. Un niño, un pájaro. Cualquier cosa menos un hombre. Él mismo decía que era muy mujer. Pero tampoco era verdad. En fin, tiene razón. Si voy a ser puta mejor comenzar con Pancho.” (p. 64)

La Manuela puede ser cualquier cosa en la vida de la joven, menos su padre. La Japonesita no puede contar con que él sea un tutor protector o como un sostenedor del hogar. Su hija puede odiarlo y no odiarlo, pero se percibe a sí misma como imposibilitada a sentir cariño por él. En la vida de la joven, la compañía de la Manuela no logra llenar el vacío que ha dejado en el hogar la muerte de su madre.

La Japonesita sufre con las constantes mentiras de la Manuela. Son estos actos los que impiden que ella pueda confiar en las palabras y las promesas de su padre. La joven cuestiona la verdadera identidad de su progenitor y, finalmente, no puede encasillarlo ni como hombre, ni como mujer, como él constantemente sostiene ser.

En su desesperación por no saber qué hacer con su propio futuro, la hija de la Japonesa Grande comienza a abrirse a la posibilidad de dedicarse a la prostitución para, así, continuar con el legado de su propia familia y hogar.

“Quedaron solos en el salón, sobre el brasero.

-... que todo siga igual. ¿Qué vamos a hacer en un pueblo grande nosotras dos?

Para que ser rían... allá nadie nos conoce, y vivir en otra casa. Aquí siempre va a haber huasos que estén calientes o que tengan ganas de emborracharse. No nos vamos a morir de hambre ni de vergüenza. Cuando voy a Talca los lunes me devuelvo temprano a la estación a esperar el tren de vuelta para que la gente no me mire.

-A veces lo espero más de una hora, dos, y la estación está casi sola.” (p. 76)

Constantemente, la joven es tentada por la idea de salir del pueblo que está condenado a la extinción. La posibilidad de cambiar de sitio para comenzar una nueva vida con otra ocupación es incluso propuesta por otros personajes. Sin embargo, le teme profundamente a enfrentarse a una realidad desconocida. A pesar de toda la angustia que El Olivo le genera, la Japonesita prefiere quedarse en el pueblo en el que nació, pues tiene la certeza de que, al salir de él, será objeto de la mirada discriminadora y el juicio de los habitantes del nuevo lugar. En El Olivo, ella puede sobrevivir con el escaso público que frecuenta el burdel, ya no les tiene vergüenza a los vecinos del pueblo, pues están habituados a su realidad. La opción de ir a otra ciudad tiene relación con la mejora de su situación, dejando atrás, para siempre, las precarias posibilidades y los dolorosos recuerdos que allí habitan.

6. Propuesta Didáctica

En base a la investigación realizada en el texto *El lugar sin límites*, se realizó una actividad pedagógica abordando la estética de lo grotesco como propuesta metodológica, en el marco de la unidad educativa *Diversidad y Conflicto, Argumentación y Diálogo* de los planes curriculares instaurados por el Ministerio de educación para tercer año de enseñanza media.

Este trabajo fue planificado para ser desarrollado en dos clases, de dos horas pedagógicas cada una. Para acompañar la exposición del profesor en el aula, se confeccionó una guía para el estudiante que cuenta con información del tema a abordar y de sus autores, material teórico y fragmentos extraídos del texto de José Donoso, utilizados como ejemplos. Además, se confeccionó una presentación del contenido creada en Power Point, que acompañará audiovisualmente la cátedra.

Antes de terminar la primera clase, se entregará a los estudiantes, en el aula, la pauta que contiene una actividad investigativa, a realizar en casa, en la que deberán buscar ejemplos de aspectos grotescos presentes en el arte y en los medios de comunicación masiva del último siglo. Las instrucciones y directrices de esta tarea se encuentran detalladas en la pauta que, además, lleva adjunta su rúbrica de evaluación.

La finalidad de aplicar esta guía es evidenciar, a través del nivel de logro alcanzado, el dominio que poseen los alumnos de los contenidos que abarca la propuesta didáctica al finalizar ambas sesiones, determinando así si el tema abordado en clase efectivamente se valida como recurso didáctico, generando una influencia positiva en el aprendizaje de la asignatura de Lenguaje y Comunicación y ampliando el espíritu crítico de los estudiantes al

revisar las características de lo grotesco que permanecen arraigadas en la identidad nacional y global, y sus manifestaciones públicas y privadas.

6.1. Primera clase de la unidad

Para estructurar la realización de esta primera sesión, se determinarán los elementos que forman parte ella:

- a) La guía de trabajo, compuesta de seis páginas, que contiene el material y el contenido, preparada para acompañar al alumno en clase.
- b) La presentación creada en Power Point, que proporciona el apoyo audiovisual a la clase.
- c) La pauta o actividad investigativa junto con las consideraciones para su aplicación.

Al término de esta clase, se hará entrega a los alumnos de la pauta correspondiente a la actividad didáctica que deberán realizar fuera del aula, y que será revisada junto al grupo curso durante la segunda sesión. Se dará oportunidad de presentar su investigación con apoyo audiovisual de los ejemplos seleccionados a los alumnos que lo soliciten.

6.1.1 Guía de trabajo

Página 1

Universidad Metropolitana de las Ciencias de la Educación Departamento de Castellano Seminario de título	Tercer año medio Profesor: Norma A. Bustos Martínez Ricardo E. Córdova Bravo
--	--

LA ESTÉTICA DE LO GROTESCO

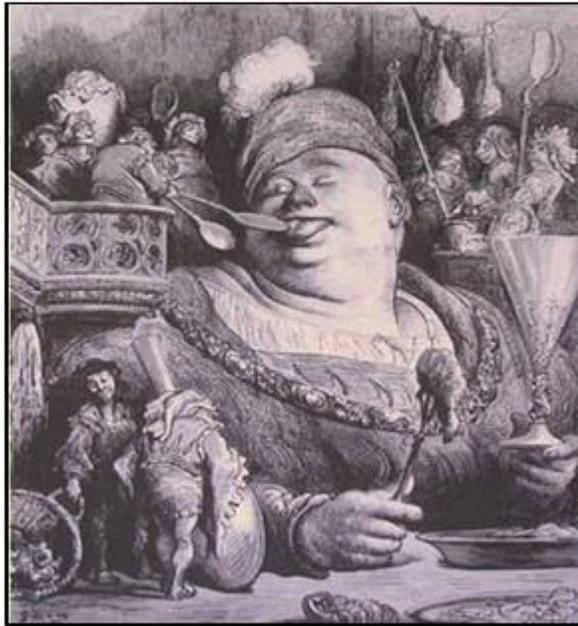
Nombre: _____
Fecha: _____
Curso: _____

Guía de trabajo en clase y material de apoyo

¿QUÉ ES “LO GROTESCO” EN LA LITERATURA?

La noción de **grotesco** fue introducida por el estudioso de la literatura **Mijaíl Bajtín** (1895-1975) en su conocida obra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. En ella, Bajtín efectúa un acercamiento al ámbito de lo carnavalesco a partir de la obra de Rabelais, autor francés del siglo XVI que hizo de los gigantes **Gargantúa** y **Pantagruel** protagonistas de un conjunto de novelas satíricas caracterizadas por la desmesura de los hechos narrados.

Lo carnavalesco engloba una amplia serie de manifestaciones culturales consistentes en espectáculos dispares **-mascaradas, degradaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos-** y distintas formas de humor popular **-composiciones cómicas, vocabulario soez-** puestas al servicio de una inversión momentánea de las normas y valores imperantes. Existe, pues, una voluntad de presentar un mundo del revés, contrario en apariencia a la realidad oficial que domina la vida cotidiana, condicionada por interacciones sociales y políticas jerárquicas **-con sus tabúes y privilegios-** y desplazada por relaciones de tipo horizontal.



Obra titulada "Un repas du jeune Gargantua" (una comida del joven Gargantua) del artista francés Gustave Doré, realizada en papel y carboncillo, en el año 1851

Esta búsqueda por modificar la realidad de las jerarquías que dominan la vida diaria se alcanza en la Edad Media y el Renacimiento por medio de la risa o humor carnavalesco, que, con sus alardes fundados en la **grosería expresada en forma de blasfemias, insultos y burlas**, contribuyendo a la reformulación de las formas que eran blanco de aquélla. Se trataba, en suma, de la escenificación de una **utopía igualitaria** aún por llegar que podía servir tanto a modo de transgresión como de relajación de las tensiones inherentes a la desigualdad.



LA RISA Y LA BUFONERÍA

La risa, anteriormente mencionada, encuentra uno de sus sustentos en el realismo grotesco, responsable de una **hiperbolización** del cuerpo. **Deforme e hiperbólico** por definición, el cuerpo grotesco aparece asociado a aperturas y orificios, esto es, a las entrañas, los genitales y los esfínteres, que ponen en contacto al individuo con la comunidad. Estos elementos, marcados por la

impureza, imponen sus necesidades a las de la razón y el espíritu. Boca, ano o nariz aparecen abiertos al mundo y ponen de relieve el carácter inacabado del cuerpo humano, siempre en construcción, que se desborda con acciones tales como son **el comer, el beber, el defecar, el eyacular o el alumbramiento de una nueva vida**. El sentido cómico concedido a las necesidades corporales y al goce terreno a causa de su inmediatez se expresa en la plaza como ámbito público de confluencia, en donde intérprete y espectador -representación y audiencia- se hacen uno al verse diluidas las fronteras espaciales, pues **el carnaval no se observa: se vive**. No podemos entender el cuerpo grotesco desligado de este sentido colectivo, comunitario.

"La Manuela despegó con dificultad sus ojos lagañosos, se estiró apenas volcándose hacia el lado opuesto de donde dormía la Japonesita, alargó la mano para tomar el reloj. Cinco para las diez. Misa de once. Las lagañas latigudas volvieron a sellar sus párpados en cuanto puso el reloj sobre el cajón junto a la cama. Por lo menos media hora antes que su hija le pidiera el desayuno. Frotó la lengua contra su encía despoblada: como aserrín caliente y la respiración de huevo podrido."

Fragmento de la novela *EL LUGAR SIN LÍMITES*, de José Donoso (1966).

¿Qué crees tú? ...

Respecto de la lectura del fragmento anterior, ¿cumple con conceptos básicos de la estética grotesca? Discute y fundamenta tu respuesta con tus compañeros.

LO GROTESCO V/S LA VISIÓN RELIGIOSA

El alcance y relevancia de la subversión que generó la estética de lo grotesco deben ser puestas en relación con la vinculación entre **carne y pecado** propia de la Edad Media y el Renacimiento. El cuerpo, como fuente del deseo, es la causa de una **animalización** del comportamiento humano, entendida ésta como un fenómeno negativo por el que **el individuo se rebaja y pone al servicio de sus instintos primarios**, atentando contra todo sentido de la armonía.



conforme las estructuras de poder de tipo absolutista y su admiración por los cánones clásicos (como el cuerpo clásico presente en el arte griego y romano) fueron afianzándose, los elementos populares presentes en lo carnavalesco fueron contemplados desde la óptica de **lo vulgar** y lo zafio y combatidos desde el poder, que reconocía en ellos factores que se prestaban a la politización, lo que favoreció su progresiva domesticación o disciplinamiento desde las instituciones.

Cuando hablamos de estética en el arte, nos referimos, inherentemente, a la belleza y el goce estético. Pero, al analizar lo grotesco, ¿podemos hablar de belleza? ¿conceptos como el lenguaje soez, la animalización y la burla, pueden ser considerados bellos?

(NOTA: Recuerda discutir este tema junto a tus compañeros de clase. Aquí te dejamos un espacio para que anotes todo aquello que te parezca relevante en la reflexión sobre estas preguntas.)

Según el propio Mijail Bajtín, lo grotesco permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo y, en consecuencia, permite comprender la posibilidad de un orden distinto.

6.1.2. Presentación en Power Point

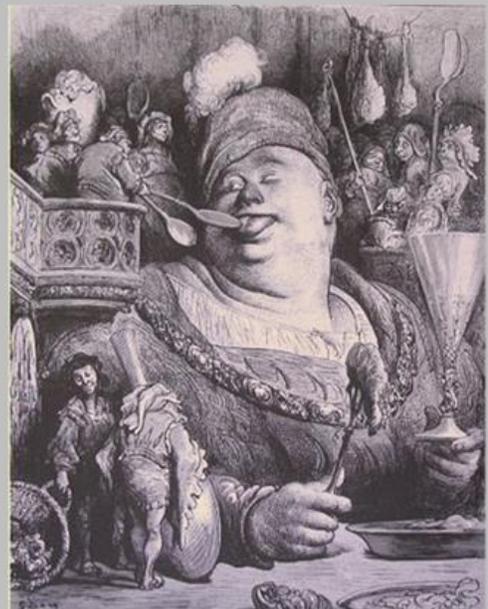
Diapositiva 1

LO GROTESCO

MIJAÍL BAJTÍN

Diapositiva 2

La noción de **cuerpo grotesco** fue introducida por el estudioso de la literatura **Mijaíl Bajtín** (1895-1975) en su conocida obra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. En ella, Bajtín efectúa un acercamiento al ámbito de lo carnavalesco a partir de la obra de Rabelais, autor francés del siglo XVI que hizo de los gigantes **Gargantúa** y **Pantagruel** protagonistas de un conjunto de novelas satíricas caracterizadas por la desmesura de los hechos narrados.



Diapositiva 3



Lo carnavalesco engloba una amplia serie de manifestaciones culturales consistentes en espectáculos dispares -mascaradas, **degradaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos**- y distintas formas de humor popular -composiciones cómicas, **vocabulario soez**- puestas al servicio de una inversión momentánea de las normas y valores imperantes. Existe, pues, una voluntad de presentar un mundo del revés, contrario en apariencia a la realidad oficial que domina la vida cotidiana, condicionada por interacciones sociales y políticas jerárquicas -con sus tabúes y privilegios- y desplazada por relaciones de tipo horizontal.

Diapositiva 4

Este objetivo se alcanzaba en la Edad Media y el Renacimiento por medio de la risa o humor carnavalesco, que con sus alardes fundados en la **grosería -y expresados en forma de blasfemias, insultos y burlas-** contribuían a la regeneración de las formas que eran blanco de aquélla. Se trataba, en suma, de la escenificación de una utopía igualitaria aún por llegar que podía servir tanto a modo de transgresión como de relajación de las tensiones inherentes a la desigualdad.



Diapositiva 5

Esta risa de carácter ambivalente encuentra uno de sus sustentos en el realismo grotesco, responsable de una **hiperbolización** del cuerpo. **Deforme** e hiperbólico por definición, el cuerpo grotesco aparece asociado a aperturas y orificios, esto es, a las entrañas, los genitales y los esfínteres, que ponen en contacto al individuo con la comunidad. Estos elementos, marcados por la impureza, imponen sus necesidades a las de la razón y el espíritu. Boca, ano o nariz aparecen abiertos al mundo y ponen de relieve el carácter inacabado del cuerpo humano, siempre en construcción, que se desborda con acciones tales como son **el comer, el beber, el defecar, el eyacular o el alumbramiento de una nueva vida**. El sentido cómico concedido a las necesidades corporales y al goce terreno a causa de su inmediatez se expresa en la plaza como ámbito público de confluencia, en donde intérprete y espectador -representación y audiencia- se hacen uno al verse diluidas las fronteras espaciales, pues **el carnaval no se observa: se vive**. No podemos entender el cuerpo grotesco desligado de este sentido colectivo, comunitario.

Diapositiva 6

El alcance y relevancia de esta subversión deben ser puestas en relación con la vinculación entre carne y pecado propia de la Edad Media y el Renacimiento. El cuerpo, como fuente del deseo, es la causa de una **animalización** del comportamiento humano, entendida ésta como un fenómeno negativo por el que **el individuo se rebaja y pone al servicio de sus instintos primarios**, atentando contra todo sentido de la armonía.



Diapositiva 7

conforme las estructuras de poder de tipo absolutista y su admiración por los cánones clásicos -cuerpo clásico- fueron afianzándose, los elementos populares presentes en lo carnavalesco fueron contemplados desde la óptica de **lo vulgar** y lo zafio y combatidos desde el poder, que reconocía en ellos factores que se prestaban a la politización, lo que favoreció su progresiva domesticación o disciplinamiento desde las instituciones.



Diapositiva 8



Según el propio Bajtín, lo grotesco «permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo y, en consecuencia, permite comprender la posibilidad de un orden distinto».

6.1.3. Consideraciones para la aplicación de la actividad investigativa de los alumnos

Al momento de entregar la pauta, es necesario tener en consideración los siguientes puntos:

- a) Leer la pauta de trabajo en conjunto con los estudiantes previo a su aplicación fuera de la sala de clases, para conocer las posibles dudas y aclarar aquello que no se comprenda o cause confusión.
- b) Recordar el concepto de “lo grotesco”, su definición y sus principales características.
- c) Verificar el manejo de vocabulario anexo al tema (por ejemplo: hiperbolización, bufonesco, carnaval, soez) poniendo énfasis en su utilización dentro de las justificaciones en las respuestas.
- d) Considerar las principales fuentes de las cuales extraer los ejemplos como referencia para facilitar la búsqueda.
- e) Instaurar en los estudiantes una actitud crítica y reflexiva, promoviendo no solo el interés y la seriedad en su investigación, sino que, además, el reconocimiento de debilidades y fortalezas en sus trabajos terminados.

6.2. Segunda clase de la unidad

Se trata de una sesión enfocada a la presentación de los trabajos realizados por los estudiantes, exponiendo los ejemplos que seleccionaron y la justificación de los aspectos grotescos que presentan. El principal objetivo de esta clase es generar el diálogo y la discusión entre los alumnos y el profesor respecto de los trabajos y la comprensión del tema abordado por la unidad didáctica.

Como anteriormente habíamos mencionado, las instrucciones de la actividad fueron previamente explicitadas en la pauta de trabajo entregada al finalizar la primera sesión.

Ya que se trata de una actividad que será evaluada, dicho documento contendrá adjunta la rúbrica que detalla los aspectos educativos a calificar. De este modo, los estudiantes conocerán qué elementos deben ser rescatados en su investigación, cuántos ejemplos deben extraer para su presentación, cómo enmarcar la justificación de los aspectos analizados y qué puntaje tiene cada una de las partes que componen la pauta.

6.2.1. Pauta

Página 1

Universidad Metropolitana de las Ciencias de la Educación Departamento de Castellano Seminario de título	Tercer año medio Profesor: Norma A. Bustos Martínez Ricardo E. Córdova Bravo
--	--

LA ESTÉTICA DE LO GROTESCO

NOTA:

Nombre: _____
Fecha: _____
Curso: _____

Pauta de trabajo:

LO GROTESCO EN LOS SIGLOS XX Y XXI

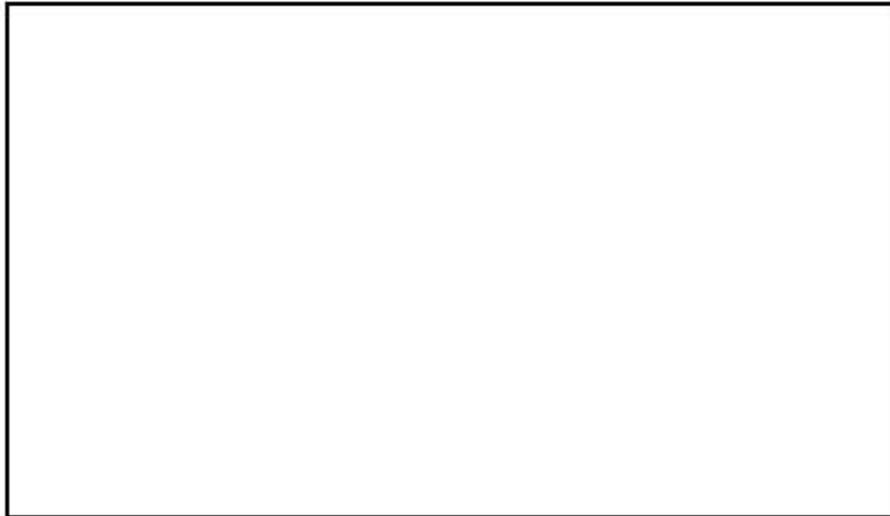
Ahora que ya conoces la estética grotesca, te invitamos a participar de la siguiente actividad, que pretende buscar rasgos y características de lo grotesco tanto en el arte como en los medios de comunicación masiva de los últimos 100 años.

INSTRUCCIONES:

- 1) Busca en internet, en la publicidad de la ciudad, en un libro, en un museo, o donde tú quieras, tres ejemplos artísticos o comunicacionales que contengan características de la estética de lo grotesco.
- 2) En los espacios que hemos preparado en las siguientes páginas, adjunta o pega las imágenes y/o los textos seleccionados. Si el ejemplo que seleccionaste se trata de un video, anota su nombre y autor, y adjunta el enlace o link de internet para que podamos revisarlo. Ahora bien, si tu ejemplo se trata de una canción, anota también el nombre de esta, el autor y el link de internet y adjunta o pega la letra del tema musical en la hoja para analizar los aspectos grotescos que consideraste.
- 3) A continuación, en la misma página donde adjuntaste tu ejemplo seleccionado, describe y justifica qué elementos grotescos presenta la obra. Fundamenta escribiendo todo esto en no menos de 7 líneas para cada ejemplo.

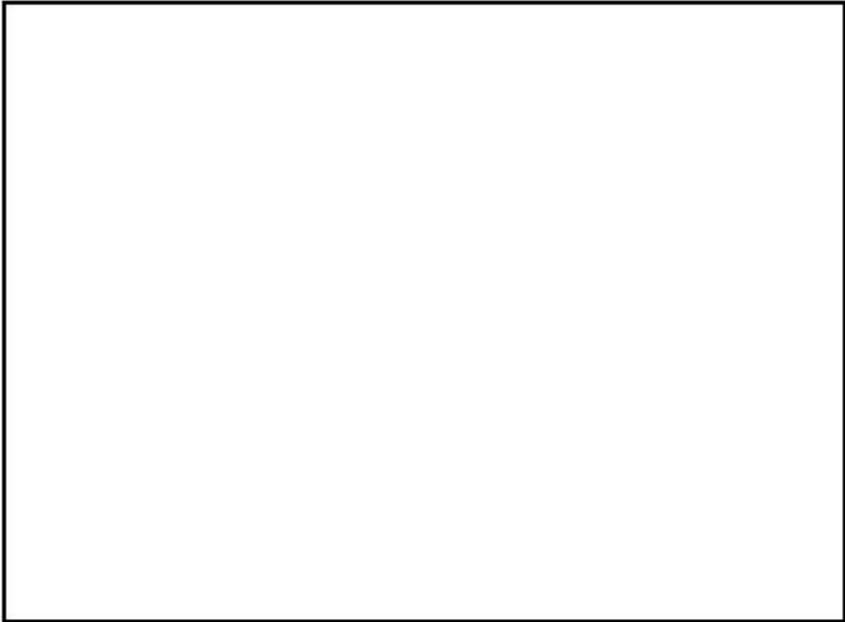
- 4) Finalmente, selecciona uno de tus tres ejemplos. Este será utilizado para exponerlo frente a la clase. Así, podremos debatir, entre todos, los rasgos que tu ejemplo presenta sobre lo grotesco. Recuerda: El profesor asistirá a la clase con todo lo necesario para presentar cada caso (computador, proyector y parlantes). Si lo deseas, puedes llevar el ejemplo seleccionado en un pendrive para proyectarlo en el pizarrón, facilitando que todos podamos verlo.

- **EJEMPLO GROTESCO N°1**



<p>Universidad Metropolitana de las Ciencias de la Educación Departamento de Castellano Seminario de título</p>	<p>Tercer año medio Profesor: Norma A. Bustos Martínez Ricardo E. Córdova Bravo</p>
---	---

• EJEMPLO GROTESCO N°3



6.2.2. Rúbrica

Página 5

Universidad Metropolitana de las Ciencias de la Educación Departamento de Castellano Seminario de título		Tercer año medio Profesor: Norma A. Bustos Martínez Ricardo E. Córdova Bravo		
RÚBRICA:	NOMBRE: _____ CURSO: _____ FECHA: _____			
LA ESTÉTICA DE LO GROTESCO				
	1 PUNTO	3 PUNTOS	5 PUNTOS	7 PUNTOS
EJEMPLOS SELECCIONADOS	El trabajo del estudiante no presenta ejemplos.	El estudiante presenta en su trabajo solo un ejemplo seleccionado.	El estudiante presenta en su trabajo dos ejemplos seleccionados.	El estudiante presenta en su trabajo tres ejemplos seleccionados.
JUSTIFICACIONES	El estudiante no presenta justificaciones en su trabajo.	El estudiante justifica y fundamenta solo un aspecto de la estética de lo grotesco en su trabajo.	El estudiante justifica y fundamenta dos aspectos de la estética de lo grotesco en su trabajo.	El estudiante justifica y fundamenta tres aspectos de la estética de lo grotesco en su trabajo.
EXTENCIÓN DE LAS RESPUESTAS	El estudiante no presenta respuestas escritas para ninguno de los ejemplos seleccionados.	El estudiante presenta, en el total de sus respuestas, una extensión que no supera las 7 líneas completas .	El estudiante presenta, en el total de sus respuestas, una extensión que no supera las 14 líneas completas .	El estudiante presenta, en el total de sus respuestas, una extensión que no supera las 21 líneas completas .
ORTOGRAFÍA	El trabajo del estudiante presenta 15 o más faltas de ortografía .	El trabajo del estudiante presenta entre 8 y 14 faltas de ortografía .	El trabajo del estudiante presenta entre 2 y 7 faltas de ortografía .	El trabajo presenta, como máximo, solo una falta de ortografía .
PRESENTACIÓN EN CLASE	El estudiante no realiza la presentación de su ejemplo seleccionado en clase.	El estudiante presenta solo una característica de las siguientes: claridad en lo expuesto, dinamismo en la realización, diálogo con sus compañeros y manejo del tema.	El estudiante presenta dos características de las siguientes: Claridad en lo expuesto, dinamismo en la realización, diálogo con sus compañeros y manejo en el tema.	El estudiante presenta tres características de las siguientes: Claridad en lo expuesto, dinamismo en la realización, diálogo con sus compañeros y manejo del tema.
PUNTAJE OBTENIDO:				NOTA FINAL:

7. Conclusión

Como resultado de la investigación realizada en el libro *El lugar sin límites* acerca de la teoría de lo grotesco, podemos señalar que la novela contiene y desarrolla los aspectos grotescos definidos por Mijail Bajtín.

En el texto, se gestan las características propias de lo grotesco, ya que la inestabilidad y la incertidumbre de una sociedad como esta, da pie a la validación de comportamientos sociales que solo en este contexto son lícitos; una sociedad en desequilibrio, decadente y condenada a la desaparición.

La hiperbolización del cuerpo y la animalización del comportamiento humano es el vital lineamiento que moviliza las acciones de los personajes cuando se desarrollan en el colectivo. En esta conducta grupal, se margina la individualidad del sujeto, y tanto su emocionalidad como reflexión son negados para poder estar inmersos en el ordenamiento que presenta el pueblo en la novela. Si bien todos los personajes participan de esto, existe una figura de poder que modera todo aquello que pueda considerarse válido o no. Así, identificamos una jerarquía de poder sobre esta homogeneidad y su función es regularla.

Este concepto de jerarquía dentro de lo grotesco es la forma de organización a la que están sometidos los sujetos que forman parte del colectivo, viviendo a merced del poder tanto político como económico. En el caso de *El Olivo*, este rol es encarnado en don Alejo, quien establece márgenes unilaterales, claramente definidos, determinando todo aquello que puede o no suceder.

Dentro de los parámetros en donde se desenvuelven los sujetos, el lenguaje y las representaciones soeces son el canal del carácter grotesco en

la obra. Descripciones y caracterizaciones están construidas de acuerdo con un lenguaje crudo y descarnado, mediante el cual se da a conocer la realidad que los circunda. Asimismo, el lenguaje utilizado sustenta la sensación de pertenencia a este espacio desagradable y hostil, ya que las expresiones utilizadas por los personajes, tanto en el mundo público como en el privado, tienen un alcance ofensivo en su significación, sin emplear necesariamente un vocabulario grosero o escatológico.

El carácter grotesco de la colectividad converge en un sitio particular que facilita el desarrollo de los aspectos teóricos propuestos. En el análisis de la novela, el burdel reemplaza a la plaza pública planteada por Bajtín, brindándole a la historia un aparente carácter de privacidad, que le permite mantener alejado al sector de la población que no puede participar o no tiene autorización para asistir a la fiesta. Dentro de este espacio de desenfreno, la colectividad tiene permitido exacerbar su naturaleza grotesca, debido al carácter de jolgorio que el carnaval sustenta.

Como vía de escape de la homogeneidad del colectivo del que son parte los personajes, la narración entrega la posibilidad de abrirse por medio de monólogos que intervienen en el devenir narrativo de la obra. A través de esta herramienta, conocemos la individualidad desnuda de los tres personajes principales: La Manuela, Pancho Vega y la Japonesita. Los miedos, los anhelos, el sufrimiento y las esperanzas de cada uno de ellos son presentadas en discursos que surgen en la voz de la primera persona.

En la validación de estos conceptos a través de la novela, podemos aislar las características que son concordantes con esta teoría, pues se representan de forma tan marcada y evidente que son completamente transferibles al trabajo en aula. En este sentido, el análisis de la novela va

más allá de lo académico, y puede ser una herramienta de definición y reconocimiento identitario para la construcción crítica de sí mismo y de los demás, en el marco de un ordenamiento social preestablecido y anacrónico.

En la narrativa de *El lugar sin límites*, podemos identificar al concepto del mundo en crisis como rasgo pertinente para la creación de esta posible estrategia didáctica. Todo un pueblo sumido en el desamparo y la marginalidad desata en el colectivo sus instintos grotescos. La animalización y la violencia de los personajes son, en gran medida, la respuesta primitiva a una vida de abusos y sumisión. La decadencia social del pueblo, su estructura política interna y la imposibilidad de cambiar el orden establecido están indisolublemente ligadas al sufrimiento y al vacío existencial de los personajes.

De acuerdo con esto, el tema abordado permite una trasposición didáctica realizable en el aula. Propuesto como un tema anexo a la unidad educativa *Diversidad y conflicto, Argumentación y Diálogo* que el programa del Ministerio de Educación plantea para tercer año medio, utilizamos la teoría de lo grotesco para crear una actividad que completa la relación académica, vinculando nuestra formación universitaria de nivel superior con el mundo escolar de la educación de nuestro país. Esta actividad didáctica busca que los alumnos de la educación media puedan comparar con conceptos estéticos propios de la Edad Media y el Renacimiento con los empleados por el arte en la actualidad. Acompañado por una guía de estudio y una presentación en Power Point, elaboramos una clase que explica y define lo grotesco para que, posteriormente, los estudiantes confeccionen y presenten, en una segunda sesión, un trabajo que rescate elementos de esta teoría que consideren aún latentes en manifestaciones artísticas de nuestros tiempos.

Sin lugar a duda, *El lugar sin límites* de José Donoso nos presenta una realidad social que, aunque cruel, violenta y desgarradora, no escapa de la realidad de muchos eventos ocurridos en nuestro país en diferentes periodos de nuestra historia. Las características de sus personajes no son ajenas a los relatos rescatados del colectivo nacional, en donde el abuso y la dominación por el poder forman parte de la conformación de la identidad pública sin discriminar plano social.

Paralelamente, los aspectos grotescos la obra nos demuestran que sus símbolos siguen activos en la actualidad. La animalización del comportamiento humano, el carnaval y la hiperbolización del cuerpo se encuentran fuertemente presentes en manifestaciones artísticas como la música, el cine y la fotografía. Estos recursos se explotan en la publicidad y en los medios de comunicación, llenando cada espacio de la cotidianidad con sobrecargados estímulos, idénticos a los definidos por Miajil Bajtín.

Por esta relación con la actualidad, sorprende la vigencia que mantiene una novela escrita en el año 1966, cuando su contenido aún se encontraba lleno de tabúes y prohibiciones para las personas de la época. Con carácter rupturista y transgresor, el autor revela una realidad incómoda para el paradigma de vida de la década del 60, mas no ficticia ni absurda. A pesar de todo esfuerzo, de los avances sociales y de la vergüenza que aún estos tópicos nos generan, la discriminación, los abusos, los excesos y la violencia siguen presentes en la realidad nacional y mundial.

8. Bibliografía

- Donoso, J., (1966). El lugar sin límites. Debolsillo, primera edición, 2017.
- Donoso, J., (1972-1987). Historia personal del “boom”. Editorial Alfaguara, segunda edición, 2007.
- Bajtin, M., (1924). Teoría y estética de la novela. Editorial Alfaguara, tercera edición, 1989.
- Bajtin, M., (1975). La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, el Contexto de Francois Rebelais. Editorial Alianza Universidad, Primera edición, 1987.
- Genette, G., (1972). Nuevo discurso del relato. Editorial Cátedra, segunda edición, 1998.
- Donoso, P., (2010). Correr el tupido velo. Editorial Alfaguara,
- Barrios, J.L., (2008). El cuerpo grotesco: Desbordamiento y pasión. Jornadas de Cuerpo y Cultura de la UNLP, 15 al 17 de mayo de 2008, La plata. Recuperado de: http://www.fuentesdelamemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.695/ev.695.pdf
- Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena. (2009). La generación del Boom. Recuperado de: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-94918.html>
- Revista *Qué pasa*. (1996). Biblioteca Nacional Chilena, Memoria Chilena. Entrevista: Mario Vargas Llosa. Recuperado de: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0015749.pdf>
- Diario *El comercio*. (2004). José Donoso: El agnóstico del Boom. Recuperado de: <http://www.elcomercio.com/tendencias/cultura/jose-donoso-agnostico-del-boom.html>

- Revista *Semana*. (2012). Historia de una explosión, el Boom Latinoamericano. Recuperado de: <http://www.semana.com/cultura/articulo/historia-explosion-boom-latinoamericano/267677-3>
- Guerra, S. (2016). Las revoluciones latinoamericanas del siglo XX desde la historia comparada. Universidad de La Habana, SÉMATA, Ciencias Sociales y Humanidades. Recuperado de: <http://www.usc.es/revistas/index.php/semata/article/view/3507/4016>

