



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: CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDAD Y PODER EN *EL LUGAR SIN LÍMITES*
DE JOSÉ DONOSO

Seminario para optar al Título de Profesor de Castellano

Profesor Guía: Dra. Carmen Balart Carmona

Alumnos: Ignacio Inzunza Pereda

Sebastián Vallejos Henríquez

SANTIAGO - CHILE

2017

Dedicatorias

A mi familia, por la confianza, la constante preocupación y el amor que depositaron en mí, por enseñarme, aun sin querer, una valiosa verdad: las cosas necesariamente deben cambiar. A mi amigo Cono, por demostrarme que las adversidades, si son tales, se vencen, por recordarme el don de la paciencia, la meticulosidad y la sensibilidad, por su sencillo cariño. A Sebastián, por su incondicionalidad, por la alegría, por su afecto, por hacer que crea en mí, por todo lo vivido en estos años, que deseo no acabe.

Ignacio Inzunza

A mi querida madre Isabel, por ser un pilar fundamental en mi vida, por todo el afecto y comprensión que ha tenido durante este proceso, pero, sobre todo, por apoyarme siempre en las decisiones que he tomado. A mi padre José, quien, a pesar de no ser una persona demasiado expresiva, ha estado preocupado y al tanto de todo mi proceso formativo. A mi hermano Javier, que, de forma inconsciente, me ha brindado momentos de distensión cuando hubo mayor estrés. A mi gato Gufito porque, en su calidad de minino, comprendió mis períodos de ausencia y siempre me entregó su amor. Por último, a Ignacio, quien ha sido primordial en este proceso, no solo porque hemos trabajado codo a codo, sino porque cuando he pensado en dimitir, me ha dado una mano y su afecto, como siempre.

Sebastián Vallejos

Agradecimientos

Quisiéramos agradecer a todos los profesores que nos han asesorado durante este proceso, pero, sobre todo, a la doctora Carmen Balart, profesora guía de esta investigación, pues nos ha apoyado en todo momento de forma incondicional, incluso en horarios no académicos. La finalización de esta etapa no habría sido lo mismo sin ella.

Tabla de contenidos

1. Introducción	8
1.1. Presentación.....	8
1.2. Justificación de la investigación.....	10
1.3. Estructura del trabajo.....	12
1.4. Objetivos.....	13
1.4.1. Objetivo general.	13
1.4.2. Objetivos específicos.....	13
1.5. Metodología	14
2. Marco teórico	18
2.1. Crítica literaria.....	18
2.1.1. Antecedentes.	19
2.1.1.1. Perspectiva aristotélica.	19
2.1.1.2. Formalismo.	21
2.1.1.3. Estructuralismo.	22
2.1.2. Crítica sociológica.	23
2.2. Teoría de la recepción	28
2.3. Identidad y patrimonio	32
2.3.1. Identidad.....	32
2.3.2. Patrimonio.	35
2.3.2.1. Nociones de “cultura”.	35
2.3.2.2. Nociones de “patrimonio”.	36
2.3.2.3. Memoria y recuerdo.	40
2.3.2.4. Patrimonio ante la obra y la labor docente.	42
2.4. Sexualidad y performatividad	45
2.4.1. Nociones básicas sobre la sexualidad.....	45
2.4.2. La teoría de la performatividad de Judith Butler.	48
2.5. El elemento maravilloso.....	52
2.5.1. Hacia una definición de cuento.	52
2.5.2. Relatos maravillosos.	53
2.5.3. Morfología de Propp.....	54
2.5.4. El esquema actancial de Greimas.....	61
2.6. Dialogismo y polifonía.....	64
2.6.1. La articulación del mundo a través del dialogismo.	64

2.6.2. La novela polifónica.....	65
2.7. Concepto de lo grotesco.....	68
2.7.1. Lo grotesco según Bajtín.....	68
2.7.1.1. El cuerpo grotesco.	73
2.7.2. Lo grotesco moderno.....	74
2.8. Poder y espacio según Foucault	77
2.8.1. Poder.....	77
2.8.1.1. Biopoder.....	80
2.8.2. Espacio.....	83
2.8.2.1. Heterotopías.....	85
3. Marco histórico	88
3.1. Territorialidad antes de la Reforma Agraria	88
3.2. Proceso de electrificación maulino	92
3.3. Homosexualidad en Chile a lo largo del tiempo.....	96
3.3.1. Antecedentes: siglo XIX.	96
3.3.2. Situación de la homosexualidad durante el siglo XX en Chile.....	99
4. José Donoso y la concepción de <i>El lugar sin límites</i>.....	102
4.1. Vida de José Donoso.....	102
4.2. Contexto literario de la obra de Donoso	105
4.3. Los orígenes de <i>El lugar sin límites</i>	108
4.4. Recepción de la crítica chilena de la época.....	111
5. <i>El lugar sin límites</i>: un acercamiento. Reseña de la obra	114
6. Desentrañando la ilimitada extensión: análisis de <i>El lugar sin límites</i>.....	116
6.1. Manuela y la sexualidad	116
6.1.1. Identidad y sexualidad en Manuela y su representación en <i>El lugar sin límites</i>	116
6.1.2. La representación de Manuela en el discurso y accionar de don Alejo.	122
6.1.3. Construcción de Manuela desde los discursos articulados por la Japonesita, Pancho Vega y Octavio.....	124
6.2. Manuela: la inversión de lo maravilloso	128
6.2.1. Manuela: Cenicienta sin redención.....	128
6.2.2. Estructura narrativa de la <i>Cenicienta</i> de los hermanos Grimm.	131
6.2.3 Estructura narrativa de <i>El lugar sin límites</i>	137
6.2.5. Manuela: princesa cautiva.....	142

6.3. Polifonía en <i>El lugar sin límites</i>	146
6.3.1. Discurso oficial: don Alejo.	146
6.3.2. Manuela: espacio disruptivo.	150
6.3.3. Japonesita: languidez interrumpida.	154
6.3.4. Pancho Vega: orden y conflicto.	156
6.3.5. La Japonesa Grande: calor apagado.	160
6.3.6. Octavio: serpiente.....	164
6.4. Lo grotesco en <i>El lugar sin límites</i>	166
6.4.1. Rasgos de lo grotesco.	166
6.4.2. El prostíbulo.	170
6.4.2.1. Prostíbulo como centro político.	170
6.4.2.2. Prostíbulo como centro moral.	172
6.4.3. El cuerpo grotesco.....	174
6.4.4. El lenguaje grotesco.	178
6.4.4.1. Manuela: el maricón del pueblo.	178
6.4.4.2. Transgresión de los límites privados.	181
6.4.5. Manuela como personaje grotesco.....	187
6.5 Espacios y poder en <i>El lugar sin límites</i>	189
6.5.1. Entre el cielo y el infierno: un lugar sin límites.....	189
6.5.2. Heterotopías: los espacios otros en la obra.	191
7. Conclusiones	195
8. Unidad didáctica: Identidad y poder en espacios marginales	200
8.1. Plan de unidad.....	201
8.2. Planes de clase	211
8.2.1. Clase N° 1: Dialogismo.....	211
8.2.2. Clase N° 2: Novela polifónica	214
8.2.3. Clase N° 3: Identidades marginales	217
8.2.4. Clase N° 4: Grotesco literario	220
8.2.5. Clase N° 5: Grotesco moderno literario I	223
8.2.6. Clase N° 6: Performatividad en <i>El lugar sin límites</i>	226
8.2.7. Clases N° 7 y 8: Heterotopía	229
8.2.8. Clase N° 9: Síntesis de la unidad “Identidad y poder en espacios marginales”.....	232
8.2.9. Clase N° 10: Creación de libro álbum I.....	235
8.2.10. Clase N° 11: Creación de libro álbum II.....	238
8.2.11. Clase N° 12: Creación de libro álbum III.....	240
9. Bibliografía	242

10. Anexos	249
10.1. José Donoso.....	249
10.2. Sobre <i>El lugar sin límites</i>	249
10.3. Escritores reunidos	250
10.4. Central Cipreses	250
10.5. Primeras manifestaciones homosexuales en Chile	251
10.6. Manifestaciones político-artísticas homosexuales durante dictadura	251

1. Introducción

1.1. Presentación

Algunas manifestaciones literarias de Chile —por lo menos aquellas orientadas a cierto realismo en el espacio y las relaciones— son capaces de mostrar, de modo verosímil y puntual, la experiencia que constituye desenvolverse en un entorno cultural como el que existe aquí, angosto y muy largo territorio.

No podemos renegar ni obviar el hecho de que la literatura no solo es una instancia recreativa o de evasión, sino también una formación del lenguaje que revela y responde a aspectos socioculturales de un grupo humano, pues toda obra literaria nace dentro de un contexto más o menos definido y, por tanto, expone la idiosincrasia del momento histórico, cultural y social en el que es concebida. De ahí que la Sociología de la Literatura piense esta manifestación artística como un testimonio del proceso evolutivo del hombre, un reflejo de diversas visiones de mundo y, por lo tanto, como una construcción que tiene una función social: está creada dentro de la sociedad y es para la sociedad.

Considerando lo anterior, en el marco del trabajo de este Seminario de Título, *Narrativa chilena, testimonio y patrimonio de realidades sociales; y su vinculación con el aula escolar*, dirigido por la doctora Carmen Balart Carmona, se busca abordar integralmente elementos disciplinares y pedagógicos interrelacionándolos con la narrativa chilena, en la que se reconocen valores patrimoniales, culturales e identitarios de Chile.

Por ello, a continuación, en el cuerpo de este trabajo nos adentraremos en ciertas temáticas que rigieron nuestra investigación, las cuales podemos reducir a los ámbitos de identidad y poder en *El lugar sin límites* de José Donoso. Dicha diada,

si bien tiene divisiones metodológicas claras, constituye un complejo y amalgamado hecho en la vida de los sujetos, quienes siempre se hallan envueltos en un espacio social.

La obra de José Donoso logra configurar un universo privado y neurótico, tal como señala el mismo autor. Sus personajes suelen moverse por pantanos intransitables y oscuros, y es que el universo donosiano suele centrarse en seres marginados e, incluso, anárquicos. Por tanto, dentro del corpus chileno, resulta ser un escritor valioso, pues sus temáticas han logrado mantenerse vigentes en el devenir de nuestra cultura. Su aporte creativo trabaja ideas como la identidad y binomios como orden/caos, máscara/realidad, razón/locura.

De acuerdo con lo anterior, nos parece pertinente abordar la obra *El lugar sin límites* de José Donoso porque, como expresión literaria, da cuenta de aspectos culturales y sociales de un Chile pretérito; caracteres que, en mayor o menor medida, se mantienen vigentes en la idiosincrasia de hoy en día. Por ejemplo, en la percepción que socialmente se tiene de la diversidad sexual o en las posibilidades que los recursos materiales les entregan a los sujetos para el ejercicio del poder. Pedagógicamente, reconocemos en esto una gran oportunidad para reflexionar y discutir en torno a la configuración de la vida social —y, por ende, todo aquel elemento que contribuya a esta ordenación— además del concepto, las construcciones o concreciones y las problematizaciones de la identidad.

En último término, debemos decir que, considerando la temática general de este Seminario y nuestra propuesta específica como futuros docentes, centramos nuestra investigación en el siguiente aspecto: **construcción de identidad y poder en *El lugar sin límites*.**

1.2. Justificación de la investigación

En el ámbito del aula escolar, existe una problemática que suscita interés en nosotros a raíz de nuestro futuro quehacer pedagógico en la asignatura de Lengua y Literatura: los alumnos al enfrentarse a un texto literario, en su mayoría, no son capaces de relacionar la obra creada con la sociedad en que se origina en función de las características de esta última; vale decir, no son capaces de reconocer la función testimonial de la literatura.

La problemática anterior se vincula estrechamente con la noción de identidad en tanto los rasgos transmitidos por la obra literaria conforman una visión de mundo articulada y constante en un conjunto social.

En un sentido tradicional y práctico, la noción de identidad se reduce aún a binomios que parecen olvidar la diversidad de hechos que se articulan en la realidad, de tal manera que solo se plantea lo normal ante lo anormal, lo correcto ante lo incorrecto, lo deseable ante lo indeseable. A menudo, no son construcciones conceptuales sopesadas bajo un análisis crítico, debido a la lógica propia de las instituciones, del conocimiento que tienen y de la apertura de estos agentes hacia políticas pluralistas.

Dicha situación representa un desafío social que se debe enfrentar, por cuanto sus efectos concretos inciden en la experiencia de la educación formal, especialmente durante la época escolar, y en la calidad de vida de las personas cuyas identidades no siempre pertenecen al arquetipo que el poder acepta y privilegia.

Ante esto, existen situaciones respecto a las que el docente de hoy debe tener cautela. Los discursos de odio, amparados por el entronamiento de referentes que carecen de una visión pluralista, parecen experimentar momentos de validación en ciertos sectores, lo cual acaba no solo por socavar una óptima calidad de vida,

sino también contribuye a amenazar esta vida. Sobre todo, ahora que las personas que adscriben a identidades históricamente marginales se perciben poco a poco como una posibilidad legítima de ser en el mundo.

De acuerdo con lo planteado, aspiramos a desarrollar un trabajo en el cual abordemos el concepto de identidad, sus distintos alcances y la relación que guarda con el poder. Estos son aspectos que, además de una reflexión estética, permiten un desarrollo del pensamiento abstracto y crítico.

Consideramos que abordar la temática del poder brinda un entendimiento más profundo sobre las relaciones que se establecen en los distintos ámbitos de la vida humana, lo cual posibilita una problematización más fructífera al pensar en la identidad y sus alcances, pues, aun cuando ambos ejes parecen hallarse muy lejos uno del otro, están profundamente implicados.

De esta forma, por medio de la obra *El lugar sin límites*, no solo buscamos rescatarla como testimonio valioso de nuestra realidad, sino como una forma de catalizar las distintas problemáticas expuestas.

1.3. Estructura del trabajo

Nuestro trabajo está conformado por diez capítulos.

- En el primero, hallamos la Introducción, que contiene: Presentación, Justificación de la investigación, Estructura del trabajo, Objetivos generales y específicos y Metodología.
- El segundo, corresponde al Marco teórico de la investigación. En él, presentamos información relativa a crítica literaria sociológica, teoría de la recepción, identidad y patrimonio, sexualidad y performatividad, morfología del cuento maravilloso de Propp, esquema actancial de Greimas, dialogismo y polifonía, concepto de lo grotesco y, por último, poder y espacio según Foucault.
- El tercer capítulo corresponde al marco histórico, donde abordamos territorialidad antes de la Reforma Agraria, el proceso de electrificación de la Región del Maule y la homosexualidad en Chile en los siglos XIX y XX.
- El cuarto acápite contiene: José Donoso y la concepción de *El lugar sin límites*, en cuyo tratamiento encontramos la biografía del autor, el contexto literario en que se enmarca su obra, los orígenes de *El lugar sin límites* y la recepción que tuvo la crítica chilena hacia esta.
- El quinto apartado incluye la reseña de la novela.
- El capítulo sexto expone el trabajo analítico realizado, el cual aborda las siguientes temáticas: Manuela y la sexualidad, la inversión de lo maravilloso, polifonía, lo grotesco, espacios y poder en la obra.
- El séptimo capítulo alberga las conclusiones generales de la investigación realizada.
- La parte octava corresponde a la propuesta didáctica formulada a partir del análisis e incluye un Plan de Unidad y un plan de diez clases.
- El noveno título presenta la bibliografía empleada.
- El capítulo décimo contiene el material anexo a la investigación.

1.4. Objetivos

1.4.1. Objetivo general.

- Problematizar la identidad y sus alcances a partir del rescate de la obra *El lugar sin límites* de José Donoso para fomentar en el aula la reflexión en torno al vínculo literatura-sociedad.

1.4.2. Objetivos específicos.

- Reconocer los distintos aspectos identitarios presentes en la obra a partir de los personajes.
- Identificar por medio de los personajes y los espacios las relaciones de poder existentes en *El lugar sin límites* de José Donoso.
- Diseñar una unidad pedagógica para el abordaje de la novela *El lugar sin límites* de José Donoso en el ámbito escolar.

1.5. Metodología

Nuestra investigación empleará el método cualitativo hermenéutico, el cual permite que nos aproximemos al objeto de estudio conforme al propósito que planteamos, vale decir, problematizar el concepto de identidad y poder en *El lugar sin límites* a partir de diversas perspectivas de lectura, lo cual, posteriormente, devendrá en el diseño de una unidad didáctica.

De acuerdo a Garagalza (2002), la definición de hermenéutica la establece como “arte-ciencia” de la interpretación de textos, cuestión que, en palabras de Gadamer (discípulo de Heidegger) constituye un problema de alcance universal por cuanto incide en el vínculo que el ser humano establece con lo real. La interpretación no es una vía hacia la comprensión, no la produce, sino que se introduce a sí misma en el contenido de aquello que se comprende. Con la interpretación nos apropiamos de lo comprendido. En este sentido, la comprensión no se relaciona solo con la lingüisticidad, sino que implica interpretación: comprender es interpretar, es apropiación desde el lenguaje.

Garagalza (2002), recogiendo el parecer de Gadamer, señala que el lenguaje no es una facultad de carácter neutro, por cuanto incluye una acepción del mundo. Tampoco corresponde a mera representación o reflejo de una realidad ajena a esta, sino una exposición original y procedente de lo real. El lenguaje, como experiencia vivida, es el principio de lo humano y de la reflexión.

De acuerdo con la dimensión filológica de la disciplina en cuestión, otro aspecto relevante para su entendimiento es el concepto de la tradición. Gadamer, según indica Garagalza (2002), la entiende no como un conjunto sistematizado, cerrado y perfecto de verdades e ideas, sino como un proceso inacabado en que individuo y objeto son envueltos mediante la articulación de sentido, y si bien puede la tradición implicar un límite en la comprensión, es esta la que posibilita el inicio de aquel entender.

Una interpretación adecuadamente realizada, desde la visión de Gadamer (2007), cuenta con las siguientes características: (1) evitar la arbitrariedad de las ocurrencias y la limitación de los hábitos del pensamiento; (2) enfocarse hacia la cosa misma, dejándose determinar el intérprete por el objeto, puesto que tal hecho es la primera, constante y última tarea.

Asimismo, Gadamer (2007) sostiene que la hermenéutica, como método interpretativo, no puede reducirse a un esquema mecánico, arbitrario, pues corresponde a un arte. Sin embargo, pueden abstraerse ciertos aspectos que colaboran con la aproximación del intérprete al texto. Tales aspectos o momentos transmiten el devenir que ocurre en el círculo hermenéutico, proceso interpretativo de lógica cíclica.

A continuación, expondremos las instancias que contempla este círculo.

En primer lugar, de acuerdo con Castoriadis (2006), quien se enfrentará a la interpretación de algo, se halla de antemano en cierta preconcepción, pues su mente no está “vacía o virgen”; vale decir, antes de enfrentarse a un texto o en lecturas iniciales, ya hay un proyecto de interpretación, basado en ideas o sentimientos ante el estímulo.

A partir de estos enfrentamientos iniciales como acción, en segundo lugar, el intérprete debe identificar los prejuicios que sesgan su lectura y los presupuestos que el autor tuvo a la hora de concebir el texto.

El tercer aspecto implica que el lector realice el proceso anterior, ya que debe entender que el texto no fue concebido en el mismo contexto histórico e ideológico en el que él habita; vale decir, es necesario, por una parte, que considere elementos temporales, como biografía y época del autor, y, por otra parte, que tenga en cuenta el contexto histórico en el que él mismo está inserto. A esto Gadamer llamó fusión de horizontes y contextos.

En un cuarto lugar, una vez que se ha tomado conciencia de las instancias anteriores, el intérprete se deja permeear por la verdadera alteridad del estímulo, es decir, por un significado depurado que antes no conocía.

En una quinta actividad, el círculo hermenéutico requiere la aplicación del sentido. Es decir, para lograr una comprensión adecuada, debe transponerse esta propuesta de sentido a una situación concreta de la existencia del intérprete, para, así, demostrar su validez y su legitimidad histórica. Tal situación se enriquece toda vez que logra por este medio la revelación de algo antes desconocido, que no se consigna directamente en el texto.

Finalmente, en sexto lugar, el círculo hermenéutico apela a una instancia de interrogación: a partir de la lectura, ¿qué incógnitas surgen para el proceso de comprensión y cómo se resuelven desde el texto? La naturaleza cíclica declarada para este proceso permite que desde esta fase se reinicie el devenir del círculo hermenéutico, colaborando en la formulación de una interpretación acrisolada del estímulo.

Con el fin de explicar mejor lo anterior, presentamos el siguiente diagrama de autoría propia y realizado para esta investigación:

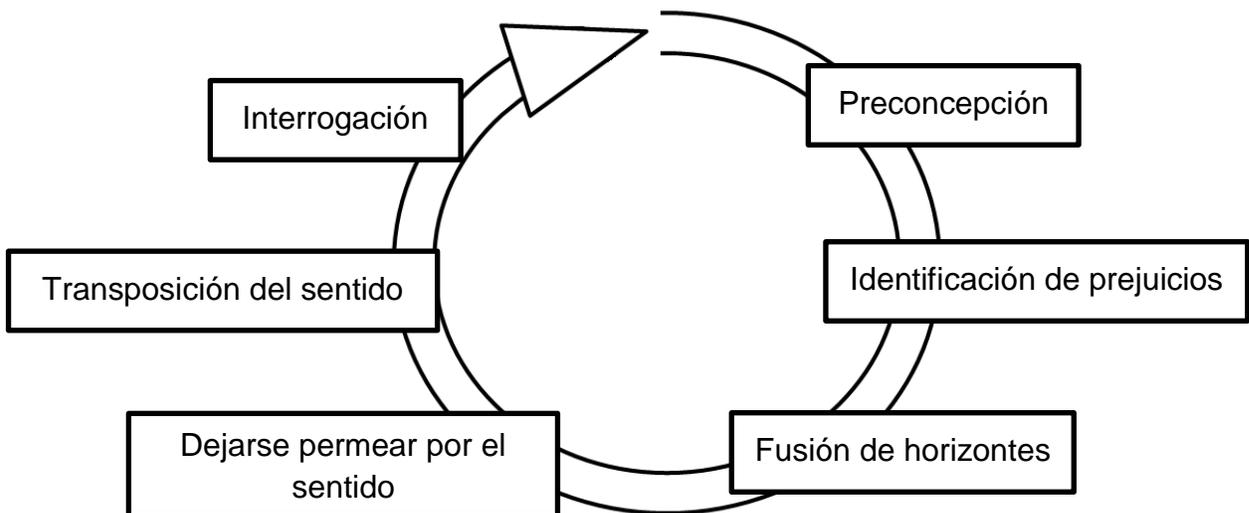


Diagrama 1
Inzunza, I.; Vallejos, S.

Dicho enfoque se refleja en nuestro proceder del siguiente modo: primeramente, leímos la obra *El lugar sin límites* completamente en diversas ocasiones, reformulando así las preconcepciones que portábamos de esta obra y encauzando la generación propia de nuevos sentidos mediante el abordaje de teorización crítica, filosófica y política, lo que posteriormente nos permitió diseñar una unidad didáctica con sus respectivos planes de clase. Esta metodología, en suma, nos ayudó a ordenar el trabajo analítico realizado y a dar respuestas a las problemáticas planteadas al inicio y durante el curso de la investigación. Además, nos brindó la visión de la novela como un todo y no como un objeto parcelable en su estudio.

2. Marco teórico

Para el desarrollo de nuestra investigación, empleamos como fundamentos teóricos primarios la crítica literaria de enfoque sociológico y la Teoría de la Recepción, junto con nociones de patrimonio y memoria, lo cual nos permitió acceder a bibliografía específica relativa a identidad y poder, que se concretaron en el estudio de diversas temáticas: sexualidad y performatividad, la morfología del cuento maravilloso de Propp, el esquema actancial de Greimas, dialogismo y polifonía, el concepto de lo grotesco, poder y espacio según Foucault.

2.1. Crítica literaria

Entendemos por crítica literaria aquel ejercicio de análisis y valoración de una o varias obras literarias. Dependiendo del ámbito en el que se desarrolle, podemos identificar dos tipos de crítica. Jaime Blume señala en su artículo *La crítica literaria hoy: visión de las grandes corrientes críticas contemporáneas* (2006) que Jean Starobinski determinó que existe una “crítica-juicio”, entendida como aquella que se desarrolla en un sentido divulgativo o sobre todo periodístico, y una “crítica-saber”, aquella que se relaciona de forma natural con la retórica, la poética y la teoría literaria, vale decir, una crítica más “profesional”. Esta última será nuestro objeto de estudio.

Según Blume, toda obra literaria es un universo único y complejo que se presenta ante el espectador.

Lo normal es que dicha obra impacte globalmente al lector, sin que sea fácil discernir qué elemento particular es el responsable principal del efecto provocado. Corresponde a la crítica literaria enfrentar dicho problema.

(Blume, 2006: 2).

La “crítica-saber” cumple tres funciones, desde un punto de vista operativo: **captar** los diversos elementos que configuran un texto, **comprender** lo que estos elementos significan dentro del universo literario, **valorar** a la obra como un todo.

A lo largo del siglo XX, la crítica literaria buscó diversas formas de aproximarse a la literatura y de comprender su significado profundo. Durante el desarrollo de dicho siglo, el formalismo y el estructuralismo gozaron de especial relevancia en el estudio de la literatura.

Dichos enfoques críticos procuraron “enfrentar la realidad de un texto literario a partir del análisis de sus rasgos formales distintivos y del estudio de su construcción interna” (Blume, 2006: 4). En otras palabras, se dejó de lado todo lo que tuviese que ver con la época, escuela literaria, biografía del autor, punto de vista del lector y contexto socio-cultural al momento de estudiar una obra literaria en tanto no correspondan, desde su visión, a componentes inmediatos de significación.

2.1.1. Antecedentes.

Para comprender mejor el lugar que toma el enfoque sociológico en el mundo de la crítica literaria, expondremos los antecedentes de mayor relevancia, por cuanto representan escenarios gravitantes en el ámbito teórico y bibliográfico. Dichos antecedentes corresponden a la visión aristotélica de la literatura expresada en la *Poética*, el formalismo y el estructuralismo.

2.1.1.1. Perspectiva aristotélica.

Tal como señala David Viñas (2007), Aristóteles, diferenciándose de su maestro Platón, quien centraba su trabajo intelectual en temáticas siempre atingentes a la política en pos del bienestar estatal, vivió en una época en que la polis ateniense ya gozaba de cierta estabilidad, por lo que los asuntos literarios

consiguieron un significativo lugar en su filosofía. Deja atrás ciertos elementos de la abstracta y metafísica filosofía platónica y, acercándose a los presocráticos, se interesa por la *fisis*, vale decir, la naturaleza o realidad, sin considerarla imperfecta.

A su juicio, los objetos artísticos, a diferencia de aquellos pertenecientes a la naturaleza, presentan una forma que el artista les da. Son manipulados por el autor. Para valorarlos como corresponde, es necesario incurrir en una de las cuatro operaciones para conocer la realidad: investigar la causa teleológica o final, vale decir, determinar cuál es la causa para la que el objeto fue diseñado.

En consonancia con lo anterior, considera que el artista no es un ser inspirado, sino más bien un ser consciente, un artesano que elabora una obra pensando en la eficacia que debe tener para conseguir su objetivo último. En suma, la visión que Aristóteles tiene del arte responde más bien al desarrollo de la técnica antes que un raptó divino absolutamente irracional. Y *techné* está siempre cerca de *epistéme*, es decir, técnica implica conocimiento.

Desde su perspectiva, un concepto de suma importancia en la poesía (entendida como creación literaria) es el de *mímesis*, que en los hechos se refiere al ejercicio de imitar la naturaleza. Esta imitación no es pasiva, sino que constituye una actividad creativa. Por ello, *mímesis* equivale a representar, en tanto *naturaleza* comprende acciones humanas. Es decir, la realidad que imita el poeta corresponde la naturaleza humana.

No distingue entre cosas de la realidad empírica y sus esencias inmutables ni tampoco cree que la entidad sea copia pasiva del verdadero ser: la entidad misma es el ser verdadero y único. Por ello, la poesía es una fuente válida de conocimiento. Muestra lo universal a través de lo particular.

Sin embargo, el poeta presenta las cosas no como son, sino como debieran ser. Así, la poesía estaría próxima al mundo de las ideas, de la pureza, más que de

la realidad tangible. La representación adecuadamente hecha es fuente de placer, causado este por la perfección de lo representado y no por su belleza, por cuanto no importa si el referente es horrible.

Otra idea importante es la *verosimilitud*, pues el poeta debe realizar la mimesis de modo que “los hechos que conforman su obra (...) [se ajusten] perfectamente a las leyes de la causalidad que rigen el funcionamiento de la realidad”. (David Viñas, 2012: 59). Esto tiene la finalidad de que el espectador se remita fácilmente a la acción humana representada y se reconozca en los personajes. La verosimilitud exige fidelidad, no precisión científica, pues no debe ser preciso, sino dar la impresión de que se orienta a ello.

En conclusión, lo importante en la mimesis es que los hechos que son naturalmente imposibles, fantásticos o inverosímiles dejen de ser tales en el contexto de las obras. Por ello, el objeto de imitación propio de la poesía no es la realidad concreta, sino lo que podría ocurrir según los mecanismos lógicos a los que esta se ciñe. Así, Aristóteles reconoce el estatuto de la ficción.

2.1.1.2. Formalismo.

Aparece en 1915 durante la Primera Guerra Mundial y el auge de las vanguardias. Gozó de preponderancia en la década de los 20 y decayó por motivos políticos en los años 30. Las tres instituciones en que halla su origen (Círculo Lingüístico de Moscú, la Opojaz -Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético- y el Instituto Nacional de Historia del Arte de San Petersburgo) señalan los tres enfoques que conforman la perspectiva crítica del Formalismo: enfoque lingüístico, poético e histórico.

En un inicio ligado a la vanguardia artística, su posición se encuadra en el empirismo, el Positivismo científico, aunque corrigiendo varios aspectos de los críticos positivistas. “La actitud era positivista en el sentido de que querían hacer

ciencia rigurosa, pero algunos presupuestos científicos del Positivismo les parecían discutibles. Les parecían pseudo-científicos” (Viñas, 2012: 358).

Buscaron alejarse del subjetivismo y misticismo de la terminología neorromántica y de la acumulación excesiva e impropia de datos de los positivistas. Pensaban en la obra no como fruto de la inspiración, sino en cuanto dominio del oficio. Así, el literato, como cualquier obrero, les parecía alguien que dominaba la técnica. La obra literaria, entonces, es la suma de todos los recursos estilísticos empleados en ella. Por eso, es relevante el análisis de la obra en cuanto los recursos y las técnicas con que se construye.

Para los formalistas la literatura es un ámbito independiente que debe abordarse en función de sus particularidades, su literariedad, los mecanismos empleados, no atendiendo a enfoques biográficos o filosóficos. De esta forma, emplearon terminología científica y reconocieron estratos relacionados al interior de la obra (fonemas, entonación, etc.). No consideraron que su sistema fuera uno acabado: modificarían sus hipótesis tantas veces como fuera necesario.

El contenido humano (emociones, ideas o consideraciones sociales) son elementos impertinentes en el análisis formalista e inocuos en el funcionamiento de los recursos literarios. Los formalistas proponen un modelo de análisis orientado hacia la forma del relato y los procedimientos técnicos utilizados para que un grupo de elementos tenga una estructura narrativa.

2.1.1.3. Estructuralismo.

Luego de la extinción del Formalismo ruso en 1930, los miembros de este grupo y sus ideas adoptaron un cambio que devino en la formación del Estructuralismo, el cual heredó algunas de sus últimas ideas. En este panorama de evolución, ya no entendían la obra literaria como la suma de los mecanismos, sino como un todo organizado, formado por diversos factores interrelacionados, una

estructura en la que se jerarquizaban factores bajo la hegemonía de la dominante, término que, alude a la evolución literaria no como una sucesión lineal de un movimiento por época, sino a la predominancia de una tendencia canonizada ante otras “clandestinas”, la cual puede perder relevancia y pasar a segundo plano, permitiendo así la hegemonía de otra tendencia. De esta manera, el concepto de estructura nos remite a una entidad dinámica formada por varios elementos, cada uno de los cuales tiene una función específica que se conecta con el todo.

Las tesis que sostuvieron en un inicio son las siguientes: defienden la complementariedad del estudio sincrónico y diacrónico, reconocen que la historia literaria se relaciona con otras series históricas y que cada una tiene sus propias leyes estructurales, aprueban introducir elementos extraliterarios únicamente si tienen un valor funcional, la evolución literaria se rige por leyes inmanentes, es decir, no inciden en los cambios históricos de la literatura elementos externos a esta, aunque debe vincularse la serie literaria con otras series sociales. Otro aporte relevante fue la noción de función poética. El texto no es solo traspaso de información. La literariedad hace que los receptores se fijen en la forma pues el uso estético difiere de aquel cotidiano.

Según lo anterior, vemos que el planteamiento estructuralista cuenta con una apertura teórica que abandona el inmanentismo formalista, pues es capaz de tener en cuenta la incidencia de diferentes series sociales en la obra literaria. Estas consideraciones pueden representar, en parte, el germen del análisis sociológico en la literatura.

2.1.2. Crítica sociológica.

Oponiéndose a lo anterior, hacia finales del siglo XX, surge el análisis sociológico de la mano de Lukács, Goldmann y Bajtín, que, según Blume y Franken (2005), tiene sus cimientos en los trabajos de Marx y Engels. Estos estudios parten de la noción de que la vida del hombre es fundamental para la comprensión y

explicación de la obra literaria. De esta forma, inscriben la literatura en el ámbito de la cultura. Así, la literatura se entiende como el testimonio de una visión de mundo que se identifica con el sistema de pensamiento de un grupo de personas interconectadas por circunstancias sociales análogas.

Existen diversas escuelas de crítica sociológica y cada una de ellas depende de las concepciones sociológicas y políticas que tengan; sin embargo, a pesar de que no todas comparten los mismos principios interpretativos, tal como se dijo antes, todas rechazan el estudio de la obra literaria de forma aislada, pues postulan que el texto literario es el testimonio de las visiones de mundo y las prácticas sociales del contexto en las que el autor concibió su obra. Por ello, se entenderá al autor como el portavoz de su comunidad. Es decir, la obra literaria posee “una génesis social, una estructura temática y de contenido vinculada a la sociedad, y una función social.” (Blume y Franken, 2005: 75).

Blume y Franken, en su obra *La crítica literaria del siglo XX* (2005), señalan que los principios de la sociología de la literatura son los siguientes:

- a) La obra literaria es histórica, vale decir, se desarrolla en un tiempo y un espacio, rodeada de circunstancias específicas.
- b) La obra literaria es social, ya que refleja y contiene las visiones de mundo de una sociedad.
- c) La obra literaria está escrita en la sociedad y para la sociedad, por lo que su función es social.

(Blume y Franken, 2005: 75)

Tal como se mencionó, los máximos representantes del análisis sociológico son Georg Lukács, Lucien Goldmann y Mijaíl Bajtín. Ellos desarrollaron un sistema crítico-analítico y principios teóricos que nos permitirán aproximarnos a una interpretación sociológica de *El lugar sin límites*. Nos guiaremos por estos preceptos, ya que necesitamos dar cuenta del entramado sociopolítico y cultural

que se desarrolla en la novela, espacio en que se expresa la singularidad del personaje protagónico. Este ser constituye un agente que porta un carácter marginal que viene a introducir en la narrativa nacional una de las primeras experiencias literarias que aborda temáticas de género y sexualidad.

En *La crítica literaria del siglo XX* (2005), Jaime Blume y Clemens Franken señalan el aporte que realizaron a la sociología literaria cada uno de sus máximos exponentes. Georg Lukács centró su estudio en la relación que se puede establecer entre las modalidades literarias y las características sociales de diversas épocas. Sobre esto, Lukács sostiene que la evolución literaria está plenamente relacionada con la evolución de la sociedad, sosteniendo que “cada obra es un momento dentro de la dialéctica histórico-filosófica. Dicho de otro modo, a cada etapa de la historia social corresponde una forma literaria propia”. (Blume, 1988: 70). Por ello, Blume y Franken sostienen que para Lukács la obra literaria es una representación de la realidad en su variedad, complejidad, dinamismo y contradicciones internas.

Junto con lo anterior, los estudiosos mencionados abordan el trabajo de Lucien Goldmann, discípulo de Lukács, el cual destaca el vínculo que se establece entre la sociedad y la literatura, atendiendo a los patrones de pensamiento que emplea una colectividad determinada, los cuales terminan por definir prácticas significativas en el contexto gregario. De esta manera, aseveran Blume y Franken (2005) que la novela expresa el enfoque de mundo que un grupo social ha desarrollado.

Blume y Franken (2005) afirman que Goldmann concibe la literatura como testimonio supraindividual, nunca como un relato particular y aislado; y se identifica con sistemas de pensamiento que poseen las colectividades, cuyos miembros se hallan vinculados a partir de circunstancias sociales semejantes o correspondientes. En este mundo ficcional creado a partir de la narración, es decir, la novela, valores mediáticos que en la sociedad son dominantes, y que pueden resumirse en el poder, amplían su influjo hasta el territorio de lo ilimitado. Ante tal panorama, existen

individuos socialmente incomprensibles que solidarizan con valores que escapan a aquellos mediáticos y que se presentan como verdaderos. El ejercicio de la narración literaria de la novela surge a partir de la disconformidad de tales sujetos.

Por otra parte, Blume y Franken (2005) se refieren al trabajo de Bajtín. Su propuesta señala que en el lenguaje se manifiesta un intercambio de voces, por lo que este tiene un carácter dialógico. La enunciación se produce bajo un contexto sociohistórico y cultural determinado e, innegablemente, recibe influencia de la situación concreta en que se realicen expresiones puntuales. Todo signo lingüístico constituye un factor activo capaz de suscitar propósitos y valores según la presencia de contextos, actores sociales, colectividades y temáticas relevantes.

Las palabras jamás tienen una carga neutra o ajena a algún tipo de alineamiento pragmático. Por esto mismo, en la enunciación, se verifica el impacto de las diversas visiones de mundo que portan los cuantiosos discursos posibles en la vida social.

Siguiendo la lógica planteada, la novela corresponde a un sistema activo de signos capaz de relacionarse con otros (por ejemplo, con diversas obras literarias), lo cual ocurre en la inherente intertextualidad que poseen los textos. Esta propiedad permite que los diversos discursos converjan en un plurilingüismo cultural que los enfrente en un diálogo a lo largo del mensaje, tanto en su dimensión literal como tácita. No existe una obra literaria sin el hecho de la alteridad: el sujeto autor debe interactuar con otros para la generación de un contenido. La creación narrativa, por lo tanto, no representa un acto meramente individual. Es el resultado de la confluencia de voces individuales y colectivas, de los distintos ejes temporales, presente, pretérito y futuro, o sea, la novela nace a partir de la polifonía.

En síntesis, consideramos valiosos y oportunos para realizar nuestro análisis los preceptos de la sociología de la literatura, puesto que consideramos que el estudio de una obra literaria no debe realizarse de forma aislada, sino que debe

considerar elementos contextuales propios de la época y sociedad en que fue concebida y en la que se enmarca. Todo texto literario tiene huellas discursivas de su creador y de un ambiente social, ya sea de forma consciente o inconsciente. A esas pretendemos llegar con nuestro análisis para identificar el significado profundo de *El lugar sin límites*.

2.2. Teoría de la recepción

A lo largo del siglo XX, varias han sido las escuelas de crítica literaria que han buscado analizar las obras de los diversos autores y períodos, ya sea basándose en el lenguaje, ya sea atendiendo a estudios que contemplan cultura y sociedad. Y es, precisamente, en este segundo grupo que, según Jaime Blume (2006), se encuentra la teoría de la recepción.

En *La crítica literaria hoy: visión global de las grandes corrientes críticas contemporáneas* (2006), Blume indica que la teoría de la recepción se inserta dentro de un contexto crítico “que incluye la lectura, la interpretación, el público, la audiencia y el consumo de una obra literaria” (Blume, 2006: 129), vale decir, busca darle mayor relevancia a la relación que se establece entre la obra y el receptor, transformando a este agente en un “intérprete hermenéutico del texto” (Blume, 2006: 129). Asimismo, indica que esta teoría tiene su origen formal en 1967 gracias a la conferencia dictada por Hans Robert Jauss en la Universidad de Constanza. Sin embargo, autores como Aristóteles, Kant, Arthur Nisin, Jean-Paul Sartre, ya habían hablado de la nula atención que se le estaba dando al receptor literario, tal como señala Hernández-Santaolalla (2010) en *De la Escuela de Constanza a la Teoría de la Recepción Cinematográfica. Un viaje de ida y vuelta*.

Jauss, en 1967, habló por primera vez de la teoría de la recepción en su conferencia titulada *La historia literaria como una provocación a la ciencia literaria*. En ella, indica Hernández-Santaolalla (2010), Jauss ahondó en la necesidad de analizar la obra no solo atendiendo al autor, tal como dictaba la tradición, sino considerando ante todo el punto de vista del receptor, ya que este era quien, finalmente, le daba sentido a los textos.

Para Jauss es impropio que el receptor adopte un rol pasivo y solo se “limite a recibir el significado inherente del texto” (Hernández-Santaolalla, 2010: 198), pues, en realidad, un texto, dice el autor, no es recibido de la misma forma por un receptor del pasado que por uno actual.

Sumado a lo anterior, Hernández-Santaolalla (2010), señala que Wolfgang Iser, otro de los precursores de la teoría de la recepción, explica que un texto no puede tener un significado único y limitado. Al respecto Blume (2006), plantea que para Iser la obra tiene puntos de *indeterminación*, en los que el lector juega un rol relevante, ya que dicho contenido indefinido debe ser especificado por el receptor; por lo tanto, “el sentido de un texto resulta (...) del diálogo planteado entre el *lector implicado* y el *lector real*”. (Blume, 2006: 129).

Hasta ahora, hemos señalado que la teoría de la recepción da mayor énfasis al rol que cumple el lector dentro de la construcción del significado de una obra. También, indicamos que la obra, tal como la presenta su autor, tiene una serie de vacíos que deben ser llenados por el receptor; es decir, el lector es quien da el sentido final. Respecto a esto, desde un punto de vista semiótico, Umberto Eco, en *Lector in fabula* (1993), explica que todo texto está plagado de *intersticios*, los cuales fueron dejados en blanco por las dos siguientes razones:

Ante todo, porque un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él y solo en casos de extrema pedantería, de extrema preocupación didáctica o de extrema represión el texto se complica con redundancias y especificaciones ulteriores (hasta el extremo de violar las reglas normales de conversación). En segundo lugar, porque, a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente

de univocidad. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar.

(Eco, Umberto. 1993: 76)

Según lo anterior, Eco deja en claro que todo texto, desde que es concebido, postula como condición imprescindible la existencia de un destinatario, no solo para completar el proceso comunicativo, sino para que el texto sea actualizado a nivel de significado. Ahora bien, Eco destaca que la interpretación por parte del lector no es algo totalmente libre, ya que dentro de su construcción el autor debe prevenir los movimientos de los lectores. Claramente, habrá varias significaciones, pero estas no debieran estar tan lejos de las que el emisor planeó. En la construcción, por tanto, se prevé la existencia de un “Lector Modelo” que sea capaz de “cooperar en la actualización textual” (Eco, 1993: 80) de la manera prevista por el autor y se debe mover “generativamente”, tal cual lo ha hecho el creador.

Son varios los medios a los que debe recurrir el autor para construir su Lector Modelo, dice Eco: elección de una lengua, de un tipo de enciclopedia, de un determinado patrimonio léxico y estilístico o de una cierta región geográfica. En ocasiones, en el mismo texto, se señala cuál es su “Lector Modelo presuponiendo *apertis verbis* (perdón por el oxímoron) una competencia enciclopédica específica” (Eco, 1993: 80).

A partir de lo anterior, Eco explica que existen dos tipos de textos: abiertos y cerrados. La diferencia entre cada uno de estos radica en el grado de apertura que tiene; vale decir, en la cantidad de interpretaciones que se pueden hacer de estos al momento de la actualización.

Un *texto abierto* es aquel en el que el autor amplía y restringe “el juego de la semiosis ilimitada, según le apetezca”. (Eco, 1993: 84). En otros términos, el texto abierto es aquel que cuenta con mayores posibilidades de actualización por parte del Lector Modelo, pero esto, como ya hemos visto, no es tan libre, pues Eco dice

que si bien pueden presentarse diversas interpretaciones, algunas preponderan más que otras, lo que no significa que se excluya al resto que no destaca, sino que se las engloba.

Un *texto cerrado* es aquel donde el autor tiene plenamente identificado a su Lector Modelo y, por ende, las estrategias textuales que usará serán más precisas: el autor no busca dejar gran cantidad de vacíos. Empero, Eco señala que basta con que otro “tipo” de lector -uno con competencias distintas a las previstas, por ejemplo- actualice el texto para que este adquiera nuevos significados y posibilidades. De ahí que diga que no hay “nada más abierto que un texto cerrado”. (Eco, 1993: 83).

En síntesis, la teoría de la recepción, desde sus distintos enfoques, busca realzar el rol que cumple el receptor como una figura dinámica en el proceso de construcción del sentido de la obra literaria. Por ello, creemos que estos presupuestos se adecuan a nuestro análisis de *El lugar sin límites*, puesto que representan el aporte de elementos dinámicos, aún vigentes. Sin embargo, nuestra propuesta de trabajo no busca desprestigiar el análisis crítico formalista o estructuralista, al contrario, buscamos un equilibrio entre dichas escuelas y nuestra comprensión de la obra narrativa en cuestión.

2.3. Identidad y patrimonio

En el presente capítulo abordaremos el concepto de “identidad” y sus alcances, desde la perspectiva de la cultura, del patrimonio y de la memoria, basándonos en autores como Subercaseaux, Maillard, Sanfuentes, entre otros.

2.3.1. Identidad.

Según el diccionario de la Real Academia Española, la voz “identidad” en su segunda acepción significa: ‘Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás’. Etimológicamente, el término proviene del latín tardío *identitas*, *identitatis*, y este, a su vez, del latín *idem*, que significa ‘el mismo’, ‘lo mismo’, aquello que es idéntico, que permanece igual y no cambia. Sin embargo, siguiendo a Bernardo Subercaseaux (2012), podemos señalar que una definición más precisa entiende por identidad un proceso de carácter histórico-social, el cual desarrolla constantemente una construcción imaginada sobre los elementos que participan de la tradición, además de aquellos que implican innovaciones en tal contexto e incluso lo que puede llegar a ser. En esta misma línea, Jorge Larraín (2001) declara que este concepto implica la existencia de un grupo humano, por lo cual articular una identidad “es un proceso intersubjetivo de reconocimiento mutuo” (Larraín, 2001: 29).

Es importante señalar que, a menudo, una de las maneras más prácticas de entender la realidad corresponde a atribuir determinados aspectos a ciertos grupos humanos: así, los habitantes de una región serán considerados de una determinada manera en contraste con los de otra zona. Tales hechos nos remiten al concepto de identidad nacional. Para Subercaseaux, esta noción reviste gran importancia, pues se asocia con una conjunción amalgamada de tradiciones, aspectos lingüísticos, circunstancias históricas, costumbres cotidianas, entre otros aspectos, los cuales forman parte de una realidad empírica. Ante esto, un enfoque diferente y de impronta posmoderna concibe que para el término en cuestión -identidad nacional-

pueden reconocerse dos aspectos: por una parte, el imaginario; por otra, el discursivo. En términos más claros:

Está el punto de vista de quienes conciben las identidades culturales o a la identidad nacional como algo carente de sustancia o de referente empírico objetivo, como identidades meramente imaginarias o discursivas, como objetos creados por la manera en que la gente y, sobre todo, los intelectuales y los historiadores, hablan o se refieren a ellas. La identidad, desde esta perspectiva no sería una instancia que existe independientemente de lo que de ella se diga. Para los autores que sostienen esta perspectiva de tinte posmoderno, la identidad sería una construcción lingüístico intelectual en la medida en que responde a un relato, a un discurso articulado en el cual se establecen acontecimientos fundadores, casi siempre referidos a la apropiación de un territorio por un pueblo o a la independencia lograda frente a los invasores o extraños. Los libros escolares, los museos, los rituales y celebraciones cívico-militares, las políticas públicas y los discursos políticos son los dispositivos con los que se formula la identidad nacional de cada país y se consagra su retórica narrativa. La identidad nacional desde esta perspectiva siempre tendrá la estructura de un relato y podrá ser escenificada o narrada como una epopeya (Francia), como una tragedia o pérdida (Palestina), como una crisis (Haití), como una evolución o como proyecto y destino (Estados Unidos).

(Subercaseaux, 2012: 41)

La nación, a partir de lo anterior, no corresponde únicamente a un dato geográfico o a un territorio delimitado política e históricamente; también es un constructo intelectual y simbólico. Por esto, es algo que se sostiene tanto en el

presente como en lo pretérito, sin importar los sujetos concretos. Es una comunidad imaginada y relatada que tiene la fuerza necesaria para realzar, mediante proyecciones históricas, la pertenencia de los sujetos.

Empero, a partir de lo expresado, no es posible abordar la totalidad de lo que evoca la voz “identidad”. Por eso, es necesario destacar que su concepto relacional busca también apuntar “*hacia la diferencia, hacia la alteridad y lo heterogéneo*” (Subercaseaux, 2012: 43). Al respecto, Manuel Maldonado Alemán (2009) indica lo siguiente:

Las identidades son variadas y diversas. Pueden presentarse en las variables personal, social, cultural o nacional. Se habla de identidades de territorio, de género, de edad, de roles sociales, de religión, de ideologías, etc. La identidad se compone, en esos casos, de un conjunto de rasgos, características o circunstancias que configuran una constante propia de un sujeto o de una colectividad, que ofrece a éstos posibilidades de individualización e identificación.

(Maldonado Alemán, 2009: 172)

Podemos concebir la identidad como un proceso que no solo se da a nivel de grupos humanos enfrentados, sino que puede presentarse en las diversas aristas de la vida de las personas como una cristalización de rasgos prevalectantes o constantes.

En suma, la identidad infunde en quienes participan de un grupo social el sentido de pertenencia y procedencia, sin embargo, también transmite un sentido de diferencia. El primer elemento mencionado surge desde la conciencia que tienen los individuos sobre su identidad: el reconocimiento de lo semejante. Este saber de su propia existencia se perfila de una manera más acabada toda vez que se experimenta interacción con lo ajeno, diferente, extraño.

De acuerdo con lo anterior, decimos que la identidad se articula desde la constatación de coincidencias y contrastes, es decir, los participantes de una comunidad tienen noción de la colectividad a la que pertenecen por las semejanzas que comparten y, también, por los límites que otorgan una forma más definida al cuerpo social y contrastan su cosmovisión y sus prácticas con las de otros grupos.

2.3.2. Patrimonio.

En el contexto de la identidad, recurrir a la idea de patrimonio es inevitable en tanto transversalmente nos construimos individual y colectivamente a partir de lo que permanece y recibimos de los demás. Nos constituimos referencialmente hacia el mundo. Por ello, es pertinente revisar la incidencia de los aspectos patrimoniales en la identidad.

2.3.2.1. Nociones de “cultura”.

A la hora de hablar sobre qué entendemos por “patrimonio”, resulta imperativo pensar respecto al significado y a las implicancias de “cultura”, ya que sin este término no podemos dilucidar y valorar plenamente el patrimonio en su dimensión real.

Para Bernardo Subercaseaux (2012), cultura corresponde a un término de amplia semántica, por lo que no es apropiado asociarlo únicamente con la acumulación histórica de elementos destacados como las artes, las humanidades y la ciencia. La considera un factor del que todo individuo de un grupo social dispone, pero también plantea que los sujetos a nivel de individuo y grupo son portadores de esta. Además, la concibe en relación con un grupo de características propias que perfila una sociedad en diversos ámbitos, como la espiritualidad, la intelectualidad, las artes, la historia (tradiciones, costumbres, relatos...) y en aspectos lingüísticos, entre otros aspectos. Junto con lo anterior, señala también que cultura es la

creatividad social, vale decir, un proceso de transformación dinámico y sostenido en el tiempo.

En este ámbito, Carolina Maillard (2012) indica que “cultura” corresponde a un patrón de ideas y significados que se transmite históricamente, y dicho contenido es representado y empleado mediante símbolos en la comunicación de los sujetos. Esta acepción abarca tanto la producción concreta como la inmaterial. Un rasgo importante desde la perspectiva de la autora es que la cultura puede articular la experiencia de los sujetos en la realidad, esto a causa del sentido que otorga, pues funciona como marco de referencia elaborado por el mundo social, un esquema histórico de percepción y apreciación común a los sujetos. Además, es necesario recalcar la capacidad de actualización de este sistema: el significado de los símbolos empleados varía de acuerdo a su utilización, ya sea individual o social, y de acuerdo a la situación o contexto en que se ubiquen.

Según lo planteado, comprendemos la cultura como una red compleja de características, producciones y formas de relacionarse, la cual tiende indefectiblemente a la actualización constante a pesar de mantener ciertos rasgos significativos en una situación de estabilidad.

2.3.2.2. Nociones de “patrimonio”.

Desde la visión de Subercaseaux (2012), el vocablo *patrimonio* también nos pone frente a una palabra de amplia significación: esta etiqueta es perfectamente aplicable para bienes materiales, inmateriales, paisaje, flora, fauna, medioambiente, comunidades, instituciones, lenguaje, costumbres, por mencionar algunas posibilidades. Etimológicamente, señala su origen desde el latín *patrimonium*: aquello que se hereda, que proviene de una época pretérita, sin embargo, nos remite hacia el presente toda vez que no se ha vuelto memoria ni herencia todavía.

¿Cuál es la situación del patrimonio en el actual contexto de globalización? El autor mencionado considera que desempeña una función protectora ante la amenaza de la homogeneización transnacional de la cultura, ya que permite a una comunidad posicionarse en una situación pluralista con un fortalecido y estable sello propio. Ejemplos de esto, señala, son las singularidades culturales o las identidades locales, elementos que, incluso, son integrados en la economía (también de cariz global) a través del turismo.

Bernardo Subercaseaux considera que, para definir el patrimonio, su rescate y su puesta en valor, ante la situación de amplia semántica mencionada, existen cuatro variables:

a) Variable histórica

Para identificar meridianamente qué pertenece al patrimonio y qué no, debe decidirse qué es lo histórico, qué es lo relevante para una comunidad. Ciertamente, consideramos que no se recuerda lo que no existe, por lo cual definir el patrimonio implica la recuperación de la memoria histórica. Prontamente, profundizaremos en torno al tópico de la memoria, sin embargo, ahora debemos señalar que esta variable histórica depende necesariamente tanto de la educativa como de la estética.

b) Variable democrática

En cuanto a esta segunda variable, existen dos vertientes en que se presenta el componente de lo democrático: una de ellas apunta a la democratización de la cultura, en otras palabras, corresponde a un enfoque extensionista que busca volver asequible toda producción cultural perteneciente a la élite o a un estrato popular de clase no contestataria. Esta visión implica concebir la cultura como un capital único tendiente a la homogeneización y uniculturalismo (que bien puede ser euro o

nortecéntrico, por ejemplo), y que, en términos de producciones, privilegia un polo de oferta antes que de demanda o de necesidades culturales, pues aprecia

(...) el rol del poder central -vale decir; del Estado y sus instituciones- en la gestión y difusión de los bienes culturales, y que tiende a pensar la vida cultural como una recepción pasiva, como una ciudadanía *esponja*.

(Subercaseaux, 2012: 50)

La otra vertiente apunta a la democracia cultural, y consiste en concebir la cultura como una pluralidad de muchas culturas y subculturas. En este paradigma, los sujetos no son receptores pasivos, sino que se implican en un proceso activo y plural, por lo que son emisores válidos de cultura. Esta visión busca democratizar actitudes antes que la obra, acentuar la participación en el proceso cultural antes que la recepción de un producto avalado por el poder. Hay más atención hacia la demanda y las necesidades culturales que en la oferta. De modo que, conforme se atiende de mejor manera y se reconozca el hecho de la heterogeneidad por medio del Estado (en términos de políticas identitarias y de patrimonio), se plantearán los caminos para que cada sujeto exprese plenamente su movimiento creativo. Un aspecto relevante para el autor es que “este ideal supone, por supuesto, como precondition, la existencia de una democracia política, social y económica” (Subercaseaux, 2012: 51)

c) Variable educativa

Se refiere, directamente, a la puesta en valor del elemento-patrimonio; es decir, si aquello que se rescata cuenta con un valor informativo y formativo para la población, no solo para una porción de esta. Toda vez que un objeto tangible o intangible logra ser mediado pedagógicamente hacia un sentido que lo ubica en un espacio-tiempo, el patrimonio logra ser tal e ingresa a la memoria e imaginario social.

d) Variable estética

La significación estética de un objeto (pensando en aquellos de clase material) ayuda en la puesta en escena de este y en su consiguiente valoración, porque la “belleza constituye ya de por sí una primera instancia pedagógica que capta la atención y establece un camino para otorgar significado y poner en valor” (Subercaseaux, 2012: 52). Cabe explicar que las apreciaciones estéticas dependen de los anclajes culturales.

Carolina Maillard coincide con Bernardo Subercaseaux en lo referente a que el patrimonio corresponde a un legado, que aporta elementos a un conjunto social. Sin embargo, la autora se centra específicamente en la idea de patrimonio cultural, que concibe formado tanto por elementos materiales como por inmateriales, los cuales se valoran para ser preservados de acuerdo a su capacidad para transmitir la identidad de una colectividad. El patrimonio cultural varía según la época y los criterios que se establezcan, por lo que adquiere un carácter polisémico. Maillard define patrimonio como “«conjunto de elaboraciones culturales, pasadas o del presente, materiales e inmateriales», que han sido identificadas como «expresión legitimada de identidad» y por tanto necesarias de conservar y transmitir a las personas y grupos” (Maillard, 2012: 25 – 26).

Además del carácter referencial, la dimensión simbólica del patrimonio cultural es relevante, puesto que, al representar una identidad, legitima los referentes ideológicos que lo sustentan.

Lo patrimonial no corresponde a algo dado en cierto momento de modo inmutable e inamovible, sino que es un resultado que deviene de un “proceso social permanente, complejo y polémico, de construcción de significados y sentidos” (Maillard, 2012: 25). A partir de esto, podemos también entender que la difusión del patrimonio cultural es de carácter dinámico, y por ello pueden leerse desde nuevas ópticas productos culturales ya establecidos con anterioridad. Esta transmisión es

posible en tanto se generen espacios de apropiación de tal patrimonio, como pueden ser, por ejemplo, la educación, el arte y la historia en tanto pueden ser estímulos pertenecientes al sistema o ajenos a este.

En suma, la noción de patrimonio nos remite al legado de elementos significativos de un grupo humano, los cuales buscan ser preservados mediante una transmisión que suele ser colectiva, dinámica y polémica.

2.3.2.3. Memoria y recuerdo.

El patrimonio aparece en la vida de una sociedad como un constructo relevante a causa de su presencia transversal; sin embargo, ¿qué razones hay para que así se lo considere? Ante esto, Olaya Sanfuentes (2012), desde una perspectiva cultural, indica que recordamos para saber quiénes somos, ya que nuestra vida está formada por memoria.

Recordar es preservar el pasado en nuestra memoria (...) Por lo tanto, nuestra identidad está relacionada con la temporalidad que habita en nuestros recuerdos y se proyecta hacia el futuro.

(Sanfuentes, 2012: 57)

De modo que es gracias a esta conciencia ante la temporalidad aquello que cimienta las condiciones ideales para la estabilidad y el desarrollo identitario.

La memoria se compone de un eje cognitivo y otro pragmático. El primero, conocido como impronta o Némesis, corresponde a los recuerdos emocionales, a la dimensión afectiva. Por ejemplo, una canción puede evocar un amor perdido y suscitar el llanto. El eje pragmático o anamnesis implica la búsqueda activa de los recuerdos.

En el ámbito de las características de la memoria, una es su dinamismo, lo que significa que es constantemente revisada, pues existe continuamente desde un

presente. Además, necesita desarrollarse en un espacio, en un lugar. Al respecto, Pierre Nova, señala los lugares de la memoria como

aquellas realidades históricas en las que la memoria se ha encarnado selectivamente y que, por la voluntad de los hombres y el trabajo del tiempo, han permanecido como símbolos de aquellas: fiestas, conmemoraciones, monumentos, museos.

(Cuesta Castillo, 1998: 216-127).

Las cosas que recordamos se desempeñan como apoyo a la memoria, nos remiten siempre a una datación y a una localización. Ahora, para que tales cosas puntuales logren fungir como apoyos, deben ser elementos sensibles capaces de trascender su inestabilidad y vulnerabilidad. En consecuencia, para la autora, brindar de singularidad a los objetos (materiales e inmateriales), circunstancias y a los seres permite fortalecerlos para que la relación deíctica que sostienen con las dataciones y localizaciones en cuestión sea más efectiva. Algunos ejemplos de esta singularización serían los siguientes:

[cuando] nos ponen un nombre, registramos los eventos, dejamos flores a los muertos en el cementerio, fotografiamos a nuestros seres queridos y hacemos juegos nemotécnicos para recordar cosas que por vía oral volarían por el aire.

(Sanfuentes, 2012: 59)

Cabe mencionar, sin embargo, que el recuerdo individual es organizado y torneado por la memoria colectiva, que se manifiesta en el lenguaje, las representaciones sociales externas al sujeto, entre otras cosas, por lo que aquello que recordamos se halla envuelto por un relato colectivo, el cual se fortifica mediante prácticas patrimoniales. En este sentido, la evocación, según Sanfuentes

(2012), puede tener una dimensión social cuando reactualiza la memoria del grupo social de pertenencia.

Como contraste a la memoria, existe el olvido o silencio del proyecto de identidad, que busca eliminar un aspecto pretérito, el cual no representa conveniencia para el tiempo presente o para el futuro.

2.3.2.4. Patrimonio ante la obra y la labor docente.

A raíz de lo expuesto anteriormente, comprendemos que el patrimonio se percibe de manera usual desde una perspectiva hegemónica; sin embargo, relacionando este concepto con *El lugar sin límites*, observamos que, necesariamente y en un afán pluralista aun en un riesgoso contexto de sobreinformación, la acepción y experiencia de patrimonio que buscamos como docentes tiende hacia la idea de democracia cultural. A continuación, explicamos por qué *El lugar sin límites* representa un elemento susceptible de englobarse en tal legado. Si bien el nombre de José Donoso cuenta con un lugar ya reconocido en la escena literaria nacional y mundial, nos parece importante destacar la obra en cuestión en términos de la introducción pionera, sutil y paradójicamente potente en cuanto a temáticas de género y sexualidad.

Aun cuando Donoso buscaba obcecadamente por todos los medios que no se le vinculase a él o su obra con la diversidad sexual -situación que abordaremos en otro capítulo-, consideramos la irrupción de estas materias en el panorama literario chileno contemporáneo un verdadero hito por cuanto devela una construcción identitaria absolutamente marginada (ya sea a través del silencio, la burla, el asco u otras formas de violencia sistematizada). Calificamos tal planteamiento temático como sutil, por una parte, a causa de la discreción con que el mismo autor pretendía revestir dicho ámbito de la novela (cuya creación incluso podríamos calificar de anecdótica, por cuanto se realizó en un breve período de tiempo a modo de paréntesis antes de acabar con *El obsceno pájaro de la noche*);

por otra parte, hablamos de sutileza al introducir temáticas de diversidad sexual y género por cuanto la realidad cultural que porta Manuela no es abordada desde una conciencia y terminología que, en la actualidad, sí se ha desarrollado, sino desde una “óptica de exploración”, desde una visión intuitiva que da cuenta e incluso se justifica tanto en el desconocimiento típico del contexto histórico (ya sea el aludido en la novela o el referencial de nuestro mundo) como en la empatía del autor en su ineludible rol de constructor y presentador de testimonios sociales en el discurso literario.

Asimismo, la etiqueta de potente comunica un hecho que puede resultar evidente para quienes se han relacionado con *El lugar sin límites*, que entrega un mensaje nunca desdeñable por la profundidad que logra en términos de enunciación, ya sea en la secuencia argumental como en la interioridad psíquica de los personajes. Otro aspecto de esta fuerza radica en las relaciones que establece el autor entre los diversos personajes, siempre dotadas de una complejidad admirable, capaces de poner en jaque las ideas tradicionales de sociedad. Junto con lo anterior, la novela cuenta con una significativa utilidad al mostrar aspectos culturales factibles en la idiosincrasia chilena, a partir de los cuales se puede recoger también la posibilidad de abordar aspectos históricos (el caso de la electrificación, por ejemplo).

Así, buscamos enfatizar desde esta novela la importancia que el autor voluntaria o involuntariamente ha entregado a Manuela, personaje protagonista, instituyéndola como un sujeto de dignidad incluso desde lo cotidiano de su vida, pues se proyecta con un valor universal, que es la diferencia en primera instancia, y, más específicamente, la diversidad de identidades de género y de orientaciones sexuales junto con la libertad de la propia corporalidad. En este sentido, no podemos pensar en el relato como una vía de ocultamiento o desestimación de un sector social identificable con la diversidad sexual y de género, sino como una revelación de un agente social que puede perdurar en los discursos posteriores a causa de su eventual integración y que, en el mensaje literario en cuestión, nos permite observar

y reflexionar en torno a las concepciones esencialistas que predominan transversalmente en la cultura nacional.

En cuanto al quehacer pedagógico, creemos que esta noción de patrimonio, orientada a la democracia cultural, aporta una utilidad significativa por cuanto presenta, en esencia, todo un modo de relacionarse con la realidad: en primer término, reconocer la existencia de patrimonio y cultura no solo en la oferta que las élites despliegan ante la población, sino en las diversas cosmovisiones que surgen al interior de las subdivisiones de una amplia comunidad. Esto implica no enfrentarse de forma impávida a la modulación o concreción que el poder hace de tales constructos.

A partir de lo señalado, se espera generar en los estudiantes, como personas en formación, una satisfactoria capacidad de expresar su identidad y, por ende, el reconocimiento de sí mismos como productores válidos de cultura, ya que el valor patrimonial y cultural que se busca promover radica en el sujeto antes que en producciones materiales, aisladas de contexto alguno, con el fin de promover un entorno social tendiente a la integración de diversas voces otrora marginadas.

Debemos aseverar que tanto la valoración que hacemos del texto *El lugar sin límites* como la mediación pedagógica a la que aspiramos se orientan a definir una ruta que permita dilucidar aquello significativo y sustancioso que, en el recuerdo, habrá de recogerse. Igualmente, estabilizar elementos otrora marginados para, en el futuro, apelar de manera natural y sin iniquidades una tradición literaria que dé cuenta de una experiencia sociocultural diferente en sus manifestaciones literario-discursivas.

2.4. Sexualidad y performatividad

Atendiendo a la identidad, uno de los ejes de nuestra investigación, expondremos aspectos referidos a sexualidad y también a performatividad en el género, por cuanto tienen gravitante importancia en el contexto de la obra literaria a analizar.

2.4.1. Nociones básicas sobre la sexualidad.

Manuela es un personaje significativo y enigmático en el contexto de *El lugar sin límites*, pues representa una desestabilización total para el orden sociopolítico y cultural del régimen heterosexual que existe en El Olivo. Ella, con su cuerpo deteriorado pero bullente de deseo y osadía, es un ininteligible, intolerable agente de caos. Está constituida por un cuerpo que carga con el designio de lo masculino y por una psicología y subjetividad que abraza la feminidad. También por la condición de ser mujer, se configura como una paria, siempre notoria, siempre alarmante, siempre peligrosa para la seguridad del orden social y, sobre todo, sexual. Es, por esto, que, a continuación, desarrollaremos ciertas nociones básicas referidas al ámbito de la sexualidad, las cuales permitirán comprender la complejidad de construcción de Manuela y la situación disruptiva que genera en su entorno.

Para estos efectos, presentamos, en primer término, una consideración fundamental de Carlos Duque¹ (2010) sobre la orientación sexual, basada en la información señalada por la fundación Colombia Diversa:

¹ Magíster en Filosofía, Universidad del Valle, Colombia; y doctor©, Filosofía en la Universidad Estadual De Campinas, Colombia. Se desempeña, además, como docente de pregrado y posgrado en diversas universidades colombianas.

La abreviatura o acrónimo **LGTBIQ** además de explicitar algunas definiciones relacionadas con la diversidad de orientación sexual y de expresión de género busca ser descriptiva e incluyente. Aunque reconozco la dificultad inherente a las clasificaciones dicotómicas y las taxonomías en este difuso tema y sobre todo la discutible existencia de orientaciones e identidades sexuales y de género fijas, se intenta con ella dar algunas definiciones para ilustrar a las personas que no estén muy familiarizadas con el tema. Así, **LGTBIQ** se refiere a **Lesbianas** (mujeres homosexuales: es decir, orientadas erótico-afectivamente hacia personas de su mismo sexo), **Gays** (hombres homosexuales), **Bisexuales** (personas orientadas erótico-afectivamente hacia ambos sexos), **Transgénero** (personas que trascienden o rompen las definiciones convencionales de hombre y mujer, no solo en su aspecto físico sino también en sus actitudes, maneras y gestos [género: hace referencia a la forma en que una persona se percibe a sí misma en relación con las concepciones socioculturales de masculinidad y feminidad]. Pueden o no iniciar cambios en su cuerpo), **Transexuales** (personas que han decidido mediante un proceso quirúrgico cambiar sus órganos sexuales externos), **Transvestis** [en Chile, travestis] (se visten (...) siguiendo los modelos establecidos para el género opuesto) y **Transformistas** (transvestis ocasionales, para presentaciones o espectáculos). **Intersexuales** [comúnmente llamados “hermafroditas”] (personas que biológicamente desarrollan las características físicas y genitales de ambos sexos, sobre las cuales recae doblemente discriminación por razones de orientación sexual y expresión de género y son mutiladas al nacer con base en arbitrarias decisiones discriminatorias). **Queer** (del inglés: raro, extraño) que no se

enmarcan en ningún tipo de categoría identitaria sexual o de género y están enmarcados en un movimiento contracultural que desafía la existencia de tales categorías para definir la diversidad sexual.

(Duque, 2010: 27)

A partir de este párrafo, podemos reconocer la existencia de ciertas identidades sexuales, orientaciones sexuales e identidades de género, conceptos que profundizamos a continuación.

El MOVILH, en su manual *Educando en la diversidad*, busca aclarar de forma puntual conceptos básicos de educación sexual. A pesar de que aún despierta controversia en ciertos sectores conservadores por su contenido, y que, aunque representa una perspectiva tradicional (e incluso domesticada y simplista) de la sexualidad humana, posee una utilidad pedagógica innegable.

Desde este material se fija un punto de partida desde el cual puede releerse el mundo no ya en una clave binarista, sino abriéndose, paulatinamente a los demás hechos de la sexualidad. Ciertamente, también, desde este compendio puede generarse debate, pues, como veremos más adelante, la sexualidad no es algo ajeno a las relaciones de poder y de cultura en el mundo.

Este manual señala que existen dimensiones de la sexualidad humana: por una parte, hallamos el eje del sexo, comprendido como aquello que “define el hecho de ser hombre o mujer a partir de variadas condiciones anatómicas, fisiológicas y psicológicas” (MOVILH, 2009: 7); por otra, señala la identidad de género como la pertenencia a determinado sexo (entendiendo las posibilidades como “hombre” o “mujer”).

Se considera relevante, también, el concepto de “rol de género”, el cual se refiere al papel, acción o actitud asumido por una persona de acuerdo a factores

sociales, culturales, políticos, económicos, éticos o religiosos. Los roles de género pueden derivar en estereotipos o discriminación si no se corresponden con las verdaderas capacidades e intereses de las personas. Así, por ejemplo, durante gran parte de la historia se ha pensado que el rol de género de la mujer es ser dueña de casa, mientras que al hombre se le ha adjudicado la labor de proveedor” (MOVILH, 2009: 7).

La orientación sexual es percibida como un deseo natural hacia otras personas en virtud de lo sexual, lo amoroso y lo erótico. Se contempla también la idea de “conducta sexual”: todas aquellas experiencias o historias sexuales de una persona en relación con otra, las cuales son mediadas por el contexto sociopolítico, cultural, religioso y económico en que se desenvuelven las personas.

2.4.2. La teoría de la performatividad de Judith Butler.

Durante la reflexión y discusión en torno a la sexualidad, aparece una perspectiva crítica y llamativa desde el paradigma de la política deconstructiva antiesencialista²: la teoría de la performatividad de género de Judith Butler. Esta autora postfeminista y postestructuralista se ubica junto con otras y otros pensadores en los fundamentos de la Teoría Crítica Queer, que sustenta el movimiento político denominado Queer. Butler, a través de su propuesta contracultural, busca criticar categorías puras y estáticas de identidad, en tanto estas impiden una transformación de la sociedad en el mediano y largo plazo.

Sus postulados señalan que la identidad sexual, la orientación sexual y la expresión de género corresponden a una construcción-producción de tipo social,

² Se refiere a la doctrina que busca desmontar un concepto o una construcción intelectual mediante el análisis para abordar contradicciones y ambigüedades, atendiendo a ideas que no consideran la esencia como un elemento prioritario ante la existencia (es decir, las ideas antiesencialistas no conciben que haya caracteres o sentidos prefijados e invariables).

histórico y cultural, lo que implica la inexistencia de roles de género como aspectos definidos de forma biológica o esencial en la naturaleza del ser humano. Es decir, si hablamos de lo humano, la naturaleza no es más que cultura o, puntualizando, esta corresponde a la naturalización/ asimilación de construcciones de carácter cultural.

En esta línea de construcción sociohistórica y cultural, los sujetos LGBTIQ son “resultado de la producción de una red de dispositivos de saber/poder que se explicitan en las concepciones esencialistas imperantes actualmente del género y la diferencia sexual” (Duque, 2010: 87). En esta forma esencialista de ver los géneros y la sexualidad en el mundo (creer que hay caracteres que definen a priori e invariablemente la existencia de un ser humano), existe un conjunto, una formación heterogénea de discursos, instituciones, constructos morales, leyes, construcciones arquitectónicas o producciones del espacio que busca responder a una necesidad, como legitimar o censurar determinada acción o campo de racionalidad, y, desde este punto de vista, se definirían, por ejemplo, sujetos LGBTIQ.

Judith Butler asevera que género y sexo son actos performativos, porque el discurso tiene la capacidad de producir lo referido, una realidad sociocultural, toda vez que un contexto de autoridad previo existe; y que se determina mediante la reiteración regulada, histórica y ritualizada de un enunciado.

Desde la perspectiva de Paul B. Preciado³ (antes Beatriz Preciado), el género es un efecto retroactivo de la repetición de ciertas performances, lo cual deviene en una ilusión de sustancia.

³ Doctor en Teoría de la Arquitectura en la Universidad de Princeton, Estados Unidos. Fue discípulo de Ágnes Heller y Jacques Derrida. Actualmente, es reconocido por sus aportes a la Teoría Queer y a la filosofía de género.

Desde los conceptos básicos que presentamos en un inicio, se ha mencionado cómo la noción de sexo implica corporalidad y genitalidad —incluso elementos psicológicos—, lo que resulta práctico en la cotidianeidad para entender ciertos aspectos semióticos que transmite hacia nosotros y refuerza constantemente la realidad social. Ahora, recogiendo las ideas de Butler, podemos aseverar que la categoría de sexo no solo tiene que ver con diferencias materiales, sino también con la influencia de prácticas discursivas desde el poder. De esta manera, es posible afirmar que también hay un carácter normativo implicado en la idea de sexo.

La autora Judith Butler, basándose en la teoría foucaultiana, señala que esta categoría responde al concepto de “ideal regulatorio”: el sexo forma parte de una práctica capaz de producir los cuerpos que rige, limitándolos, ubicándolos en determinados dominios y, en consecuencia, diferenciándolos entre sí. Ella señala que este ideal regulatorio se pone en marcha en la medida en que los individuos son declarados viables a partir de su corporalidad. Es decir, son calificados de manera vitalicia como partícipes en una esfera inteligible de la cultura o, en otros términos, se permite la tranquila existencia de los cuerpos en el caso de que estos cumplan con ciertas pautas. Por esto, es posible establecer vínculos entre la performatividad del género y la categoría del sexo como elementos que se articulan a partir del lenguaje.

Butler declara lo siguiente:

El sexo es una construcción ideal que se materializa obligatoriamente a través del tiempo. No es una realidad simple o una condición estática de un cuerpo, sino un proceso mediante el cual las normas reguladoras materializan el sexo (...) en virtud de la reiteración forzada de esas normas.

(Butler, 1993: 18)

Estas palabras hacen referencia a cómo se articula una categoría que, aparentando ser obvia, se funda presuntamente solo en aspectos anatómicos. Sin embargo, recurre a aspectos históricos, sociales y, sobre todo, políticos.

2.5. El elemento maravilloso

Considerando las necesidades de nuestra investigación, a continuación, explicamos información sobre el relato maravilloso. De esta manera, definiremos, en primer lugar, el concepto de cuento; en segundo lugar, abordaremos el relato maravilloso atendiendo a la morfología de Propp y al esquema actancial de Greimas.

2.5.1. Hacia una definición de cuento.

El cuento es una de las formas literarias más extendidas a lo largo de la historia. El narrar es una cualidad innata en el ser humano. Ya desde épocas remotas, el cazador se sentaba alrededor de la fogata con sus compañeros y contaba los pormenores de su travesía y los peligros por los que debió pasar para lograr la presa deseada. Siguiendo a Aristóteles, podríamos decir que este hecho se debe, en gran medida, a que el hombre busca aquello que le causa placer. Por ello gusta de contar historias.

Entendemos por cuento un relato breve en el que se narra una historia ficticia que se estructura en base a un eje de acción, un suceso, y que tiene por objeto sorprender al lector, o, en palabras de G. Sobejano (1997), todo cuento debe contar con “suficiente capacidad para excitar desde un principio la atención de lector y sostenerla hasta el fin” (Sobejano, 1997: XII).

Respecto a la clasificación del cuento, Estébanez (2002) señala que existen varias tentativas: algunos autores tratan de precisar diferentes tipos de relatos. W. Wundt, por ejemplo, habla de cuento maravilloso, mítico, heroico, de leyendas locales, fabulísticos, etc. Otros, guiándose por la temática y sus protagonistas, por ejemplo M. Baquero Goyanes, distinguen entre cuento rural, político, religioso, satírico, de niños, de animales, etc.; y hay un tercer grupo que toma como eje clasificar las diversas estructuras, funciones y actantes que podemos reconocer en

un cuento, como son las propuestas de V. Propp, A. J. Greimas, C. Bremond, entre otros. Más adelante, abordaremos este aspecto.

2.5.2. Relatos maravillosos.

Ahora que hemos esbozado una definición para cuento, nos referiremos a lo que entendemos por relato maravilloso.

Cecilia Rubio y Hanna Wirnsberger (2000) basándose en las definiciones que se han dado a lo largo de la historia, definen al cuento maravilloso como un relato derivado de la tradición oral que tiene como tema las aventuras y pormenores de un héroe o de una heroína “en busca de su autenticidad como persona independiente” (Rubio y Wirnsberger, 2000: 127). Dicha autenticidad la consiguen mediante la restauración u obtención de un equilibrio final, que implica superar las desigualdades, injusticias y las carencias presentes hacia el principio de la narración.

Según las autoras, los cuentos maravillosos terminen con la clásica frase “y vivieron felices por siempre”, donde el elemento común es el matrimonio.

A esta definición de cuento maravilloso, le agregamos unos aspectos relevantes: esta tipología se define como aquel relato que narra un suceso o cosas extraordinarias que causan admiración en el lector por estar fuera del orden o regla natural; sin embargo, respecto a los personajes de la diégesis, estos no experimentan un asombro que devenga en el quiebre de su lógica de mundo, puesto que su realidad está conformada y asumida desde esos aspectos mágicos o improbables. Vale decir, en el cuento maravilloso, se entremezcla, sin producir un choque, el mundo real con el de las “hadas”, el sobrenatural.

2.5.3. Morfología de Propp.

Según Antonio del Rey Briones (2007), hacia finales del siglo XIX los folcloristas Aarne y Thompson intentaron delimitar, enumerar y clasificar los elementos integrantes del cuento maravilloso, con el fin de presentar una teoría del cuento que tuviese un carácter sistemático. Para lograr este objetivo, se propusieron determinar los motivos de los cuentos; las unidades temáticas más pequeñas que se pueden localizar en este. En otras palabras, estos autores se dedicaron a descubrir, definir y ordenar todos los motivos que conformaban el argumento de un cuento. Sin embargo, mediante esta labor no lograron determinar los elementos realmente esenciales; solo consiguieron “presentar un panorama meramente descriptivo del cuento, que solo se fijaba en las diferencias accidentales que podían encontrarse entre unos cuentos y otros, según las pequeñas variaciones temáticas de cada uno” (Del Rey Briones, 2007: 16).

Consciente de este panorama, el folclorista Vladimir Propp buscó desarrollar un estudio más riguroso y sistemático de la estructura del cuento maravilloso. Una vez determinado su objeto de estudio, los cuentos maravillosos, el autor señala que su propósito es desarrollar una morfología del cuento, ya que entiende que es “un organismo, una estructura en la que pueden separarse perfectamente sus elementos y, a partir de ahí, determinar las leyes que rigen esa estructura” (Del Rey Briones, 2007: 17).

Propp, según Del Rey Briones, intenta aislar las unidades esenciales de los cuentos maravillosos y, para eso, se da cuenta de que debe determinar cuáles son las unidades que no cambian, aquellas que se repiten, que son constantes en los distintos relatos de este tipo. Según esto, los motivos no servirían, pues son los que más varían de una narración a otra. De ahí que Propp proponga no preguntar quién hace algo o cómo lo hace, sino “qué hacen los personajes”. Serán, por tanto, las respuestas a esta última pregunta las que ayudarán a delimitar las unidades básicas del cuento maravilloso. Por ello, el autor denominó “funciones”. Del Rey Briones

señala que, para Propp, una función consiste en “la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo del argumento” (Del Rey Briones, 2007: 18).

Luego de un arduo estudio, Propp llega a la conclusión de que el número total de las funciones de un cuento maravilloso es limitado, alcanzando un máximo de 31 funciones. Sin embargo, precisa que esto no implica que todos los cuentos de este tipo cuenten con ese número de funciones, es decir, hay cuentos que tienen menos de esa cantidad en su estructura. Sobre el orden que siguen estas funciones, Del Rey Briones dice que, según Propp, siempre es idéntico y que, en el caso de que alguna falte, la que se mantiene conserva el orden que le corresponde en el conjunto de la serie.

Pero ¿cómo se definieron las funciones que conforman el conjunto? Según señala Del Rey Briones, para establecer las funciones de la serie, Propp tomó en consideración la acción que se ejecuta, aunque no quien la ejecuta. Dicha información, se expresa a través de un elemento nominal, un sustantivo.

A continuación, se presentan las funciones que dispuso Propp.

- Situación inicial. En esta parte, se agrupan todas las funciones que están relacionadas con las circunstancias previas al comienzo de la acción propiamente tal: tiempo en el que se ambienta el cuento, espacio en el que se desarrollará la acción, presentación de los personajes, el conflicto, entre otros aspectos.
 - I. **Alejamiento.** Uno de los miembros se distancia de la familia.
 - II. **Prohibición.** Se le proscribe algo al héroe o a otro personaje.
 - III. **Transgresión** Por lógica, el cuento exige que la prohibición sea infringida. Gracias a esto, la trama puede evolucionar.

- IV. **Interrogatorio.** El agresor interpela al héroe o a otro personaje para obtener cierta información y, así, cometer la fechoría.
 - V. **Información.** El héroe u otro personaje entregan información al agresor, ya que desconocen que este la usará para hacer daño.
 - VI. **Engaño.** Gracias a la información obtenida, el agresor intenta ganarse la confianza de su víctima para que nada sospeche.
 - VII. **Complicidad.** Debido a que el héroe desconoce que está siendo engañado, su colaboración es involuntaria; no sabe que está cooperando para que se cometa una fechoría contra él.
 - VIII. **Fechoría.** Corresponde a la función más importante de la trama, puesto que el agresor daña o perjudica al héroe o a alguien de su familia. El desarrollo de la trama buscará reparar esta transgresión.
 - IX. **Carencia.** No todo héroe es dañado, sino que puede ser que les falte algo. Por ello inician el viaje.
 - X. **Mediación, momento de transición.** Se difunde la noticia de la fechoría o de la carencia. El héroe decide iniciar el viaje gracias a una pregunta que lo hace meditar o porque se lo ordenan.
 - XI. **Partida.** Por lo general, el héroe abandona su hogar para iniciar su misión. No sabe adónde ir. Espera que, en el camino, alguien lo oriente.
- Desarrollo: A partir de este punto, comienza el desarrollo de la acción o argumento. Entra un nuevo personaje, el donante o proveedor.
- XII. **Primera función del donante.** El héroe experimenta una prueba que lo prepara para la recepción del objeto mágico, o bien para la llegada del auxiliar mágico.
 - XIII. **Reacción del héroe.** El héroe se opone a las acciones del futuro donante.
 - XIV. **Recepción del objeto mágico.** El objeto mágico llega a las manos del héroe. Cabe destacar que el objeto mágico no debe ser

necesariamente físico, puede ser una información valiosa o un consejo apropiado. Desde este momento, toma protagonismo el objeto fantástico o el auxiliar maravilloso. Aparentemente, el héroe no hace nada, todo queda en manos del auxiliar.

En este punto, Del Rey Briones, a modo de recapitulación, nos presenta, en palabras de Propp, la función que ha desempeñado el héroe:

El héroe del cuento maravilloso es el personaje que sufre directamente la acción del agresor en el momento en que se trenza la intriga, o bien el personaje que acepta reparar la desgracia o responder ante la necesidad de otro personaje. En el transcurso de la acción, el héroe es un personaje provisto de un objeto mágico (o de un auxiliar mágico) y que lo utiliza (o lo usa como servidor suyo).

(Del Rey Briones, 2007: 23).

- XV. **Desplazamiento.** Gracias a la ayuda que ha recibido, el héroe se traslada o es guiado por su auxiliar hasta su agresor para enfrentarse a él, o bien se moviliza para obtener el objeto que tanto anhela.
- XVI. **Lucha.** Héroe y agresor se enfrentan. De esta batalla, sale victorioso el héroe, ya que se vale del objeto mágico o es el auxiliar quien aude en su ayuda.
- XVII. **Marca.** El héroe tiene una señal única e inconfundible que lo ayudará a diferenciarse de los falsos héroes que intenten obtener la recompensa que a él le corresponde.
- XVIII. **Victoria.** El héroe vence al agresor. Empero, cabe destacar que en este punto el adversario no es eliminado.
- XIX. **Reparación.** Se enmienda la fechoría o se supera la carencia inicial. En el desarrollo de esta función, el cuento alcanza su culminación.

- XX. **Vuelta.** El héroe no regresa a su hogar, sino que se queda a vivir en el reino de su esposa.
- XXI. **Persecución.** El agresor, valiéndose de sus poderes mágicos, busca al héroe y a su esposa.
- XXII. **Socorro.** El auxiliar mágico cobra nuevamente vital relevancia, ya que se encarga de poner obstáculos en la persecución.

Según Del Rey Briones, Propp señala que varios cuentos finalizan una vez que el héroe es salvado de su agresor. Regresa a su hogar y se casa, si aún no lo ha hecho. Pero hay otros en los que el héroe nuevamente es sometido y se repite la fechoría. Por lo tanto, todas las funciones que le siguen a la fechoría, se repiten. “Este fenómeno prueba que numerosos cuentos se oponen de dos o más series de funciones, que podemos llamar *secuencias*” (Del Rey Briones, 2007: 25).

- Cierre de la trama: corresponde a todo lo que involucra el regreso del héroe a su hogar.
- XXIII. **Llegada de incógnito.** El héroe se comporta de forma cauta; no quiere ser sorprendido y atacado. Llega en forma anónima al reino de la princesa para reclamar el premio.
- XXIV. **Pretensiones engañosas.** Un falso héroe intenta obtener la recompensa que le corresponde al legítimo héroe.
- XXV. **Tarea difícil.** Según Del Rey Briones, se presenta como una “tarea imposible”, las que se le imponen al héroe para obtener la recompensa y no pueden ser superadas a través de medios humanos. Estas pruebas se plantean muchas veces porque el rey no quiere entregar a su hija.
- XXVI. **Tarea cumplida.** Por medio del objeto mágico o por la intervención del auxiliar, el héroe lleva a cabo su cometido.

- XXVII. **Reconocimiento.** Algunas veces, se descubre la identidad del héroe gracias a que este fue capaz de vencer las tareas difíciles. En otras, queda expuesto ya que su marca o señal fue revelada.
- XXVIII. **Descubrimiento.** Se desenmascara al falso héroe o al agresor, pues este o estos no fueron capaces de finalizar con las tareas difíciles.
- XXIX. **Transfiguración.** Una vez descubierta la identidad del héroe, este se quita el disfraz y recupera su verdadera apariencia.
- XXX. **Castigo.** El agresor o el falso héroe recibe una sanción. En los cuentos con raíces más antiguas, la condena involucra violencia.
- XXXI. **Matrimonio.** El héroe se casa y asciende al trono. Otros posibles desenlaces corresponden a la restauración del bien, al regreso del héroe a su hogar luego de perderse en un bosque, la obtención de una fortuna, la reparación de la salud.

De esta forma, Propp termina por definir el cuento maravilloso de la siguiente forma:

Se puede llamar cuento maravilloso desde el punto de vista morfológico a todo desarrollo que partiendo de una fechoría o de una carencia y pasando por las funciones intermedias culmina en el matrimonio o en otras funciones utilizadas como desenlace. La función terminal puede ser la recompensa, la captura del objeto buscado o, de un modo general, la reparación del mal, los auxilios y la salvación durante la persecución, etcétera.

(Citado por Del Rey Briones, 2007: 31)

Del Rey Briones indica que la estructura propuesta en la definición de Propp se puede simplificar manteniendo los elementos significativos. Plantea lo siguiente: “Alguien que desea obtener algo (superar algún mal, alcanzar algún bien, o ambas

cosas al mismo tiempo), tras superar diversas pruebas y dificultades, lo consigue”. (Del Rey Briones, 2007: 31)

Para mayor claridad, señala las conclusiones a las Propp llega respecto a su modelo:

- La morfología del cuento maravilloso es reducida, pues se limita a treinta y un funciones. Por lo que el cuento maravilloso se desarrolla siempre en torno a estas.
- A partir de la concatenación de las funciones, podemos observar que lógica y estéticamente cada una depende de la función precedente.
- Ninguna de las funciones excluye a otra, se complementan.
- Podemos agrupar las funciones en parejas. Por ejemplo: Prohibición/Transgresión y Combate/Victoria.
- Algunas funciones forman grupos mayores: “*Fechoría, Mediación, Principio de la acción contrariada, Partida*”. (Del Rey Briones, 2007: 28).

La utilización de la teoría proppiana resulta pertinente para nuestro análisis de *El lugar sin límites*, ya que será de utilidad para el establecimiento de analogías entre esta y un conocido relato maravilloso, la Cenicienta (en la versión de los hermanos Grimm).

La eventual interrogante de por qué no se escogió una teoría de análisis narrativo posterior, debemos esgrimir la siguiente razón: aun cuando hay propuestas cuyos ámbitos y mecanismos de trabajo alcanzan una proyección más bien universal, Propp, a través de las treinta y un funciones, se centra específicamente en la estructura de los relatos breves maravillosos, y este tiene para nosotros un valor extremadamente importante en las relaciones que buscamos establecer entre *El lugar sin límites* de José Donoso y la *Cenicienta* de los hermanos Grimm.

2.5.4. El esquema actancial de Greimas.

Junto con proponer una morfología para el cuento maravilloso, Propp, según Del Rey Briones, establece siete tipos de actuación que pueden encarnar los personajes: el **agresor** o **malvado**, el **donante** o **proveedor**, el **auxiliar**, la **princesa**, el **mandatario**, el **héroe** y el **falso-héroe**. Empero, en esta oportunidad no consideramos apropiado trabajar con esta nomenclatura, sino con la noción de “actante” que propone Greimas (1987) en su “modelo actancial”, que es concebido de acuerdo con los presupuestos de Propp, pero que tiene la ventaja de poder ser utilizado en el análisis de distintos tipos de discursos en los que prime la narración.

En el modelo de J. Greimas cobran relevancia dos elementos: “actantes” y “predicados”. Sin embargo, para efecto del análisis que desarrollaremos con posterioridad, consideramos únicamente los roles actanciales y las relaciones que se desprenden de esto, y no los predicados.

En *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (1990), J. Greimas, junto con J. Courtes presentan varias acepciones para el término “actante”. En esta oportunidad, nos quedaremos con aquella que inserta al actante en el contexto de la narración literaria. Actante es, por tanto, una categoría narrativa abstracta que conforma la estructura sintáctica de la narración, asumiendo un rol funcional y operativo, el cual puede ser desempeñado por uno o varios personajes o por fuerzas abstractas.

Un actante, dice Greimas, puede desempeñar seis tipos de funciones:

- **sujeto**, corresponde a la fuerza por la que se genera la acción;
- **objeto**, lo que el sujeto anhela o se propone como meta;
- **destinador** (también llamado emisor), aquel que impulsa la acción del sujeto y sanciona su actuación;
- **destinatario**, quien se beneficiará con la acción del sujeto;

- **ayudante**, quienes ayudan al sujeto en la acción;
- **oponente**, aquel que es contrario al sujeto.

Respecto a estas categorías, Regina Valdés (1987), señala que son sutilmente diferentes a las usadas por Propp y que “representan muy bien sus funciones, y no son simples nominaciones prácticas”. (Valdés, 1987: 21). Lo anterior es diagramado por la autora de la siguiente forma:

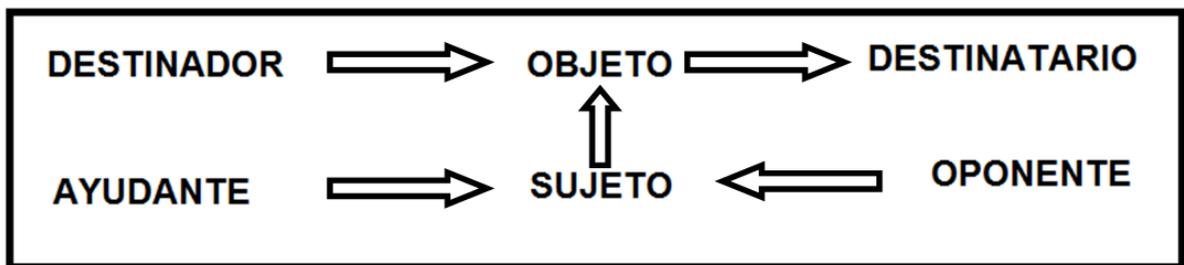


Diagrama 2
Valdés, 1987: 21

También, Valdés, siguiendo a Greimas, indica que, a partir de las relaciones que establecen entre sí los seis actantes, pueden reconocerse en el esquema actancial tres ejes: “DESEAR (el sujeto desea al objeto), SABER (el destinador destinatario), PODER (el sujeto, contrariado por el oponente, es ayudado por el ayudante)” (Valdés, 1987: 21).

En suma, el modelo actancial de Greimas a través de la noción de “actante” nos permite sintetizar los presupuestos de Propp sobre los tipos de personajes que actúan en la obra, ya que reúne en el actante “ayudante” las figuras del “auxiliar mágico” y del “donante”; al “falso-héroe” lo ve como el redoblamiento del “adversario” y, por ende, lo funde en el “oponente”. En la misma línea, considera que la relación entre “sujeto” y quien se beneficiará de la acción, tal como dice Valdés, está dada por la “modalidad esencial del *Contrato*” (Valdés, 1987: 21), hecho que no considera Propp, y que impulsa a Greimas a hablar de “destinatario” y no de “mandante”. Por otro lado, el modelo actancial permite que uno o más

personajes sean clasificado dentro de un misma categoría de actante, hecho que no sucede en la teoría proppiana, situación que nos posibilita analizar la obra de José Donoso.

2.6. Dialogismo y polifonía

En el marco del trabajo analítico a exponer, trabajamos los conceptos de dialogismo en la comunicación y su aplicación literaria, la polifonía, desde los planteamientos de Mijaíl Bajtín y Susana Dávila.

2.6.1. La articulación del mundo a través del dialogismo.

En *Estética de la creación verbal* (1999), Bajtín, a través de una óptica filosófica, reflexiona sobre la noción de texto y de enunciado, planteando que tanto el texto como los enunciados son construcciones hechas a partir del diálogo, ya que, en primer lugar, todo texto es concebido en dos momentos: un primero donde es creado por un autor, quien busca transmitir un mensaje, y, luego, un segundo, donde es reproducido por un lector, quien le asignará un nuevo significado. “El problema del segundo sujeto [es] que reproduce (con uno u otro fin, incluso para la investigación) el texto ajeno y, [por ende], crea otro texto como marco (comentario, evaluación, objeción, etc.)”. (Bajtín, 1999: 295). En este proceso, ya se puede vislumbrar un primer tipo de diálogo, donde se oponen las visiones del autor y el lector. En segundo lugar, plantea que todo texto, como construcción lingüística, está repleto de diálogos y de voces que resuenan, incluso de textos anteriores. Con esto explica Viñas (2007) que Bajtín buscaba decir que “un texto responde o cuestiona o replantea cuestiones tratadas en textos del pasado, y, a la vez, plantea preguntas que futuros textos tratarán de responder”. (Viñas, 2007: 458). A esto último, Bajtín lo denominó *dialogismo*. Este concepto tiene sus bases, según explica Bajtín en su obra *Problemas en la poética de Dostoievski* (2005), en la idea de la voz del *otro* en el discurso: la identificación del *otro* en el *yo*. Dicho reconocimiento asume discursivamente que existe un *tú* que no se distingue jerárquicamente del *yo*. Por esto, la presencia que mencionamos se transforma también en un *yo ajeno* y

equitativo. Así, según Dávila (2012)⁴, “el principio de la dialogía se asienta en la presunción de que los elementos de un discurso adquieren significación estructural dentro de lo social; es decir, en el intercambio y cruce, en el desplazamiento de continuidades y alternancia de voces en el discurso”. (Dávila, 2012: 61).

En otras palabras, el planteamiento individual adquiere valor y sentido cuando es captado por otro *yo*. De esta forma, el significado de un discurso se construye a partir del *reconocimiento*; esto será lo que provoque como efecto directo la construcción de la respuesta o réplica. Con esto Bajtín quiere decir que el diálogo se construye en etapas *simultáneas*, no a partir de un pensamiento *cerrado*.

A raíz de la noción de *dialogismo*, Bajtín, en el campo de la literatura, plantea el de *polifonía*, concepto que abordaremos a continuación.

2.6.2. La novela polifónica.

Según señala Viñas (2007), para Bajtín, dentro de la literatura, el género más importante es la novela y, por ello, ahí centra su trabajo. La novela, para Bajtín, refleja la modernidad; se transforma en un camino para conocer el mundo y el modo en que se usa el lenguaje. Sin embargo, a pesar de que centre su estudio en la novela, “no plantea una teoría de la novela (como la de Lukács, por ejemplo), sino una teoría del discurso en la novela” (Viñas, 2007: 458).

Bajtín, dice Viñas, basa su teoría en la confrontación entre dos tipos de novelas: la homofónica (en otras palabras, tradicional, que solo contiene una sola voz, la del autor) frente a la polifónica (que es dialógica, se construye en base a diversas voces). Por lo que se aproxima a la novela desde una óptica colectiva y

⁴ Esta cita pertenece a una obra aún sin publicar de Susana Dávila, directora de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador; sin embargo, se emplea en la tesis de pregrado de María Egas en la que se desempeñó como profesora guía.

social; y ve en ella el reflejo de un “mundo plural, repleto de diálogos, de voces que resuenan” (Viñas, 2007: 459).

Mas, cabe destacar, que para Bajtín no todas las novelas concebidas en su época, y antes de esta, pueden ser catalogadas como polifónicas. Todas ellas son homofónicas, pues eso era lo que la tradición dictaba. En *Problemas en la poética de Dostoievski* (2005) señala que la primera novela polifónica fue la de este connotado autor ruso. De ahí que sus pares hayan tenido tantos problemas para analizarla; la metodología aún no existía. Dostoievski, dice Bajtín, “no crea esclavos carentes de voz propia (como lo hace Zeus), sino personas libres, capaces de enfrentarse a su creador, de no estar de acuerdo con él y hasta de oponérsele” (Bajtín, 2005: 14).

Entonces, hasta antes de la obra de Dostoievski, la novela se caracterizó por ser homofónica (o monológica), es decir, la única conciencia o punto de vista que determina el sentido de la cosmovisión que existe en la obra es el autor. Este imprime su perspectiva en la narración, lo que provoca que los personajes, los acontecimientos y las descripciones estén permeados por una única conciencia: “la palabra del héroe se encuentra encerrada en el marco intangible del discurso del autor acerca de él” (Bajtín, 2005: 86). De esta forma, se genera que los personajes no tengan voz propia. Todo lo que expresan y sienten está determinado por un pensamiento superior a ellos, el del autor.

Contraria a este tipo de novela, está la polifónica, en la cual se puede observar que la relación entre las distintas voces que existen es equitativa. No prima como única verdad la del autor, sino que los personajes muestran su visión particular del mundo en el que están insertos. Con esta interacción de varias conciencias, se consigue, según Bajtín, que la novela sea un indicador del enfrentamiento ideológico, ya que el novelista permite que las voces entren en pugna, ya que representan conciencias y pensamientos individuales, tal como sucede en la realidad social del mundo referencial.

Viñas (2007) dice que, para Bajtín, la polifonía permite el dialogismo, ya que el autor posibilita que las distintas voces que se escuchan en la obra dialoguen entre sí, provocando que, en la novela, se crucen líneas ideológicas. Para Bajtín, este hecho es valiosísimo, ya que ve en él la resonancia “de los distintos grupos que coexisten en el seno de una misma sociedad, poniéndose así de relieve el fenómeno del plurilingüismo”. (Viñas, 2007: 459).

Lo anterior, dice Bajtín, podría suponer que la novela polifónica es una obra fragmentada sin un principio unificador; sin embargo, en ella se combina “precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible”. (Bajtín, 2005: 15). Este principio unificador polifónico es posible, en primer lugar, gracias al elemento dialógico, que como ya se ha explicado, guarda relación con la presencia de diversas voces en el relato, la cual genera la supresión de una verdad absoluta; y, en segundo lugar, gracias a que se anula la jerarquía de la que gozaba el autor en la novela monológica, lo que permite que los personajes dejen de ser considerados como entes subyugados a las ideas y preceptos de su creador y pasen a ser sujetos autónomos.

2.7. Concepto de lo grotesco

En este capítulo, se abordará la teorización que dos autores plantean ante el concepto de lo grotesco. En primera instancia, la perspectiva bajtiniana, centrada en el carnaval, y, en segunda instancia, abordaremos la interpretación de lo grotesco moderno desde la perspectiva de autores como Rémi Astruc y Laurence Pagacz. Lo que buscamos es plantear de forma práctica visiones que aluden tanto al mundo pretérito como al actual y que están en resonancia con nuestro análisis de *El lugar sin límites*. Ello explica la ausencia de los postulados de Wolfgang Kayser.

2.7.1. Lo grotesco según Bajtín.

Para Mijaíl Bajtín (2003) el concepto de lo grotesco se halla profundamente ligado con lo carnavalesco, específicamente con la noción que nos remite a la cultura popular cómica de la Edad Media, la risa popular. Esta idea de comicidad y risa, según señala, no se relaciona con lo que actualmente puede entenderse desde una cultura y estética burguesa contemporánea, pues apunta más bien a una profunda visión de mundo. La diversidad de manifestaciones de esta risa popular adquiere una intensidad y una amplitud significativa para el pueblo por cuanto se opone a la cultura oficial, de impronta severa y parsimoniosa ante la religiosidad y feudalismo de la época; y acaban por articularse como un todo indivisible que, consecuentemente, expresa un estilo unificado. Ejemplos genéricos de tales manifestaciones señaladas por el autor: “las fiestas públicas carnavalescas, los ritos y cultos cómicos, los bufones y «bobos», gigantes, enanos y monstruos, payasos” (Bajtín, 2003: 7).

Aquellas expresiones de la cultura carnavalesca, indicadas por Bajtín, pueden ser categorizadas en tres grandes grupos: en primer término, formas y rituales del espectáculo; en segundo lugar, obras cómicas verbales; y, en tercer lugar, formas y tipos de vocabularios familiar y grosero. Ahora bien, en razón del trabajo analítico que desarrollaremos, resultan especialmente relevantes el primer

y el tercer grupo, que serán explicados a continuación. Por este motivo, prescindiremos de la segunda agrupación de elementos propuesta por el autor.

La primera conjunción señalada, festejos del carnaval, se refiere especialmente a todas aquellas festividades que daban cuenta de una alteridad social a menudo surgida como una contraparte popular de ceremonias religiosas o de instituciones de gobierno. Es el caso de la risa pascual o la fiesta del bobo. También se señala que, en eventos cotidianos de la vida civil, figuras de la risa como bufones o “reyes” electos para la animosa ocasión estaban siempre presentes, suscitando la risa en los demás mediante la parodia de nombramientos oficiales, ceremonias de caballeros o de derecho a vasallaje. Tales elementos festivos se hallaban extendidos por el continente europeo, sin embargo, en territorios latinos se daban de manera singular y compleja. Bajtín señala que, en relación a las festividades oficiales del Estado feudal y la Iglesia, las manifestaciones carnalescas adquirirían relevancia por lo siguiente:

Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, *un segundo mundo y una segunda vida* a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas. Esto creaba una especie de *dualidad del mundo*, y creemos que sin tomar esto en consideración no se podría comprender ni la conciencia cultural de la Edad Media ni la civilización renacentista.

(Bajtín, 2003: 8)

A raíz de lo anterior, podemos ver que, desde la perspectiva bajtiniana, lo grotesco guarda relación con la articulación de un mundo alterno, el cual solo puede sostenerse durante un período delimitado. Además, se reconocen elementos

propios del juego, lo cual vincula relativamente el carnaval con el teatro de la época. No obstante, a pesar de su carácter concreto y sensible, no es una expresión puramente artística, sino que está “situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad, es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego” (Bajtín, 2003: 9). De esta manera, se desmantelan las diferencias y distancias entre actores, espectadores, escena: el carnaval se experimenta en primera persona junto con todo y todos, no se atestigua. Se habla de este carácter amalgamador porque, en definitiva, es para todo el pueblo y se concibe la experiencia en cuestión como lo único existente en aquel momento, no tiene límites espaciales.

La percepción de existencia singularizada colabora en la validación social de la libertad como única ley, por lo que el carnaval adquiere el rasgo de universalidad. Ahora, ¿qué propósitos existen detrás de dichas festividades? En primer término, Bajtín señala la huida transitoria de la estructura de la vida ordinaria, pero dicho escape no es el fin último. Esta forma concreta de la vida misma en que se juega e interpreta en un no-escenario protagónico y universal buscaba el renacimiento y renovación social basándose en principios mejores.

Algo relevante al respecto es que no debe considerarse el carnaval como una mera pausa del trabajo o atribuirlo simplemente a necesidades fisiológicas como el descanso. Toda festividad implica un sentido profundo, una visión de mundo, elementos provenientes de los ideales, de los objetivos superiores de la existencia humana. Sin dicha trascendencia solo hay receso ante las labores que en la sociedad se desarrollan cotidianamente.

En relación con su ámbito temporal, las festividades se despliegan en el marco de cierta concepción cósmica, biológica o histórica, la cual experimenta un período de crisis. Estos espacios de trastornos son los que brindan al ser humano la conciencia ante su necesidad de renovación, de sucesión. En cuanto a las relaciones humanas, estas festividades carnalescas tenían la capacidad de sacar

al pueblo del sistema referencial, a diferencia de las celebraciones oficiales que consagraban y rigidizaban las jerarquías, los valores y los tabúes, generando vínculos humanos meramente formales a causa de una remisión al pasado que justificaba el orden social de aquel presente.

Al hablarse de la libertad como verdad cósmica, podemos pensar concretamente en la abolición momentánea de los privilegios y tabúes, en la consagración de la igualdad y del contacto libre y familiar más allá de barreras, como clases sociales, grupos etarios, entre otras posibilidades.

Esta segunda vida permitía el establecimiento de interacciones y relaciones sociales no mediadas por la normativa social y de otros poderes, lo que contribuía en una sensación de regocijo social ante la honestidad de un espacio de no-alienación: la plaza pública. Por ello, uno de los procesos usuales de este carnaval era el destronamiento, el rebajamiento de la autoridad y el enaltecimiento de lo popular.

Una consecuencia de dicha interacción carnavalesca corresponde a formas de lenguaje características, que no eran lícitas ni imaginables en contextos de normalidad. Aspectos que singularizan esta forma de comunicación son el dinamismo y el cambio, que responden a esta visión del mundo al revés o contradictorio. Tal visión de mundo permuta constantemente lo alto y lo bajo, simbolizado en la rueda, el frente y el revés, y expresa “diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos” (Bajtín, 2003: 13).

Esta segunda vida se vuelve una parodia de lo cotidiano, aunque esta no se concibe desde una óptica moderna enfocada en lo negativo y formal, sino que renueva.

Si retomamos, ahora, el lenguaje carnavalesco, debemos decir que se plasmaban, a nivel lexical, en el ámbito de lo familiar y público. En la actualidad, se dan ciertos fenómenos parecidos: cuando dos personas desarrollan un vínculo de extrema confianza, no hay distancia como en relaciones superficiales o formales, sino que ocurren interacciones como las siguientes:

se tutean, emplean diminutivos, incluso sobrenombres a veces, usan epítetos injuriosos que adquieren un sentido afectuoso; pueden llegar a burlarse la una de la otra (si no existieran esas relaciones amistosas solo un tercero podría ser objeto de esas burlas), palmotearse en la espalda e incluso en el vientre (gesto carnavalesco por excelencia), no necesitan pulir el lenguaje ni evitar los tabúes, por lo cual se dicen palabras y expresiones inconvenientes, etc.

(Bajtín, 2003: 19).

A pesar de la abundancia de formas mencionada, estas no constituyen expresión carnavalesca por la ausencia de la universalidad que otorga la plaza pública.

Las expresiones carnavalescas contemplan el uso de groserías, las cuales, gramática y sintácticamente, usualmente están aisladas del contexto del lenguaje y se las enmarca en el mismo género al que pertenece el proverbio. Así, podemos decir que son una muestra singular de lenguaje familiar. Junto con lo anterior, Bajtín señala que, en la comunicación primitiva, cumplieron funciones mágicas y encantatorias, por cuanto se exigía la concreción de determinada realidad.

El autor ruso dirige su interés especialmente a aquellas groserías de carácter blasfematorio, propinadas a las divinidades, parte infaltable de los antiguos cultos cómicos. En consonancia con la instancia del carnaval, estas expresiones que tendían a la degradación y al deterioro buscaban también la regeneración. Por lo

cual este rasgo de ambivalencia fue la impronta típica de las groserías en la interacción de la libertad carnavalesca y, en consecuencia, se volvieron un fin en sí mismas, universales, profundas en sentido. He ahí la relevancia de las expresiones injuriosas y ofensivas en lo carnavalesco: constituían una vía hacia la libertad del sistema oficial y la renovación del mundo.

2.7.1.1. El cuerpo grotesco.

En el concepto de lo grotesco, según Mijaíl Bajtín, el cuerpo adquiere una dimensión de suma relevancia por cuanto es uno de los vehículos visibles de esta concepción del mundo. Se diferencia de otras maneras de entender el cuerpo, como sucede en épocas como la Antigüedad, en que lo exhibido se manifiesta de manera acabada, proporcionada, perfecta, y se relaciona con el mundo a modo de un evento de la existencia debidamente aislado de los demás, en un rango etario siempre distante de su origen y de la tumba, representando la realidad de un ser independiente. Es más, de acuerdo con el teórico ruso, el cuerpo grotesco no es uno finalizado ni proporcionado, es abundante hasta rebosar sus límites y salir de sí.

Dicho exceso deformador se realiza mediante las partes del cuerpo con que este recibe o permea el mundo: “orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz” (Bajtín 2003: 25). A través de estas partes, el cuerpo realiza actos que revelan su esencia hiperbólica en cuanto principio de crecimiento que trasciende sus límites: comer, beber, oler, orinar, tocar, tener sexo, parir, agonizar, entre otros. De tal manera, comprendemos el cuerpo grotesco como uno nunca completo, siempre en conformación, siempre creador, es “un eslabón en la cadena de la evolución de la especie, o, más exactamente, dos eslabones observados en su punto de unión, donde el uno entra en el otro” (Bajtín 2003: 25), por cuanto se nos muestra un ser visceral en el que toman lugar ambivalencias que dan cuenta de dos estados diferentes.

Esto puede explicar que una de las tendencias más importantes para la imagen del cuerpo grotesco sea el mostrar dos cuerpos unificados, fundidos. Ejemplo de esto sería una anciana embarazada, lo que nos permite ver la relación entre un cuerpo cercano a la tumba y otro que es lanzado al mundo. Siempre tienen estos cuerpos edades cercanas al alumbramiento o a la tumba, pues así se destaca la relación entre vida y muerte. Esta visión de lo grotesco nos revela, entonces, la existencia de pares de opuestos como manifestación usual. La individualidad se halla en proceso de disolución. La entidad grotesca no corresponde a una sola existencia diferenciada claramente ni tampoco son dos seres independientes. Corresponde a un cuerpo cósmico en el que se amalgaman las personas, los animales, las cosas. Representa la conjunción del mundo material y corporal, significando el principio de lo inferior absoluto que se asemeja a “una tumba y un seno corporales (...) un campo sembrado cuyos retoños han llegado a la senectud” (Bajtín 2003: 25).

2.7.2. Lo grotesco moderno.

La preocupación por desentrañar y entender lo grotesco en la literatura ha causado que ciertos teóricos planteen la existencia de una manifestación moderna. Rémi Astruc (2010), especialista francés en el tema, piensa en lo grotesco como un elemento ahistórico, transversal al tiempo y señala que, respondiendo a una necesidad antropológica universal, las formas que experimenta este sentimiento de lo grotesco varía según lugares y tiempos. Dependen, por tanto, de un contexto, de las condiciones en que nacen. De esta manera, lo grotesco moderno guarda relación con las mentalidades y las culturas que determinan su singularidad.

Astruc determina que el origen de lo grotesco moderno radica en la novela picaresca, que fue reencontrada y reivindicada durante el período romántico. Sin embargo, su esencia no porta la alegría carnavalesca y regeneradora de la cual hablaba Bajtín. Astruc hace énfasis en lo frágil de la modernidad y en "le vertige

existentiel des conditions modernes d'existence"⁵ (Astruc, 2010: 130), aspectos característicos de lo grotesco en el siglo XX. Aun cuando no asocia esta tendencia con el gozo carnavalesco de la plaza pública, sí la contextualiza en la idea de crisis:

Depuis les graves crises économiques et sociales jusqu'aux grands conflits mondiaux du siècle, l'homme moderne voit le monde se dérober sous lui et le sens vaciller : le sentiment de l'absurde, la fuite du sens, le «malaise de la civilisation» diagnostiqué par Freud mais aussi la révélation psychanalytique de l'Autre en soi-même, entraînent l'avènement de la sensibilité grotesque, parce que l'homme ne se reconnaît plus et ne reconnaît plus le monde.⁶

(Brochard, Cécile. 2011)

Cabe explicitar, entonces, que la interpretación que se le da a la crisis en este grotesco moderno se orienta a la idea de deterioro. Por ello, las características de la manifestación actual se refieren, en primer término, a los personajes de las obras que se hallan separados de toda verosimilitud, por lo que experimentan un estado de deshumanización, ante los ojos del lector: fantasmas, monstruos, individuos incorpóreos. Astruc indica que las figuras grotescas señaladas evolucionan en *heterotopías*, término acuñado por Foucault para designar espacios contradictorios que forman no-lugares, vacíos.

En segundo término, la figura grotesca que se ha desencarnado acaba por deslocalizarse y esta indeterminación espacial acentúa su identidad flotante, evanescente. Brochard (2011) señala que se articulan como figuras sombrías, ya

⁵ Traducción propia: "el vértigo existencial de las condiciones modernas de la existencia".

⁶ Traducción propia. "Desde las graves crisis sociales y económicas hasta los grandes conflictos mundiales del siglo, el hombre moderno ve el mundo ocultarse bajo él y vacilar el sentido ante el sentimiento del absurdo, la huida del sentido, el "malestar de la civilización" diagnosticado por Freud, pero también percibe la revelación psicoanalítica del Otro en uno mismo. Todo esto genera el advenimiento de la sensibilidad grotesca, porque el hombre no se reconoce a sí mismo ni reconoce al mundo.

sea el hombre del subterráneo o del subsuelo de Dostoievski, ya la figura del histrión de Celine, Miller o Becket, que se identifica con un lugar vacío e inexistente, ya sea sujetos erotomaniacos o perturbados de la literatura de García Márquez.

En esencia, este grotesco moderno habla sobre humanidad e inhumanidad, cómo se articula la comunidad como centro neurálgico con los márgenes, pues los personajes de esta impronta cuestionan el conjunto de la sociedad personificando, de alguna manera, los mitos de la colectividad. En consecuencia, uno de los conceptos centrales en la presente propuesta investigativa corresponde a la individualidad enfrentada a la comunidad humana.

En palabras más claras, Laurence Pagacz (2016), doctora en Lengua y Letras de la Universidad Católica de Lovaina (Bélgica), señala que en el grotesco moderno, el individuo experimenta una existencia dirigida a la disrupción, en la cual se relaciona de manera desnaturalizada e insatisfactoria con tres esferas que articulan su vida: la naturaleza del héroe (la relación que sostiene el personaje consigo mismo), el vínculo que lo une con los demás o con el espacio. En los hechos, es absolutamente factible un personaje que reúna todas estas características, lo que significa que individuos que experimenten locura, soledad o impropiedad en un cierto lugar, por ejemplo, representan muestras paradigmáticas de la crisis humana establecida, que se proyectan hacia la crítica del conjunto humano en su totalidad.

2.8. Poder y espacio según Foucault

A continuación, abordaremos planteamientos que propone el filósofo francés Michel Foucault sobre los conceptos de poder y espacio. Por este motivo, llevaremos a cabo una revisión de los conceptos, con el fin de articular, en capítulos posteriores, un análisis preciso y de ritmo ágil.

2.8.1. Poder.

A lo largo del trabajo de Foucault, un concepto de suma relevancia corresponde al de poder, que el autor entiende del siguiente modo:

No es justamente una sustancia, un fluido, algo que mana de esto o de aquello, sino un conjunto de mecanismos y procedimientos cuyo papel o función y tema, aun cuando no lo logren, consisten precisamente en asegurar el poder.

(Foucault, 2006: 16).

A partir de lo anterior, podemos comprender que el término *poder* no se asocia con un elemento concreto que pueda poseerse (en el sentido más prosaico del término), sino con relaciones, las cuales se materializan toda vez que, entre dos sujetos, median actividades, estrategias o puestas en práctica de procesos que han sido planteadas por uno de estos.

Es importante para el autor destacar que estos enlaces guardan un carácter represivo por cuanto puede un sujeto establecerse ante otro de manera vertical, asimétrica y limitante. Esto con el fin de ejercer cierto control bajo determinadas finalidades. En este sentido, no es algo que represente un rasgo a priori para cierta entidad, siempre es una construcción a través de la interacción.

Vinculado con lo anterior, otro concepto de vital importancia en la propuesta foucaultiana es el de “dispositivo” o “aparato” (*dispositif*), que permite entender, de mejor manera, cómo se lleva a cabo el poder en un contexto más amplio. De acuerdo con Luis García Fanlo (2011), Doctor en Ciencias Sociales y Sociólogo de la Universidad de Buenos Aires, Foucault, en una entrevista del año 1977, profundiza en el significado del término. No obstante, dicho académico bonaerense acota que tal dilucidación implica tres niveles de problematización, los cuales colaboran con una comprensión más acabada del concepto.

En primer término, señala que el dispositivo es una red.

Lo que trato de situar bajo ese nombre es, en primer lugar, un conjunto decididamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en resumen, los elementos del dispositivo pertenecen tanto a lo dicho como a lo no-dicho. El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos.

(García Fanlo, 2011: 1)

Tomando en cuenta este carácter de constelación compleja, el académico señala, en segundo término, la naturaleza de aquella red: “entre estos elementos, discursivos o no, existe [algo] como un juego de cambios de posición, de modificaciones de funciones que pueden, estas también, ser muy diferentes” (García Fanlo, 2011: 1). Por lo cual, un discurso puede expresarse como un programa institucional o como un elemento que oculta o justifica cierta práctica.

En tercer lugar, García Fanlo destaca el nexo entre el dispositivo y la idea de acontecimiento: es el aparato un tipo de formación que, en determinado momento histórico, tuvo como función principal responder una urgencia.

Resulta pertinente realizar las aclaraciones anteriores puesto que, sistemáticamente, Foucault no entrega una definición perentoria de *dispositivo*: a veces, lo utiliza de modo general y, en otras, lo usa para remitirnos a instituciones, disposiciones arquitectónicas, discursos o formas de subjetividad. Debe destacarse que el empleo de *dispositivo* como un sinónimo inequívoco de *institución* no es correcto, ya que lo fundamental en el término no apunta a la mera idea de una institución aislada, sino a cómo se articula la red de poder/saber que termina uniendo, por ejemplo, a la cárcel con la escuela, la fábrica, el hospital, entre otras opciones. El dispositivo tampoco constituye un elemento abstracto: al ser una red de relaciones de poder y saber, está ubicado espacial y temporalmente. Surge a partir de un acontecimiento que cambia las relaciones de poder previas. Junto con lo anterior, debe considerarse que el dispositivo no es externo a la sociedad ni esta al dispositivo. Tal relación es la misma que debe establecerse entre dispositivo y sujeto. Por tal motivo, García Fanlo indica lo siguiente:

Los dispositivos constituirían a los sujetos inscribiendo en sus cuerpos un modo y una forma de ser. Pero no cualquier manera de ser. Lo que inscriben en el cuerpo son un conjunto de praxis, saberes, instituciones, cuyo objetivo consiste en administrar, gobernar, controlar, orientar, dar un sentido que se supone útil a los comportamientos, gestos y pensamientos de los individuos.

(García Fanlo, 2011: 2)

Observamos que la acción concreta del dispositivo se orienta a generar en los sujetos una configuración que permita administrar *provechosamente* los comportamientos de los individuos según cierto parámetro de utilidad. En este sentido, vemos que el poder no solo tiene una dimensión represiva, sino también productiva, por cuanto no busca ni aprueba espacios infructuosos para sus propósitos.

Reconocemos en el dispositivo, por lo demás, un poder que dispone y requiere para su funcionamiento tanto de un orden, una organización concreta, como de un conjunto de saberes, los cuales “describen, explican, legitiman, aseguran o respaldan la autoridad de ese poder para funcionar de una manera y no de otra” (García Fanlo, 2011: 3). En consecuencia, esta red de relaciones conlleva una forma de ejercer el poder y una configuración de los saberes que, en conjunto, posibilitan efectos determinados de verdad y realidad.

En suma, podemos decir que un dispositivo corresponde a una constelación compleja de relaciones entre instituciones, sistemas de normas, maneras de comportarse, procesos socioeconómicos y técnicos, maneras de clasificar sujetos, objetos y relaciones entre estos, el juego entre relaciones discursivas y no discursivas, elementos constantes basados en prácticas. No es lícito pensar que los dispositivos atrapan a los sujetos en su haz de relaciones, sino que producen sujetos condicionados a efectos determinados de saber y poder.

A raíz de lo anterior, reconocemos que el poder y su puesta en práctica constituyen procesos complejos, concretos, cuya elucidación permite advertir la incidencia de diversos elementos y agentes en la experiencia de la vida social (y personal).

2.8.1.1. Biopoder.

En el contexto del poder desde la visión de Foucault, resulta interesante abordar la relación que establece con la vida humana en función del hecho biológico. En tal sentido, Foucault menciona en *Historia de la sexualidad I: la voluntad de saber* (1998), cómo ha cambiado la manera en que los Estados ejercen su poder. Antes, se justificaron en la capacidad de dar muerte, sin embargo, cabe preguntarse, ¿de qué manera lo hacen desde hace aproximadamente dos siglos? El autor francés plantea para tal escenario la noción de *biopoder*.

[Es] el conjunto de mecanismos por medio de los cuales, aquello que en la especie humana, constituye sus rasgos biológicos fundamentales podrá ser parte de una política, una estrategia política, una estrategia general de poder; en otras palabras, cómo a partir del siglo XVIII, la sociedad, las sociedades occidentales modernas, tomaron en cuenta el hecho biológico fundamental de que el hombre constituye una especie humana.

(Foucault, 2006: 15)

Vemos que los Estados dejan de concebir al individuo a partir de una interpretación jurídica y que no basan el ejercicio de un poder terrestre en el fundamento metafísico del más allá, puesto que, a partir de este momento, histórico, se encargan de administrar la vida. Un ejemplo concreto del filósofo de Poitiers es el siguiente:

Las guerras ya no se hacen en nombre del soberano al que hay que defender; se hacen en nombre de la existencia de todos; se educa a poblaciones enteras para que se maten mutuamente en nombre de la necesidad que tienen de vivir. Las matanzas han llegado a ser vitales. Fue en tanto que gerentes de la vida y la supervivencia, de los cuerpos y la raza, como tantos regímenes pudieron hacer tantas guerras, haciendo matar a tantos hombres.

(Foucault, 1998: 86)

La vida constituye, entonces, la materia prima en que el poder ejercerá su dominio e injerencia. Ahora bien, ¿por qué administrar la vida? De acuerdo a Foucault, en el curso *Seguridad, Territorio, Población* (dictado entre 1977 y 1978 en el Collège de France), el propósito último del poder es alcanzar la inmortalidad. De ahí su preocupación por preservar las condiciones que mantendrán su existencia.

Ante esto, es posible reconocer dos modos diferentes de poner en marcha la biopolítica: por una parte, hallamos las disciplinas del cuerpo y, por otro, el control de la población.

Respecto a las disciplinas del cuerpo, diremos que aparecen durante el siglo XVII y buscan fortalecer y volver útil el cuerpo del individuo, entendiéndolo como una máquina. Son sistemas que moldean al individuo con el fin de establecer su integración en la sociedad y un óptimo grado de utilidad. Quienes ejercen sobre el cuerpo estas dinámicas son instituciones como la escuela y el ejército, aunque también se considera la presencia de ciencias, como la anatomía. Más allá del contenido meramente conceptual que pueda entregar cada uno de estos agentes, su labor es inducir a la creación de hábitos y actitudes corporales.

En cuanto al control de la población, estos surgen durante la mitad del siglo XVIII y, en contraste con las disciplinas del cuerpo, que se enfocan en la incidencia sobre el individuo, este control apunta a la especie. Los cuerpos, desde esta óptica, se abordan en el estudio como soportes de procesos biológicos de la colectividad, por ejemplo, desde la estadística o desde nociones antiguamente inexploradas en el control de natalidad, longevidad, salud y mortalidad del conjunto social.

Cabe mencionar que, aun cuando en lo teórico la prioridad del biopoder es la conformación de cuerpos útiles para los propósitos institucionales, comprendemos que de esta dinámica se desprenden también ideas sobre un ejercicio lícito de sexualidad ante otro no lícito o no provechoso, en tanto estas constituyen prácticas de preservación del poder y sus intereses.

A raíz del cambio en que se percibe la existencia humana desde lo biológico, el poder ya no halla sus cimientos únicamente en la ley que pudiera establecerse, pues esta se vuelve un componente más en la red de elementos-instituciones que rigen determinando lo que es normal y adaptándolo al conjunto social. Atendiendo a los sujetos en su calidad de seres vivos y a la preservación de la vida para su

gestión, el biopoder se erige como una dinámica compleja que halla sus límites en la muerte.

2.8.2. Espacio.

Aparentemente, la historia corresponde a la última matriz ideológica de la sociedad por cuanto no se puede salir de su propio marco para observar, criticar y pensar diferente. “No hay escape del gesto global que significa pensar la realización de una historia, la historia, de cualquier cosa o evento. Nada soslaya la reducción a lo histórico” (Tirado y Mora, 2002: 11). Todos los ámbitos de nuestra vida pueden subordinarse a una lógica narrativa, característica de lo historiable. Ante esta predominancia del tiempo como paradigma interpretativo en comparación al espacio, relegado como una mera coordenada incidental, Foucault, señala: “El espacio fue tratado como lo muerto, lo fijo, lo no dialéctico, lo inmóvil. El tiempo, por el contrario, fue rico, fecundo, vivo, dialéctico”. (Foucault, 1980: 70). Por este motivo, más que definir de manera aislada el término “espacio”, el filósofo de Poitiers busca problematizarlo y abordar sus implicancias.

En este sentido, se plantea considerar el término *espacio* como un prisma desde el cual reflexionar en torno a las relaciones que se establecen, cómo se efectúa el poder en sus maniobras. Pero tal situación no implica negar al tiempo y su relevancia, sino enfocarlo, pues, de todas maneras se dan entrecruzamientos en los que se producen reflexiones desde una historia de los espacios.

Durante la Edad Media, se estableció una jerarquización de lugares, es decir, se dio un espacio de localización:

lugares sagrados y lugares profanos, lugares protegidos y lugares, al contrario, abiertos e indefensos, lugares urbanos y lugares rurales (esto para la vida real de los hombres); para la teoría cosmológica, había los lugares supracelestiales

opuestos al lugar celestial; y el lugar celestial a su vez se oponía al lugar terrestre; estaban los lugares donde las cosas se encontraban colocadas porque habían sido violentamente descolocadas y luego los lugares, en cambio, donde las cosas encontraban naturalmente colocación y descanso.

(Foucault, 1999: 16)

Así, el espacio se entendía desde una oposición que se ajustaba a las necesidades sociales de la época y al conocimiento del mundo que se disponía en aquel entonces. Sin embargo, en un segundo momento, con la aparición de Galileo y el descubrimiento de que la Tierra gira en torno al Sol, dicho espacio de localización se extendió y se abrió hacia lo antes desconocido, hacia el infinito.

Por tal motivo, el “lugar de una cosa” ahora no es más que un punto en su movimiento, mientras que su reposo corresponde a su movimiento indefinidamente disminuido en su velocidad. De esta manera, se inicia en el siglo XVII el espacio de la extensión, dejando atrás el de la localización.

En la actualidad, señala Foucault, se da un tercer momento: el del espacio de emplazamiento, el cual se define fundamentalmente “por relaciones de vecindad entre puntos o elementos; formalmente, pueden describirse como series, árboles, entretrejos” (Foucault, 1999: 16). En este período, los problemas que surgen se expresan, concretamente, en términos de demografía, entendiendo que no solo es saber si se dispondrá de lugar suficiente para la población, sino también qué relaciones de vecindad, de circulación, de ubicación, de clasificación de los elementos humanos deben conservarse para la consecución de determinado fin.

Desde esta perspectiva, para el filósofo, estamos en una época de lo simultáneo, yuxtapuesto, lo cercano y lejano, de lo disperso. Experimentamos una época en que el mundo se desarrolla más como “una red que une puntos y entrecruza su madeja” (Foucault, 1999: 15). Por consiguiente, es importante atender

a algunas consideraciones: no obstante existen técnicas que emplean el espacio y redes de saber que lo determinan y formalizan, no se ha producido una desacralización práctica de este. En este sentido, nuestra vida parece estar subordinada a ciertas oposiciones que se reciben como enteramente dadas:

por ejemplo, entre espacio privado y espacio público, entre espacio de la familia y espacio social, entre espacio cultural y espacio útil, entre espacio de ocio y espacio de trabajo; siendo todas animadas todavía por una sorda sacralización.

(Foucault, 1999: 17)

Ante esta tendencia de sacralización, de irreflexión, Foucault indica que el espacio en que vivimos no es homogéneo y vacío, sino cargado de cualidades. Pero los espacios que despiertan su interés no son aquellos catalogados “de adentro”, de las pasiones o ensoñaciones, sino los de afuera, los que no pertenecen al interior de los sujetos. Por tal motivo, abordaremos el concepto de *heterotopía*.

2.8.2.1. Heterotopías.

El espacio actual en que vivimos es heterogéneo. No vivimos en un ámbito de vacío en que se disponen sujetos y elementos; por el contrario, vivimos en una constelación de relaciones que “definen emplazamientos irreductibles unos a otros y que no están en superposición” (Foucault, 1999: 18). En este contexto, Foucault plantea el concepto de *heterotopía* que, junto a su opuesto, la *utopía*, corresponden a lugares que pueden vincularse con todos los demás y, a la vez, neutralizar o invertir las relaciones de estos.

Si las utopías son emplazamientos carentes de lugar real y representan la sociedad en un estado de perfección, las heterotopías corresponden a lugares efectivos de la sociedad que funcionan como contraemplazamientos. En este sentido, contienen los diversos emplazamientos pero invertidos, contestados. Y,

aun estando fuera de todo, son localizables. Corresponden a espacios absolutamente otros.

Foucault, al abordar las heterotopías, propone el surgimiento de una disciplina que estudie dichos espacios, la heterotopología, cuyos principios pueden identificarse como características de estos espacios otros.

En este sentido, diremos, en primer lugar, que toda cultura en el mundo produce heterotopías. Y si bien pueden adoptar diferentes manifestaciones, hay dos clases: heterotopías de crisis y heterotopías de desviación.

Las primeras, heterotopías de crisis, son propias de sociedades “primitivas” -en palabras de Foucault-, y sitúan a individuos en estado de crisis en lugares privilegiados, sagrados o prohibidos en relación al resto. Ejemplo de ello son los jóvenes, las mujeres que paren o acaban de parir, los ancianos, entre otros. Una situación concreta de heterotopía es el Servicio Militar, en que el joven debe dar muestras de sexualidad varonil fuera de la familia, que es su ambiente *normal*. Las segundas, heterotopías de desviación, contemplan lugares para individuos con comportamientos desviantes en relación a la norma: casas de reposo, clínicas psiquiátricas, centros geriátricos, cárceles.

Las heterotopías, en segundo término, pueden adoptar distintos funcionamientos a lo largo de la historia, según los designios de la sociedad.

En tercer término, puede la heterotopía yuxtaponer diversos espacios (por lo general incompatibles entre sí) en un solo lugar, tal como el escenario de un teatro en que se suceden varios espacios que pueden resultar extraños si se los relaciona.

En cuarto lugar, las heterotopías se relacionan con *recortes de tiempo*, se abren sobre la existencia de heterocronías, es decir, de un lapso en que se rompe el tiempo tradicional. Ejemplo de esto es el cementerio, en que la pérdida de la vida

y la casi eternidad representan un tiempo aparte de la vida urbana. En este contexto de heterocronía, no solo existen heterotopías de acumulación temporal como museos, también hay heterotopías en que el tiempo en que transcurren es fugaz, como la fiesta.

En quinto y último lugar, las heterotopías cumplen con una función relacionada con el resto del espacio: puede concebirse como un lugar de ilusión que denuncia a los otros como más ilusorios, como podría ser una casa de lenocinio; o, por otra parte, puede crearse como un espacio otro perfecto en relación al resto del mundo, que está mal organizado o que es caótico. Respecto a esta última posibilidad, Foucault considera si esta es o no la pauta de funcionamiento de algunas colonias.

Finalmente, podemos ver que las heterotopías corresponden a un complejo haz de relaciones en que se revelan las problemáticas del mundo, sus necesidades e inconsistencias, tanto en el discurso como en las relaciones de los diversos agentes sociales.

3. Marco histórico

En este capítulo, expondremos un fundamento bibliográfico de carácter histórico que, a nuestro juicio, permite comprender los aspectos testimoniales de *El lugar sin límites*. Para ello, abordamos los siguientes temas: territorialidad antes de la Reforma Agraria, proceso de electrificación maulino y homosexualidad en Chile en los siglos XIX y XX. Cabe destacar que incluir un recuento histórico de la homosexualidad no se opone a nuestra perspectiva de trabajo investigativo, por cuanto representa testimonio y perspectiva social de la época en que se origina fácticamente y se dispone ficcionalmente la obra.

3.1. Territorialidad antes de la Reforma Agraria

Considerando que José Donoso no explicita las circunstancias temporales en las que se desarrolla el acontecer de la historia expuesta en *El lugar sin límites*, hemos tomado en cuenta los siguientes hechos que, según nuestro análisis, coinciden con ciertos acontecimientos de la historia de Chile.

El lugar sin límites dispone como ambiente físico central la estación de El Olivo, pueblo que tiene como centro neurálgico urbano próximo a la ciudad de Talca. El Olivo tiene características organizacionales que recuerdan a la noción de hacienda colonial. El poblado está fundado en el marco de un gran latifundio y presenta una jerarquía social rígida. En su época dorada, fue un gran negocio para su dueño, don Alejo. Sin embargo, durante el desarrollo de la historia, podemos observar que son pocos los habitantes que quedan en él, desde su origen; la mayoría emigró al centro urbano próximo, dado que este pueblo jamás progresó. Se quedó en una urbanización y diseño primitivo y está al borde de la desaparición. De acuerdo con estos antecedentes, consideramos que la historia necesariamente debe tener lugar durante la segunda mitad del siglo XX, previo a la reforma agraria, entre los años 1950 y 1960, período en el que la vida de los sectores rurales se hizo

insostenible para los campesinos y los obligó a buscar mejores condiciones en la ciudad.

Cuesta, Gallego, Marshall, Díaz y González en el artículo *La reforma agraria chilena: hechos estilizados a la luz de una nueva base de datos* (2017) reflexionan sobre las causas y las consecuencias del proceso reformista que experimentó el sector agrícola en Chile durante el siglo XX. Para efectos de nuestra propuesta, consideramos las causas que llevan a la sociedad de aquel entonces a iniciar dicho proceso, pues, tal como hemos expuesto, durante esos años tendría lugar la obra de Donoso que tiene como protagonista a Manuela.

Con el propósito de explicitar las causas, Cuesta, et al. (2017) inician su recorrido durante la Independencia. En este período, según ellos, la zona rural comprendía los sectores situados entre el valle de Aconcagua y el río Maule, por lo que la “propiedad agrícola” se encontraba muy restringida y concentrada. Dicha estructura, que, en muchas zonas, estaba dispuesta de igual forma que una hacienda colonial, no sufrió ninguna transformación, a pesar de que en 1850 el sistema de mayorazgo fue abolido, las tierras siguieron en manos de unos pocos.

A mediados del siglo XIX, Chile, en términos internacionales, experimentó una gran demanda de productos agrícolas, principalmente de granos, por lo que el territorio que estaba destinado al cultivo creció exponencialmente llegando hasta La Araucanía. El mercado internacional de Chile estuvo compuesto principalmente por California y Australia. Cuesta, et al. (2017), citando a Collier y Sater (2004), aseveran que durante, durante este período, Chile se erigió como “la primera nación agrícola en la costa del Pacífico de América del Sur” (citado por Cuesta, et al., 2017: 15).

Sin embargo, a principios del siglo XX, la agricultura chilena experimentó una baja. Al respecto se plantean dos explicaciones. La primera, según Cuesta, et al. (2017), guarda relación con factores externos. Aparecen nuevos competidores,

como Australia, Canadá, Estados Unidos, Argentina y Rusia, por lo que Chile se ve obligado a bajar los precios. A esto se suma la apertura del Canal de Panamá y la Gran Depresión (o Crisis del 29). La segunda explica el fenómeno atendiendo a problemas internos, locales: “las cosechas no crecieron a la tasa observada en décadas anteriores debido a problemas climáticos, al agotamiento de la tierra o a la falta de modernización tecnológica en la agricultura” (Cuesta, et al., 2017: 15). Ya sea por la primera o segunda explicación, Chile desde la década de 1930 se transformó en un “sector estancado”. A pesar de lo anterior, durante esta década la mitad de Chile seguía siendo rural.

Con el propósito de evitar el escenario anterior, en el país se intentó mejorar el panorama interno, otorgando mejoras generales a los productores. El Estado dio créditos a los grandes latifundistas -por medio de la Caja de Crédito Hipotecario-, invirtió en programas para instalar sistema de regadíos, buscó dar seguridad regulando la propiedad de nuevos asentamientos -Caja de Colonización Agrícola-, y, además, creó el Ministerio de Agricultura.

Empero, luego de la Crisis del 29, estas políticas fueron fuertemente cuestionadas, ya que no evitaron que Chile se estancara. Ante este fenómeno, se dieron dos grandes explicaciones en el país: “por un lado, el sistema de tenencia de la tierra; por otro, las políticas públicas que afectaban a la agricultura” (Cuesta, et al., 2017: 16). La primera explicación plantea como un problema que las tierras estén en manos de unos pocos, ya que los grandes latifundistas no invierten lo necesario provocando que el crecimiento del país se entrancara. Según Cuesta, et al. (2017), esta teoría fue propuesta por la escuela estructuralista entre los años 1950 y 1960. En vista de esto, se propone una reforma agraria que “crease pequeñas unidades y la promoción de los derechos laborales entre los trabajadores agrícolas” (Cuesta, et al., 2017: 17). La segunda explicación está directamente relacionada con las políticas públicas: restricción en torno al precio de los productos y el sistema de regulación de la oferta imperante.

Lo anterior, sumado a la fuerte industrialización del sector urbano, trajo como consecuencia que cientos de campesinos decidieran emigrar a las ciudades en busca de un futuro más próspero y menos cruel. El estancamiento llegó a tal punto que, en 1950, a pesar de que la mayoría de Chile seguía viviendo en sectores rurales, se tuvo que importar alimentos. Por ello, a comienzos de 1960, se volvió a plantear como necesaria una reforma agraria. En esta ocasión, por un lado, hubo apoyo de la Iglesia Católica, que inició un proceso de repartición de sus tierras entre los campesinos; por otro lado, a través de la Alianza para el Progreso, Estados Unidos se sumó a esta moción. Así, en 1962, durante el gobierno de Jorge Alessandri, se promulga la primera de las leyes de reforma agraria del siglo XX en Chile.

3.2. Proceso de electrificación maulino

En los últimos lustros del siglo XIX, según Daniela Escalona (2014), la mayoría de las ciudades de Latinoamérica da inicio a un proceso importante de modernización a nivel estructural, tecnológico y de expansión de la superficie urbana de sus territorios. Ello se debe, según la autora, por el interés del mercado internacional en la materia prima generada en la región. Este proceso de modernización se concretó, en gran medida, gracias a la llegada de la electricidad, que, indudablemente, significó un hecho de gran magnitud en el desarrollo industrial y urbano, ya que implicó cambiar el carbón por esta nueva energía.

Hasta 1879, año en que Thomas Alva Edison inventó la bombilla eléctrica, la energía que movía al mundo era el carbón. A través de este funcionaba el sistema ferroviario, las máquinas agrícolas, los barcos a vapor y algunos artefactos domésticos. La invención de la electricidad fue un hito significativo en la historia, cambió el funcionamiento de la industria e impulsó la modernización de distintas regiones latinoamericanas.

Esta nueva energía llega a Chile durante el año 1883, iluminando primeramente a la ciudad de Santiago. En *Endesa: 50 años* (1993) publicado por la empresa eléctrica que, actualmente, se llama Enel, se explica que los inicios de la electricidad en el país fueron modestos: “apenas una chispa de luz (...) llenó de júbilo a quienes presenciaron el acontecimiento” (Endesa, 1993: 15). A través de un pocos kilovatios de potencia, se puso en funcionamiento una pequeña red de alumbrado público en la ciudad de Santiago. Junto a los faroles a gas que iluminaban la Plaza de Armas, se instalaron algunos postes, cada uno constituido por cinco ampollitas, que equivalían a treinta y dos velas. Esta primera iniciativa sirvió para que algunos empresarios santiaguinos de la época innovaran en sus fábricas empleando este tipo de energía. Otro de los cambios que se pudo observar fue la desaparición de los clásicos carros de “sangre” que eran tirados por caballos. En su lugar llegó el tranvía eléctrico.

A pesar de lo anterior, este fenómeno constituyó un suceso aislado, pues esta nueva energía no se difundió con gran velocidad en el país, ya que, tal como señalan Nazer, Couyoumdjian y Camus (2005), las empresas enfocaron únicamente sus primeros esfuerzos en la Zona Central mediante sus plantas de generación y distribución. Además de lo mencionado, compañías como CGE ofrecieron servicios de tranvías eléctricos para determinadas ciudades, pero esto no implicaba un consumo residencial de electricidad, sino solamente la posibilidad de emplear un nuevo medio de transporte.

Según Endesa (1993), una de las primeras zonas en ser electrificadas después de Santiago fue el sur del país, puesto que en el año 1897 comienza a usarse la energía hidráulica. El 15 de junio de ese año, comenzó a operar la Central Hidroeléctrica de Chivilingo, a 12 kilómetros de Lota, de la mano de la empresa estadounidense Consolidated Company. Dicha planta fue diseñada por Thomas Alva Edison.

Con el paso del tiempo y atendiendo al testimonio histórico de ENEL (exhibido también en el comunicado de prensa del día 05 de mayo de 2015), la primera planta que proporcionó energía eléctrica en la zona de Talca corresponde a la Central Hidroeléctrica Cipreses, ubicada aproximadamente a 100 kilómetros de la ciudad de Talca, en una zona de ladera volcánica rodeada de cipreses. Trabaja gracias al río Cipreses, afluente del Maule. Su construcción se inició en 1949 e involucró la participación de diversos trabajadores de Endesa Chile. Resulta interesante mencionar que, al mismo tiempo en que se daba comienzo a la construcción de la Central Cipreses, se estableció un campamento homónimo que significó para los trabajadores y sus familias una opción de estabilidad económica, puesto que contaron con establecimientos educativos, casa de huéspedes, sistema de pulpería, lugares de esparcimiento para los niños y una sala de primeros auxilios.

Sobre el proceso de construcción de esta central, Endesa (1993) señala que hubo varios contratiempos. En primer lugar, la construcción de uno de los túneles

de aducción que debía llevar agua desde la laguna La Invernada hasta las cámaras de carga presentó dificultades técnicas, dado que implicaba 8635 metros de longitud, tarea titánica para la época. En segundo lugar, el Estado, por diversos problemas económicos, debió suspender la inyección de recursos, por lo que la construcción de la obra estuvo paralizada durante seis meses. En tercer lugar, en los años 1952 y 1953, según señala la empresa, se presentaron problemas laborales, no especificados, que provocaron nuevamente la suspensión de la obra. Por lo tanto, con dos años de retraso, la central fue inaugurada, finalmente, en agosto de 1955.

Mientras se llevaba a cabo la construcción de los Cipreses, se inició también la construcción de una línea de 154 kV con el propósito de unir la hidroeléctrica maulina con la subestación Itahue y, así, llevar energía también a Santiago, que, debido a la alta masa de población, tenía problemas de racionamiento. De esta forma, la Central los Cipreses permitió que Santiago estabilizara la distribución del servicio.

A partir de lo anterior, atestiguamos cómo el desarrollo energético de Chile se rigió por lógicas centralistas que favorecieron especialmente la zona de Santiago, posicionándolo como una prioridad, a causa de su calidad de capital y protagonismo cultural, en desmedro del resto del territorio, que recibió los beneficios de la innovación eléctrica hasta cincuenta o sesenta años después, como fue el caso de localidades ubicadas más al sur o en la zona norte, especialmente postergada en comparación a las demás. En este sentido, comprendemos la situación de sectores no céntricos, más allá de Santiago o Valparaíso. Por norma, estos nunca recibirían, en forma prioritaria, los avances tecnológicos que la nación alcanzaba.

Relacionando el contexto histórico con la novela, a modo de comentario, podemos inferir que, si bien por contactos políticos el personaje Alejandro Cruz podría haber conseguido electricidad para el pueblo-estación El Olivo, debido a su carácter yerto y poca densidad demográfica, no habría obtenido, por su propia

cuenta, el recurso que necesitaba para instituirse como una zona de desarrollo y estabilidad social y económica.

3.3. Homosexualidad en Chile a lo largo del tiempo

Atendiendo a las necesidades de nuestra investigación, consideramos relevante señalar que la siguiente revisión de la historia de la homosexualidad en Chile no representa una incoherencia con nuestros planteamientos (pensar a Manuela no como un hombre homosexual, sino como una mujer transgénero). Aseveramos esto a partir de la percepción social en siglos pasados respecto a orientaciones sexuales e identidades de género, las que reducían la diversidad de la sexualidad humana a la categoría de lo anormal. Por ello, estimamos adecuado presentar la historia de la homosexualidad en tanto fue el único referente no perteneciente al heteropatriarcado visible a ojos de la sociedad.

3.3.1. Antecedentes: siglo XIX.

En un clima de cambios sociopolíticos en que Chile alcanza su independencia -inicios del siglo XIX-, se da comienzo a un proceso de evolución ideológica acorde a las necesidades del nuevo entorno-país: el paso de una comunidad nacional regida por el pensamiento de la Iglesia a una de creciente secularización. En este contexto, la homosexualidad, que desde el advenimiento de la Colonia fue tajantemente rechazado por el influjo del cristianismo, no varió sustancialmente en cuanto a la percepción social de la época, pues lo que anteriormente era considerado pecado nefando, con el predominio de las ideas positivistas y seculares se catalogó de enfermedad. Así, el concepto de “homosexualidad” históricamente se ha visto reforzado en una óptica negativa y desdeñable.

Ejemplo de lo anterior radica en el abordaje que sectores políticos anticlericales hacían del asunto: para señalar la impropiedad de la presencia de un pensamiento eclesiástico en la sociedad y legislación chilena, socialistas y radicales apuntaban a un comportamiento antinatural en los sacerdotes que participan en internados, seminarios e instancias similares. Carolina González Undurraga (2004),

Magíster en Estudios de Género y Cultura de la Universidad de Chile, expone un registro de *El Padre Padilla*, antiguo diario político:

(...) las verdaderas causas del incremento del mariconismo entre nosotros son las siguientes: la confesion i los internados, i entre estos, mui principalmente los seminarios, que son semilleros de maricones. Entiéndase que al hablar de confesion, no me refiero a la que hacen las mujeres, porque de ellas resultan huachos, i nó maricas. Pero de los internados de monjas, cleriguitos i seglares, salen la mayor parte de los fabricantes de roscas y tortillas. I ello se esplica. Entre cien muchachas, entre las cuales no hai un muchacho ni para remedio, las pobrecillas se dicen: <<Con lo que hai nos vamos>>; i, a falta de carne, le atracan al pescado. Acabad con todos los internados i acabareis con el mariconismo, I tendreis una nacion de hombres mui hombres. (sic)

(González, 2004: 28)

En este sentido, vemos transversalmente en la historia nacional que esta temática funge como catalizador de discusiones sociales y políticas. Por lo demás, como señala González, esta percepción se extiende a otros ámbitos, adquiriendo una concreción en la forma de una metáfora. Así, en el imaginario colectivo se monta una noción ampliada de por qué es presuntamente perniciosa la homosexualidad. Un caso que rescata la académica desde el Archivo Nacional expone acusaciones de injuria, en 1848, sostenido entre Agustín Zabala -denunciante- y Manuel Gárate -denunciado-:

En estos momentos, sé por personas fidedignas que usted ha tenido la desfachatez como verdadero maricón, de hablar miles de cosas en contra de mi persona (...) Mira, Zabala, no seas maricón, te encargo que si tienes algún resentimiento, por qué

no me lo manifiestas (...) y que siempre cuando hay algún resentimiento se dice cara a cara, y vos carajo hablas como un verdadero maricón.

(Citado por González. 2004: 26)

De esta manera, cuando González (2004) habla de una metáfora corporal, se establece una jerarquización de lo delantero ante lo trasero, “instituida (...) en la dicotomía activo/pasivo estructurante de la dominación masculina”: la cara, lo delantero, se inscribe en el reino de lo transparente y lo recto, en tanto lo trasero se relega a lo indigno, a la *falta de hombría*, materializándose este desdén en la palabra *maricón*. En consecuencia, hay una parte noble, asociada con lo masculino, y, por contraste, una parte innoble que, simplificando, asocia esta *no-hombría* con lo femenino: en el cuerpo opera un simbolismo que refleja el orden social.

Junto con lo anterior, sumado a un clima de crisis moral, la incompatibilidad de una nueva identidad nacional con el “mariconismo” se traducía en un rechazo desde la intelectualidad ilustrada positivista hacia el gusto por lo extranjero - percibido como opulento, afrancesado y de las altas castas- y hacia los inmigrantes bajo la razón de que eran “signos de feminización que estaban poniendo en jaque la estirpe varonil y la unidad psíquica de la raza” (Subercaseaux, 1988: 217). Es, en este contexto, que, en 1875, se tipifica en el Artículo 365 del Código Penal que las conductas homosexuales constituían el delito de sodomía, aunque realmente nunca se explicitó qué se entendía por *sodomía*, agrupando bajo esta etiqueta también pedofilia, zoofilia, violaciones y relaciones consentidas.

Resulta llamativo destacar que únicamente el deseo homoerótico es cuestionado desde la comunidad y no otras situaciones como las siguientes:

El hombre se encuentra en condiciones diametralmente opuestas [a la mujer]: es agresivo por temperamento y exigente por la vehemencia de sus apetitos; desde pequeños se le

enseña a tomar la iniciativa (...) por hábito se le tolera el aprendizaje de los goces sexuales, circunstancia que le hace más refinado en la ejecución de ciertos actos, cuando no le produce vicio o desviaciones del sentido sexual. Habitado a una satisfacción perentoria en sus goces, es egoísta y pide correspondencia completa y absoluta en la satisfacción de su lujuria.

(Citado por González, 2004: 28)

Así, la concreción del deseo heterosexual masculino con mujeres que ejercen la prostitución, por ejemplo, no representa un escenario de gravedad comparable a la homosexualidad, pues comportamientos de este tipo “se justificaron” en una naturaleza irreprimible y animalesca propia de lo “correctamente masculino”.

3.3.2. Situación de la homosexualidad durante el siglo XX en Chile.

En función de lo anteriormente expuesto, se cristalizó en las instituciones y en la sociedad completa un tratamiento especialmente desfavorable a sujetos y situaciones que pudieran inscribirse en el ámbito de “ser maricón”. El paso del tiempo y la legitimación de estas ideas generó un imperturbable aborrecimiento que solo se vio interrumpido de forma ilusoria por una solapada tolerancia en círculos de élites e intelectuales. Ejemplo de ello es la creación de *Deuto* (1924), obra de Augusto d'Halmar protagonizada por homosexuales, publicada en España y luego en Chile durante los años 30. En esta óptica de privilegio artístico y aristocrático, el escritor Alejandro Jodorowsky comenta al medio *El Periodista*, en el año 2003, que “la cultura chilena de los años 50 se armó gracias al fuerte predominio homosexual de los artistas de la época” (citado por Jouffe, 2003). Además, estas figuras interiorizaron a los demás en las expresiones artísticas más diversas y en lo que pasaba fuera de Chile. Asimismo, se mantuvieron dinámicas sociales curiosas: los jóvenes homosexuales de clase alta, en zonas como la quinta región, bajaban a los

puertos a tener relaciones sexuales con pescadores, generalmente a cambio de víveres o ropa, aunque no dinero, tal como indica Reuss (2003).

Fuera de esta esfera, el repudio se mantuvo intacto y, con el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo, se intensifica la represión estatal hacia la existencia y el ejercicio de la homosexualidad. Durante el período de Pedro Aguirre Cerda, los detenidos por sodomía eran enviados al norte de Chile, Pisagua, medida adoptada en 1941. En este contexto, no es extraño que Ibáñez del Campo, en 1954, promulgara la ley 11625, que permitía internaciones curativas, multas y presidio contra "grupos peligrosos". Mas, nunca logró ser aplicada masivamente por falta de la dictación de un reglamento, derogándose en 1994.

Con el tiempo, las medidas del Estado contra los homosexuales no parecieron acentuarse más; sí, el abordaje social, especialmente lo que respecta al trato periodístico. Icónico es el caso del diario *El Clarín*, de tendencia izquierdista, que a menudo usaba calificativos ofensivos: "Ostentación de sus desviaciones sexuales hicieron los maracos en la Plaza de Armas", señalaba una de sus ediciones luego del 22 de abril de 1973, en que tuvo lugar la primera protesta de homosexuales por el reconocimiento del derecho a matrimonio civil. Durante el período de Salvador Allende tampoco hubo variación, por cuanto la identidad homosexual *amenazaba* la figura del obrero organizado socialmente, apelado en función de su patriotismo y virilidad.

Durante la dictadura cívico-militar, iniciada en septiembre de 1973, el toque de queda afectó notoriamente el entorno bohemio en el que la vida social de la diversidad sexual y género hallaba espacio. El contexto de clandestinidad era reafirmado por las diversas redadas que realizaban organismos policiales, y en este panorama empiezan a surgir los primeros movimientos homosexuales. Se destaca, a su vez, la presencia de actos rupturistas, como el de las Yeguas del Apocalipsis, colectivo de arte formado por Pedro Lemebel y Francisco Casas, entre 1987 y 1997. Entre las performances que realizaron, destaca la *Refundación de la Universidad*

de Chile, instancia en que, desnudos y montados en yeguas, ingresaron al campus Juan Gómez Millas junto a Carmen Berenger, Carolina Jerez y Nadia Prado. De acuerdo al registro en línea oficial, las Yeguas localizan la iconografía viril del militar/conquistador en una zona de parodia y erotismo, refiriéndose así a una idea de homosexualidad masculina.

En la época de posdictadura, paulatinamente los movimientos de diversidad sexual comienzan a tener algo de cabida en una sociedad dogmatizada por el orden cívico-militar e inician un lento pero constante debate en torno al reconocimiento de derechos. Situaciones de considerable impacto sucedieron en la última década del siglo XX, como el incendio de la discoteca gay Divine, en que murieron, aproximadamente, veinte personas. El trabajo y el interés de las instituciones investigadoras no fue demasiado al tratarse de un sector marginado.

Un logro significativo, que abriría las puertas a una futura discusión con mayor grado de apertura, es la derogación del delito de la sodomía, promulgada en 1999, cuyo grado de polémica era alto. Solo en 1995, señala Guajardo (2000), en una encuesta de FLACSO-Chile “un 74% de la población del Gran Santiago aceptaba poco y en absoluto el tema de la homosexualidad, considerando ambos sexos, grupos de edad y niveles socioeconómicos” (Guajardo. 2000: 127).

Según vemos, el siglo XX experimenta notorias conmociones en cuanto al tratamiento de la homosexualidad, contemplando tanto la persecución estatal y la vida clandestina como las primeras demandas organizadas por el reconocimiento de la igualdad.

4. José Donoso y la concepción de *El lugar sin límites*

“La vida está hecha de fragmentos,
y a duras penas uno logra reunirlos”
(Donoso, J., 1995).

4.1. Vida de José Donoso

Según Laura Chesak, la narrativa de José Donoso “retrata la personalidad humana como una colección de máscaras y disfraces, la encrucijada de una multitud de voces que se entretajan y pasan por múltiples transformaciones” (Chesak, 1997: 15). Efectivamente, la obra narrativa de Donoso se destacó por configurar mundos aparentemente simples, pero que escondían grandes complejidades.

Para desarrollar algunos puntos sobre su vida, nos guiaremos por dos fuentes bibliográficas: por el sitio web *Memoria Chilena* y por la obra de su hija, Pilar Donoso, *Correr el tupido velo*, donde presenta las memorias de su propia vida a partir de la influencia gravitante que su padre ejerció en ella.

José Donoso Yáñez nació un 5 de octubre de 1924 en Santiago de Chile. Fue hijo de José Donoso y Alicia Yáñez, quien era sobrina de Eliodoro Yáñez, fundador del diario *La Nación*. Cursó su educación primaria y parte de la secundaria en el colegio inglés The Grange School, donde fue compañero de Carlos Fuentes. Interrumpió sus estudios secundarios con el propósito de desenvolverse en otras actividades. Así, por ejemplo, trabajó en haciendas ovejeras en la Patagonia. Tras este período, regresó a Santiago y finalizó sus estudios secundarios en el Liceo José Victorino Lastarria. Dos años después, en 1947, ingresó al Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile a estudiar Inglés. A causa de una beca otorgada por la Doherty Foundation, se trasladó a Estados Unidos a estudiar Filología Inglesa en la Universidad de Princeton, y es en la revista *MSS* de esta casa de estudios superiores donde publica, en 1950, sus dos primeros cuentos, escritos en lengua inglesa: *The blue woman* y *The poisoned pastries*. Dos años después,

regresa a Chile y trabaja como profesor de inglés en el colegio Kent School y dicta clase de Literatura Inglesa en la Universidad Católica de Chile.

En 1954, participa de las Jornadas de Lectura de Cuentos, organizadas por Enrique Lafourcade. Producto de estas reuniones, Lafourcade edita el libro *Antología del nuevo cuento chileno*, donde Donoso publica su primer cuento escrito en español, *China*. Al año siguiente, aparece su primer volumen de cuentos titulado *Veraneo y otros cuentos*, que le permite obtener, en 1956, el Premio Municipal de Santiago.

En tanto desarrollaba su vida con una familia de pescadores en Isla Negra, en 1957, publica *Coronación*, obra alabada por la crítica. Sin ir más lejos, en 1958, Alone, destacado crítico chileno del siglo XX, realiza una crítica de esta novela en *El Mercurio*, y dice sobre Donoso que este “ha recibido y posee ese don, escaso entre los escasos, pues, sin proponérselo aparentemente, sin dar la cara ni descubrir intenciones, sabe realzar de modo imperceptible los más ordinarios menesteres e infundir su alma a las cosas materiales” (Alone, 1958).

En 1960, es contratado por la revista *Ercilla*, donde colabora como columnista durante cinco años. Ese mismo año, contrajo matrimonio con María Ester Serrano.

Tuvieron que pasar nueve años, luego de *Coronación*, para que publicara su segunda novela, *Este domingo*. En 1964, viaja a México, invitado al Tercer Simposio de la Fundación Interamericana para las Artes. Empero, su estadía en este país se extendió por casi un año, tiempo en el que estuvo viviendo con Carlos Fuentes, y en el que, además, dejó en pausa la escritura de *El obsceno pájaro de la noche* y creó *El lugar sin límites*. Más adelante ahondaremos en este punto.

Por ese entonces, su nombre se había consolidado en los circuitos internacionales, y, según algunos críticos, pasó a ser parte de la llamada generación

del Boom latinoamericano. Lo que es innegable es que su obra había alcanzado reconocimiento internacional.

Con el propósito de imbuirse de nuevas experiencias, se trasladó en 1967 a Europa (año en el que también adopta a su única hija, Pilar Donoso), donde vivió hasta 1981. Gracias al apoyo editorial español, su obra aumentó de forma considerable: terminó de escribir *El obscuro pájaro de la noche*, publicó *Historia personal del "Boom"* (1972), *Tres novelitas burguesas* (1973), *Casa de campo* (1978) y *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* (1980). Asimismo, fue condecorado con diversos premios y sus obras fueron traducidas a otros idiomas. De regreso en Chile, publica *El jardín de al lado*, en 1981, y también publicó su única obra poética, *Poemas de un novelista*.

Los años que siguieron fueron de ardua actividad. Si bien estaba radicado en Chile, viajó de forma constante a Europa y a Estados Unidos para participar en congresos y homenajes. En 1985, buscando refugio, viajó a Chiloé con el propósito de escribir *La desesperanza*. Por otro lado, durante estos años, participó de proyectos teatrales y cinematográficos que estaban inspirados en sus novelas y cuentos.

En 1990, fue condecorado con el Premio Nacional de Literatura. A partir de ese año, escribió cinco novelas más y no paró de escribir hasta el momento de su muerte, por lo que dejó proyectos literarios inconclusos. Uno de ellos fue la novela *Lagartija sin cola* que fue publicada en el año 2007.

Murió en su casa el 7 de diciembre de 1996, a la edad de 72 años. Justo el día anterior su hija, tal como narra en *Correr el tupido velo*, le leyó, a petición suya, *Altazor* de Vicente Huidobro: "Le leí, invitándolo inconscientemente a entregarse, a dejarse llevar, a «caer», a la entrega, a la muerte implacable, ineludible" (Donoso, Pilar, 2013: 509).

4.2. Contexto literario de la obra de Donoso

Según Sharon Magnarelli (1993), la obra de José Donoso, principalmente durante sus primeras creaciones -entre ellas *El lugar sin límites*-, se caracteriza por reflejar la realidad social y cultural de Chile y del resto de Latinoamérica, y ha sido por esto que muchos críticos lo han ubicado dentro del realismo social y del discurso político, que ha llevado a que su obra sea interpretada como “a denouncement against bourgeois chilean society”⁷ (Magnarelli, 1993: 3).

Según el mismo Donoso, percibir como realista o política su obra, en el sentido tradicional, es sesgarla demasiado, entenderla solo desde una perspectiva limitada. Para él, la realidad que configura en sus novelas es mucho más compleja. Su escritura es una acción en la que juega con las obsesiones de un ser “neurótico y privado”. Vale decir, Donoso gusta centrarse en seres individuales y en su mundo oscuro y secreto. Cabe destacar sobre este aspecto que varios autores -entre ellos García-Moreno- han señalado que Donoso presenta, por lo general, en su obra a seres marginados, ya sea a nivel de clase social, de género, de identidad u orientación sexual. Dentro de este espectro, también suele dibujar seres anárquicos representados por niños, viejos o locos, los cuales abundan en su literatura.

Throughout his work José Donoso has displayed a fascination for the lowly and the decadent; that which powerlessness, perversion, or marginality within rigidly structured patriarchal systems. His major novels often link eroticism and monstrosity⁸
(García-Moreno, 1997: 26)

⁷ “una denuncia de la sociedad burguesa chilena” (traducción propia)

⁸ “A través de su trabajo, José Donoso ha mostrado una fascinación por lo bajo y lo decadente; lo que sugiere impotencia, perversión o marginalidad en sistemas patriarcales rígidamente estructurados. Sus novelas mayores a menudo vinculan erotismo y monstruosidad” (traducción propia)

En el ámbito de las letras nacionales, a Donoso se le considera como miembro de la llamada generación del 50. Esta generación, según Ahumada y Godoy (2012), fue un movimiento literario que se caracterizó por ser sumamente polémico y disruptivo para la crítica de la época: “por primera y única vez, la literatura chilena se convirtió en punto de discusión a lo largo del país” (Godoy y Ahumada, 2012: 104). Así, esta generación que llega a renovar las letras chilenas, según George McMurray (1979) se caracterizó por lo siguiente:

1. Estar constituida por escritores que se distanciaron del campo político y social exterior para centrarse en la búsqueda interna de valores filosóficos y estéticos.
2. Exhibir personajes que experimentan disrupción, enajenación.
3. Presentar mundos pesimistas, contrarios a los creados por escritores idealistas precedentes.
4. Renunciar a las formas de representación realistas/miméticas que predominaban hasta entonces.
5. Buscar formas para presentar “a ‘multifaceted’, ‘fragmented’, ‘insecure’ and ‘tormented’ notion of reality and human existence”⁹ (McMurray, 1979: 20).

Cabe mencionar que esta forma de agrupar a los escritores en generaciones fue introducida en Latinoamérica por Cedomil Goic, y ha sido muy criticado en los últimos años. Esto se debe, según Morales (2004), a la rigidez artificial que suscita este método. De hecho, para el autor es muy curioso que Goic afirme que cada quince años deba aparecer una nueva generación. Para él, estas propuestas generaciones son totalmente “inventariadas” y forzadas. Por ello, propone otro método para estudiar la novela chilena. Su propuesta, en términos generales, busca poner especial atención en aquellos momentos significativos, en “aquellos puntos de ruptura, inflexión y tránsito que marcan la dirección y las grandes etapas de desarrollo [de la novela chilena]” (Morales, 2004: 24). En razón de esto, centra su

⁹ “una noción “polifacética”, “fragmentada”, “insegura” y “atormentada” de la realidad y la existencia humana” (Traducción propia)

estudio en dos conceptos fundamentales dentro del orden narrativo: narrador y sujeto.

Morales, referente a la novela chilena del siglo XX, destaca que esta ha experimentado dos grandes cambios en el paradigma. Primero, el paso del realismo hacia el vanguardismo, con la publicación de *La última niebla*, de María Luisa Bombal. Según Morales, este hecho “abre el horizonte propiamente contemporáneo” (Morales, 2004: 26). Y, segundo, la “transición” del vanguardismo hacia el paradigma posmodernista, particularmente con *El obscuro pájaro de la noche*, de José Donoso. De esta forma, para el autor, la figura de Donoso es relevante en el panorama de la narrativa chilena, ya que es una figura de transición que cierra el vanguardismo y abre la fase posmoderna.

4.3. Los orígenes de *El lugar sin límites*

Tal como revisamos en el capítulo anterior, en el año 1964 José Donoso es invitado a participar en un simposio financiado por la Fundación Rockefeller, el cual se llevaría a cabo en la ciudad de Chichén Itzá, en Yucatán. A dicho simposio, estaban invitados Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Lillian Hellman, William Styron, Norman Podhoretz, José Luis Cuevas, entre otros. Según narra el propio Donoso, en *Historia personal del "Boom"*, el encuentro no tuvo solo una connotación intelectual o académica, ya que el grupo que se conformó tuvo varios momentos de distensión: bebieron tequila, wiski, y, en el pasillo del hotel, tal como lo recuerda el autor, jugaron una trivia.

El poder contestar algunas de esas cosas absurdas asentó de cierta manera en mí la sensación de pertenecer a una generación internacional y contemporánea, ya que participábamos todos de los mismos mitos cosmopolitas, a cuyos personajes aludíamos, y que para nuestra generación estos mitos triviales, tantos de ellos rescatados por el pop, tenían una vigencia por lo menos tan grande como los heroicos mitos nacionales.

(Donoso, 1987: 82).

Tras finalizar el simposio, regresaron a Ciudad de México, donde Carlos Fuentes invitó a todos los participantes a una comida para cerrar genuinamente la experiencia. Para Donoso, el inicio del denominado "Boom" tiene sus raíces en esta fiesta, pues allí se reunió la intelectualidad literaria no solo para festejar, sino para discutir y reflexionar en torno a la cultura y la política.

Recordamos este hecho ya que Carlos Fuentes invitó a José Donoso a pasar una temporada en su casa, específicamente en la casita de huéspedes que estaba al final de su jardín, para que ahí pudiera desempeñar su labor literaria

tranquilamente. Donoso permanece tres meses junto a su amigo. Atormentado por el difícil desarrollo de *El obsceno pájaro de la noche*, crea *El lugar sin límites*, que, originalmente, llevaría el nombre de *Ríe el eterno lacayo*. Tal como ha explicado Donoso, esta obra surge a partir de un pequeño episodio de una de las tantas versiones de *El obsceno pájaro de la noche*.

A las pocas semanas, yo ya estaba escribiendo *El lugar sin límites*. No podía, no debía seguir obsesionado por mi novela larga: con el fin de desembotellarme, era necesario escribir otra cosa, quizá más corta. Para ello, desgajé un episodio de cerca de una página de largo de una de las tantas versiones de *El obsceno pájaro de la noche*, que, ampliado, en dos meses quedó convertido en *El lugar sin límites*.

(Donoso, 1987: 85).

Sin embargo, quisiéramos destacar, tal como lo plantea el mismo autor, que esta obra nace tras un largo período de bloqueo. Donoso no solo anhelaba terminar *El obsceno pájaro de la noche*, sino que necesitaba hacerlo de forma imperiosa, ya que se sentía en deuda con la editorial Zig-Zag. Y fue esta misma “presión” lo que le impidió acabar dicha obra. De esta forma, la creación de *El lugar sin límites* representa un alivio para su autor y su regreso a la fluidez perdida:

Debo decir -para demostrar a qué nivel económico estábamos acostumbrados a funcionar yo y casi todos los escritores de mi generación en Chile, y tal vez en los demás países pequeños de América Latina- que creo que una de las razones por las que mi novela grande estaba bloqueada y permaneció así durante tantos años, fue porque la Empresa Editora Zig-Zag, propietaria de la revista *Ercilla*, de la cual durante tantos años fui redactor, me había prestado la suma exorbitante de mil dólares en el año 1960, contra una posible novela aún no comenzada, que yo

debía escribir para ellos algún día. Esos mil dólares eran para gastarlos en un pasaje aéreo a Europa -para el premio Chile-Italia, que no incluía el pasaje- y desde donde, durante cerca de un año, estuve mandando entrevistas y crónicas para *Ercilla*. Pero me quedé con la deuda, tratando desesperadamente de pagarla. Y como mil dólares en esa época en Chile nos parecía una suma exorbitante, la única manera de saldar la deuda y salirnos de las generosas garras de Zig-Zag, era escribiendo *El obscuro pájaro de la noche*. La fuerza de esa exigencia, magnificada mil veces por las condiciones económicas en que vivía, me tuvo durante mucho tiempo paralizado: yo era incapaz -un escritor de mi mundo era incapaz- de producir mil dólares con mi trabajo literario. Pero en México comencé a pensar que al fin y al cabo, no tenía por qué ser mi novela “grande”. ¿Por qué no algo más breve, más fácil, menos importante para mí, algo que me costara menos esfuerzo y me liberara de la esclavitud, ya que al fin y al cabo y visto desde una perspectiva no chilena, mil dólares era bien poca cosa?

(Donoso, 1987: 86).

Debemos destacar que, a pesar de que el proceso de creación de *El lugar sin límites* resultó mucho más fácil para Donoso, la obra en sí no es menor por cuanto logra configurar un universo complejo, en el cual convergen diferentes lecturas y, sobre todo, lo intrincado de la psicología y las relaciones humanas. Lo anecdótico y aparentemente utilitario de su origen acaban, entonces, por volver esta novela un texto más interesante y, por ende, valioso.

4.4. Recepción de la crítica chilena de la época

Según explica Rubí Carreño (2007), *El lugar sin límites* fue recibido por la crítica chilena de forma totalmente ambigua. Y dice que su recepción fue ambigua porque la mayoría de los críticos de la época expresó que el libro le produjo placer y desagrado al mismo tiempo.

Para demostrar su tesis, la autora analiza las críticas emitidas por diversos intelectuales chilenos. A continuación, revisaremos, de manera somera, algunas de las impresiones que recoge en su libro.

En primer lugar, nos encontramos con Antonio Avaria, considerado por muchos como uno de los intelectuales chilenos que contribuyó en el proceso democratizador de la crítica literaria. En sus dichos respecto a la figura de Donoso, se presenta una suerte de dualidad, ya que por una lado lo defiende de quienes afirman que su éxito se debe solo a un “golpe de suerte” aseverando, al igual como lo hizo Donoso, que son unos “envidiosos”. Pero, por otro lado, afirma que su estilo “carece de brillo y es rudimentario”. Tras el lanzamiento de *El lugar sin límites*, en 1966, le atribuye a Donoso la inserción de un nuevo tema en el escenario literario chileno, el cual estaba centrado, tal como recoge Carreño, en “la Manuela: homosexual, bailarín y decorador del prostíbulo” (Carreño, 2007: 117).

En segundo lugar, Carreño aborda las impresiones de José Promis, quien a pesar de considerar positiva la obra de Donoso, siempre le criticó “cierto binarismo que excluye a las clases medias de la representación” (Carreño, 2007: 118). Justificó su postura en la procedencia del autor: al tener un origen “casi espléndido” ve la realidad blanco o negro; en este caso, ricos o pobres. Respecto a la obra *El lugar sin límites*, el mismo año de su publicación, la cataloga como una lectura desagradable, aunque no niega su relevancia, ya que la considera, según recoge Carreño, como un “hito importante más en el proceso y contenido de la novela hispanoamericana de la tierra” (Carreño, 2007: 118). En otras palabras, la ve como

una más de las novelas realistas hispanoamericanas. Sobre los dichos de Promis, la autora destaca el hecho de que no explique qué elementos generan que la obra sea desagradable.

En tercer lugar, tenemos a Ignacio Valente, quien en 1967, también evalúa como desagradable a esta obra, pero a diferencia de Promis sí explica el porqué de tal calificativo. Para él, según indica Carreño, la representación que se hace de las prostitutas y de los homosexuales en *El lugar sin límites* es “mórbida y [tiene una] notoria complacencia” (Carreño, 2007: 118). Empero, no la clasifica como pornográfica, ya que reconoce que goza de cierto universalismo: prima en ella lo infernal y lo fáustico, tal como lo presenta el epígrafe del Doctor Fausto, de Marlowe, que lleva la novela. De esta forma, dice Carreño que Valente le otorga a la obra una lectura desde claves europeas.

Tal como se ha podido constatar, estas primeras impresiones están suscritas tanto al rechazo como a la aceptación de la obra; donde, por lo general se aclara qué es lo que gusta, pero no lo que disgusta, “como si quien lee debiera compartir, a priori, el desagrado” (Carreño, 2007: 118 - 119). Por lo tanto, se sigue insistiendo en lo grandioso del “grotesco donosiano” y en las claves europeas, que, en el fondo, permiten igualar el prostíbulo de El Olivo con los de París o Londres. De esta forma, se le otorgaría aceptación moral al contenido del texto y, como señaló Valente, lo alejaría de ser un libro pornográfico.

A pesar de que en estas primeras críticas se exprese que hay elementos destacables, estos no terminan de explicarse. Así, por ejemplo, no se profundiza en el nexos que existe entre el mundo rural de El Olivo y la alegoría del infierno, aspectos que otorgarían al texto universalidad. Tampoco explican cómo se relaciona lo grotesco con el personaje performático de Manuela. Asimismo, según Carreño, no llega a efectuarse una relación estética que apunte al goce del texto, considerando que generó tanto placer como aberración.

En síntesis, la recepción de la obra enfrentó la magnitud de esta empleando no únicamente un criterio estético, sino que también se esgrimieron apreciaciones moralistas, propias del período, las cuales fueron disimuladas o asumidas. De esta manera, la unicidad de la obra se encontró con intensas reacciones que nos permiten reconocer que la obra tuvo un impacto en la literatura hispanoamericana a causa de su temática y el abordaje realizado, y dicho impacto lo percibimos como aún vigente por cuanto se pueden plantear diversas perspectivas de lectura.

5. *El lugar sin límites*: un acercamiento. Reseña de la obra

El lugar sin límites es una novela breve que nos muestra la vida de un pueblo confinado, enrevesado y subyugado bajo el cuasidivino y panóptico poder de don Alejandro Cruz, que, históricamente, representa la cotidiana relación del patrón con sus trabajadores y vecinos.

A modo de un infierno pantanoso, cada personaje experimenta una asfixiante existencia de inamovible inconcreción de sus deseos, de soporífera podredumbre espiritual provocada por un acostumbramiento aplastante, la cual se verá desafiada en sus empresas personales, en sus ínfimas banderas de luchas, aparentemente insustanciales y triviales.

En este panorama, ambientado aproximadamente entre 1950 y 1960, Manuela, fulgor del burdel, encarna la entidad de mayor interés para el lector: como una gema de valor oculto e inefable o una estrella extraña, dicho personaje, entendido por el reduccionismo del contexto histórico como “el maricón del prostíbulo”, vive embelesado en la pasión que experimenta en su ser mujer, performance -en términos de Butler- que, sistemáticamente, es negada por otros a causa de su cuerpo y genitalidad. Bailando y decorando, impactó también a los primeros lectores por el lugar que toma en su vida la accidentada y resignada parentalidad que mantiene hacia la Japonesita, joven regenta del prostíbulo que, otrora, fue el centro neurálgico político y social de El Olivo. Otra figura gravitante en la historia es la de Pancho Vega, incordio al orden de don Alejo y secreto extático ante la inusual sensualidad de Manuela, pues su presencia representa la voluntad luciferina de renunciar a la hegemonía histórica para asir su propia libertad, además de un retorcido y brutal vínculo en el deseo con Manuela.

De tal manera, en la lectura de esta novela se atestiguan diversos momentos, los cuales podemos reducir a los siguientes motivos: la sosegada y grisácea vida de Manuela en El Olivo, que se interrumpe ante la inminente llegada de Pancho

Vega al pueblo, lo cual genera, consecuentemente, gran conmoción en la protagonista; el intento de Pancho por desasirse del dominio de don Alejandro Cruz y, por ende, de su renegada condición de siervo, a partir de los consejos de su cuñado Octavio; la evocación del pasado de Manuela, en que se muestra su llegada al pueblo y cómo con la Japonesa Grande, por una apuesta entre ellos con don Alejo, acaban teniendo relaciones sexuales luego de que la segunda incumpliera la promesa de fingir el coito, adoptando un rol masculino y excitando así a Manuela, quien vive la experiencia de forma caótica; también, hallamos a la yerta Japonesita -nacida a partir de la apuesta señalada- y su frustración ante la imposibilidad de satisfacer su necesidad de amor fraterno luego de la muerte de su madre y la impropiedad que experimenta a causa de Manuela por cuanto esta no logra ni desea ser una figura paterna, regida identitariamente por las expectativas de lo que *un hombre debiera ser*; posteriormente, atestiguamos el descubrimiento que la joven Japonesita hace de su belleza y la resignación que experimenta hacia una vida prostibular cuando comprende que la electrificación no llegará a El Olivo. Finalmente, se da el encuentro entre Manuela y Pancho Vega, quienes se unen por una tensión sexual prohibida que se reviste en violencia, la cual se manifiesta en una brutal golpiza que deja a la protagonista en un estado miserable próximo a la muerte; mientras tanto, la Japonesita, no consciente de lo anterior, espera, como siempre, el regreso maltrecho de Manuela en la quieta noche.

En consecuencia, la violencia desde el poder y el abandono, disfrazados de una apacible y algo aburrida vida rural, son ejes que terminan por articular las complejas relaciones que unen a los personajes de esta novela, seres enmascarados que claman por ascender al luminoso espacio de la libertad, y, junto con lo anterior, extienden la silente desesperación de forma indefinida.

6. Desentrañando la ilimitada extensión: análisis de *El lugar sin límites*

En el presente capítulo, expondremos un completo análisis de *El lugar sin límites* desde diversas perspectivas, apoyadas estas especialmente en el fundamento bibliográfico del marco teórico. Dichos enfoques corresponden a sexualidad y performatividad, morfología del cuento maravilloso de Propp, esquema actancial de Greimas, dialogismo y polifonía, concepto de lo grotesco y, por último, poder y espacio según Foucault.

6.1. Manuela y la sexualidad

En la novela, la sexualidad es uno de los tópicos que atraen de modo más notorio la atención de los lectores, pues es a partir de este eje que se articulan los diversos conflictos en su dimensión visible. Atendiendo a este ámbito del relato, manifestamos, a continuación, una lectura crítica de Manuela en relación con otros personajes y, consecuentemente, ciertos aspectos de la trama.

6.1.1. Identidad y sexualidad en Manuela y su representación en *El lugar sin límites*.

El lugar sin límites resulta ser una novela a partir de la cual es propicio reflexionar y discutir en torno al concepto de identidad. En este ámbito, una de las dimensiones más notorias que trabaja el texto corresponde a la sexualidad, que comprendemos como un campo complejo en que se articulan experiencias desde el deseo, el cuerpo y la conciencia del yo, las cuales no necesariamente implican un alineamiento entre estos ejes.

Aterrizando lo expuesto en el relato, es posible reconocer la figura de Manuela como un personaje de naturaleza subversiva y alarmante en distintos ámbitos. Si bien el género y la expresión o rol de este son construcciones que

tampoco se invisten de dignidad, es a partir del nivel del sexo que se genera en los habitantes de El Olivo la confusión y los resquemores.

La existencia de Manuela es significativamente polémica en el pueblo, porque emplea su corporalidad de acuerdo con un relato contrahegemónico, incluso aunque no sea un personaje política y filosóficamente empoderado de su impacto en la sociedad. Al no condecirse los aspectos materiales de su corporalidad con el discurso de poder emanado desde el régimen de la heteronorma, su sexo es motivo de ridiculización, subestimación, denigración.

Para que la heteronorma admita un cuerpo como viable, debe establecerse el mencionado sentido de marcada exclusión: los aspectos materiales de su cuerpo, que apuntan a lo definido como masculino, no pueden dissociarse de los usos o configuraciones referenciales que se hagan de este (posturas físicas, movimientos, por ejemplo). Es razón de esto que, en ciertas instancias del relato, Manuela tiene la posibilidad de ser anecdótica, efímera y cruelmente valorada de manera positiva. Uno de estos casos sucede cuando don Alejo apuesta con la Japonesa Grande la casa del prostíbulo a cambio de que esta tuviera sexo con Manuela y permitieran a los interesados ver la escena.

Butler asevera lo siguiente en cuanto a esa excepcionalidad de los cuerpos desde el sexo:

Que esta reiteración [de los actos de poder] sea necesaria [para producir cuerpos viables] es una señal de que la materialización nunca es completa, de que los cuerpos nunca acatan enteramente las normas mediante las cuales se impone su materialidad. En realidad, son las inestabilidades, las posibilidades de rematerialización abiertas por este proceso las que marcan un espacio en el cual la fuerza de la ley reguladora puede volverse contra sí misma y producir

rearticulaciones que pongan en tela de juicio la fuerza hegemónica de estas mismas leyes reguladoras.

(Butler, 1993: 18)

Además, recordamos la instancia en que Manuela, luego de su espectáculo de baile en la casona, es llevada hasta el río, al cual es lanzada por los clientes del prostíbulo, entregados estos al jolgorio, algarabía y celebrada violencia. En aquel momento, son testigos de la genitalidad de Manuela: su lógica heteronormada se ve sometida a un caso ininteligible a su parecer.

Desde la perspectiva de estos, el valor y dignidad de ser hombre puede definirse, vincularse y potenciarse con la fisonomía de los genitales (la cual se condice presuntamente con una cierta calidad de las experiencias sexuales) incluso no considerando aún un uso heterosexual, frecuente y promiscuo. Así, si el deber-ser de un sujeto se enmarca en lo masculino y este es considerado “muy hombre” en el ámbito del sexo, probablemente cumple con algunas ideas generales respecto a una masculinidad heterosexual alabada: a) experiencias cuantiosas; b) un miembro considerado idóneo para la intimidad sexual.

Sin embargo, aun cuando es socialmente valorado de modo negativo (subestimado y ridiculizado) al no ser un hombre heterosexual, Manuela posee un miembro que los personajes señalados consideran –en lo amplio de sus diferentes acepciones– como formidable.

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 a 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. 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. 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.

La Manuela, tiritando, contestó con una carcajada.

—Si este aparato no me sirve nada más que para hacer pipí.

(Donoso, 2017: 99-100)¹⁰

Ahora, desde el nivel del género, Manuela es polémica porque su identificación, su circunscripción a una determinada construcción cultural, está determinada por la comprensión de lo performativo. El personaje está consciente de que los valores que ella asigna de manera libre y placentera a su “yo” son puestos en juicio constantemente y enfrentados con violencia por los demás personajes, portadores de una cosmovisión heteronormativa.

Los dispositivos de poder/saber le otorgan a Manuela el valor de lo vergonzosamente inhumano o indigno. Ella sabe emplear la certeza de lo performativo a favor de su propia definición como sujeto y aprovecha cada situación de discusión o autocontemplación para señalar su estatus de mujer o entidad femenina.

¹⁰ Donoso, *El lugar sin límites*, 2017, Santiago, Chile: Editorial Debolsillo. Todas las citas que se consignen de la obra en el trabajo corresponden a esta edición y serán anunciadas únicamente con la página en que aparecen.

Por esto, aseveramos que la protagonista no corresponde a un hombre homosexual (tal como se ha interpretado históricamente en los diversos análisis literarios), sino que su identidad es la de una mujer transgénero.

Salió corriendo al patio. Si se salvaba, seguro que se moría de bronconeumonía como todas las viejas. ¿Qué tenía que ver ella con la Japonesita? Que se defendiera si quería defenderse, que se entregara si quería entregarse. Ella, la Manuela, no estaba para salvar a nadie, apenas su propio pellejo, y menos que nadie a la Japonesita que le decía “papá”, “papá” cuando una tenía miedo de que Pancho viniera a matarlo por loca. (pp. 127-128)

Manuela, en su conformación como personaje, ve cómo su género es involucrado en cierta naturaleza dual. Es decir, ella se asume activamente a sí misma como una mujer. Desarrolla una subjetividad y cultura femenina a lo largo de su cotidianidad, de tal forma que, cuando Pancho y Octavio llegan al prostíbulo, siente que puede demostrar lo que es plenamente: una mujer.

El resto del mundo, de una u otra manera, constantemente está recalcando la identidad asignada desde el imperativo heteronormado, definiéndola como un hombre homosexual de carácter femenino que se traviste en su vida diaria de burdel y realiza espectáculos acuñables en el transformismo. Esto es solo una manera de volver mínimamente inteligible la existencia de Manuela a ojos de la sociedad que la alberga. Ella, en los hechos, reconoce este origen en la norma, aun cuando conlleva de todas maneras elevada y sostenida hostilidad por parte del sistema, pues constituye un punto de partida desde el cual articula y declara libremente su deseo sexual, su autopercepción desde el género y la expresión de este. Por tal situación, en el desenlace de *El lugar sin límites*, se produce una transformación degradante, pues Manuela confirma en su conciencia el sentir de los demás personajes hacia ella. El hecho de que en el texto se diga que “despertó” y se reconoció como Manuel González Astica no corresponde al desmoronamiento

de un irreal carnaval travesti, sino a la inusitada detección del peligro letal de su entorno, lo cual nos permite entender que, a pesar de la violencia recurrente en sus experiencias, Manuela demuestra un sentir placentero y espectacular, el cual es posicionado sobre su mundo objetivo en el relato, un sitio que ofrece importante brutalidad. En consecuencia, podemos decir que es extraída de cierto nivel o frecuencia y solo entonces es incapaz de omitir o superar el perpetuo peligro que corre su existencia.

Parada en el barro de la calzada mientras Octavio la paralizaba retorciéndole el brazo, la Manuela despertó. No era la Manuela. Era él, Manuel González Astica. El. Y porque era él iban a hacerle daño y Manuel González Astica sintió terror. Pancho le dio un empujón que lo hizo tambalear. (p. 160)

A partir de lo señalado, podemos aseverar lo siguiente: la subversión en la existencia de Manuela se relaciona principalmente con tres de cinco puntos señalados por Butler pertenecientes a un proceso de reformulación de la materialidad del cuerpo. En primer término, como habíamos señalado, la comprensión de la performatividad no como un acto capaz de dotar de vida a algo que antes no la tenía, sino como un “poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regula e impone” (Butler, 1993: 19). En segundo término, la construcción del sexo ya no como una mera realidad genital, sino como una “norma cultural que gobierna la materialización de los cuerpos” (Butler, 1993: 19). En último término, la reconcepción del proceso en que un sujeto asume una norma para su cuerpo, el cual se definiría no desde una actitud de sometimiento, sino desde la evolución del sujeto en el tiempo.

6.1.2. La representación de Manuela en el discurso y accionar de don Alejo.

Siguiendo a Laura García-Moreno (1997), diremos que el personaje de don Alejo establece en El Olivo, a través de un liderazgo totalmente autocrático, un régimen de carácter heteronormativo. En este contexto, dicho personaje se vale de los actos de travestismo de Manuela con el propósito de explotarlos y de demostrar que él es quien tiene el poder y que, por tanto, puede hacer lo que desee en el pueblo. Empero, esto no lo hace de forma explícita, sino a través de la supuesta aceptación completa del personaje principal. Ante esto, y desde la perspectiva de Judith Butler, muchos actos de travestismo que aparentan ser “subversivos” no serían otra cosa que una domesticación por parte del poder heterosexual para poder marginarlos y consolidar la óptica tradicional sobre lo que es considerado circunstancial. Es decir, la hegemonía heterosexual trae a su zona de poder el travestismo y lo desprovee de su carácter polémico y subversivo/amenazante para mantenerlo denigrado.

Por medio de su poder, don Alejo no solo se encarga de otorgarle al travestismo del protagonista una existencia restringida, casi únicamente al ámbito del burdel (del espectáculo); sino que exalta este travestismo con el fin de consolidar su poderío: si él quiere que un homosexual baile vestido de española así se hará y nadie puede burlarse o atacarlo porque él fue quien lo ordenó. Por ello, será en este lugar que Manuela se siente completamente libre, pues solo ahí puede usar vestidos y comportarse de forma femenina. A la calle, debe salir con camisa y pantalón, tal como se puede observar en el siguiente fragmento:

La Lucy baila con Octavio, pero ella es la única capaz de hacer que la fiesta se transforme en una remolienda de padre y señor mío, ella, porque es la Manuela. (...) Ella va a demostrarles quién es mujer y cómo se es mujer. Se quita la camisa y la dobla sobre el tramo de la escalera. Y los zapatos... sí, los pies

desnudos como una verdadera gitana. También se quita los pantalones, y queda desnudo en el gallinero, con los brazos cruzados sobre el pecho y eso tan extraño colgándole. Se pone el vestido de española por encima de la cabeza y los faldones caen a su alrededor como un baño de tibieza porque nada puede abrigoarla como estos metros y metros de fatigada percala colorada. Se entalla el vestido. Se arregla los pliegues alrededor del escote... un poco de relleno aquí donde no tengo nada. Claro, es que una es tan chiquilla, la gitanilla, un primor, apenas una niñita que va a bailar y por eso no tiene senos, así, casi como un muchachito, pero no ella, porque es tan femenina, el talle quebrado y todo... la Manuela sonrío en la oscuridad del gallinero mientras se pone detrás de la oreja la amapola de gasa que le prestó la Lucy. (pp. 137-138)

Bajo este contexto, el acto sexual que representan Manuela y la Japonesa Grande ante los clientes del prostíbulo y don Alejo, simbólicamente, representa el poder inquebrantable y supremo del que goza el patriarca, don Alejo: "The bit of playfulness allowed by the patriarch, as David W. Foster suggests, simply confirms "the unshakable character of the patriarch edifice""¹¹ (García-Moreno, 1997: 38). En otras palabras, este hecho demuestra y consolida el control de don Alejo no solo en las prácticas sociales, sino también en las transgresiones que suceden en el pueblo.

Cabe destacar que la golpiza que le propinan Pancho y Octavio a Manuela, cuando esta besa a Pancho delante de Octavio, podría interpretarse como una acción de represión del poder patriarcal sobre las transgresiones hechas sin su autorización, ya que este personaje, la protagonista, traspasó los límites del burdel, mostrándose tal como es, sintiéndose libre y queriendo ser igual a los demás.

¹¹ "El poco jugueteo permitido por el patriarca, como sugiere David W. Foster, simplemente confirma 'el carácter inquebrantable del edificio patriarcal'". Traducción propia

Lo descrito representa una amenaza para la estructura del régimen heteronormativo que opera en El Olivo. Por ello, es brutalmente castigada, ya que jamás fue un alma libre, sino “una cosa” que, tal como todos los demás, finalmente pertenece a don Alejo y al sistema heteronormativo que este impuso en el pueblo, un sistema que jamás buscó la inclusión ni la equidad, sino la cosificación de Manuela como un objeto para hacer reír y para asegurar el poder del patriarca. A través de la aparente protección que le ofrecía, podía verificar que tan respetable y temido era.

6.1.3. Construcción de Manuela desde los discursos articulados por la Japonesita, Pancho Vega y Octavio.

A lo largo del desarrollo de la novela, es posible identificar una lucha entre dos regímenes: uno impuesto por la tradición (heteronormativo) y otro en el que se va en contra de lo que dicta la norma socio-cultural y que asume que el género femenino puede asumirse por ambos sexos en igual proporción (no-heteronormativo).

Hacia el principio de la novela, se nos presenta a Pancho como el antagonista de Manuela y, por tanto, pensamos que se encuentra dentro del primer grupo del régimen heteronormativo. Sin embargo, con el transcurso de la diégesis nos damos cuenta de que este revela cierta ambigüedad en su comportamiento y, sobre todo, en la relación que establece con el protagonista, hecho que se contrapone con la postura de la Japonesita y de Octavio, quienes siempre dejaron ver que detestaban el comportamiento de Manuela y, por ende, no aceptaban su dimensión sexual.

Manuela a lo largo de la diégesis busca que se cumpla el marco no-heteronormativo, hecho que se vislumbra claramente en la relación que mantiene con su hija, ya que, en repetidas ocasiones, le insiste en que no se refiera con pronombres masculinos hacia su persona, sino que con pronombres femeninos.

A pesar de esto, la Japonesa se opone rotundamente a esta nueva práctica, pues no le parece algo normal e insiste en decirle “papá”, ya que ella relaciona la identidad sexual con las nociones de hombre y mujer propuestas por la matriz heterosexual, donde un hombre es aquel individuo que tiene pene y desarrolla un rol socio-cultural que involucra fuerza y nada de delicadeza y mujer es aquella persona que tiene vagina y que cumple un rol pasivo, armonizador y delicado.

En Manuela, la Japonesa observa que es un hombre, que es su padre y no su madre, porque biológicamente tiene caracteres masculinos, además esta figura no cumple el rol socio-cultural que ella espera: no la protege ni le brinda la seguridad que un hombre convencionalmente debiese entregar. Al contrario, insiste en llamarlo “padre”, esperando que, en algún momento, Manuela se cansa de “juguetear” y se transforme en lo que ella necesita. Este hecho provoca que, constantemente, exista una pugna entre ambos personajes por definir cuál es la norma sexual real. El siguiente diálogo es un claro ejemplo del conflicto:

- ¿A dónde van a ir?
- ¿Qué te importa, pejerrey fiambre?
- ¿Dónde va a ir, papá?
- ¿A quién le hablas?
- No se haga el tonto.
- ¿Quién eres tú para mandarme?
- Su hija.

La Manuela vio que la Japonesa lo dijo con mala intención, para estropearlo todo y recordárselo a ellos. Pero miró a Pancho, y juntos lanzaron unas carcajadas que casi apagaron los chonchones.

- Claro, soy tu mamá.
- No. Mi papá. (p. 158)

En el ejemplo anterior, podemos observar que Manuela percibe cómo la Japonesita intenta que Pancho y Octavio vuelvan a aceptar y refuercen la lógica del régimen heteronormativo, ya que considera que no es normal que salgan a divertirse de ese modo con otro hombre.

A pesar de esto, Manuela no cede y mantiene su noción sobre su sexualidad. Por ende, se niega a aceptar la categoría de hombre y ridiculiza la heteronormatividad, al reírse a destajo de las ideas de su hija cuando afirma que él no es su padre, sino su madre. Al reírse junto a Manuela, Pancho, de cierta forma, aprueba la noción femenina que tiene sobre sí la protagonista.

Este diálogo no es el único ejemplo en el que podemos encontrar dicho apoyo de Pancho al régimen no-heteronormativo. En una de las ocasiones que va al burdel a buscar a Manuela, le dice a la Japonesita “La Manuela es tu papá”, yuxtaponiendo, así, el género femenino con el sexo masculino. Sin embargo, cuando Manuela besa a Pancho frente a Octavio y este último recrimina a su cuñado diciéndole “Ya pues, compadre, no sea maricón usted también” (p. 159), el primero acaba por trocar su posición. De esta forma, Octavio, quien, en un principio, se sumó alegremente a Pancho y a Manuela, vuelve a plantear la matriz heterosexual y categoriza a la protagonista como un hombre homosexual. Este hecho es crucial, ya que obliga a Pancho a asumir el discurso heteronormativo diciéndole “maricón asqueroso” al personaje principal y, al mismo tiempo, le da a entender a la Manuela que esta transgresión traerá consecuencias nefastas.

A partir de este suceso, podemos ilustrar uno de los postulados que señala Judith Butler: la heteronormatividad se impone en la sociedad por medio del castigo, lo que, en la novela, se traduce en la golpiza que le propinan Pancho y Octavio a Manuela.

Podemos mencionar que el régimen heteronormativo violento que se presenta en la novela se asimila al sistema que don Alejo aplica sobre sus cuatro

perros. Este quiere que ellos sean siempre fuertes y feroces y que aquellos que son débiles o que están viejos sean sacrificados y reemplazados por otros a los que denomina siempre de la misma forma: Negus, Sultán, Moro y Oteló.

En otras palabras, estos perros son criados para cumplir un rol de ferocidad y aquellos que no lo cumplan son exterminados. De la misma forma, Manuela es golpeada brutalmente y abandonada a su suerte, ya que no concuerda con los parámetros socioculturales impuestos por la heteronorma, de lo que implica ser hombre.

6.2. Manuela: la inversión de lo maravilloso

El lugar sin límites es un relato en que no existe la redención. Ningún ser de los que habita en El Olivo logra depurar su existencia a través de la concreción de sus deseos. Por el contrario, son seres que se encuentran en un estado de estancamiento y oscuridad. En este sentido, la propuesta narrativa de dicho texto dista absolutamente de la augurante fórmula “y vivieron felices por siempre”, sentencia que denota un enaltecimiento en el conocimiento y la paz que entregan las arduas experiencias vividas a lo largo de la trama. Por esto, aseveramos que en la novela opera una inversión de lo maravilloso, concretamente en Manuela. De esta manera, es pertinente abordar ciertos rasgos que pertenecen al cuento maravilloso.

Tal como revisamos en el marco teórico, entendemos por cuento maravilloso un relato -procedente de la tradición oral- que aborda las peripecias que experimenta un héroe o una heroína hacia su autenticidad, la cual le otorgará en el devenir narrativo independencia. Rubio y Wirnsberger (2000) señalan que este propósito se logra a través de un equilibrio final, el cual presupone la solución de desigualdades y carencias planteadas durante el desarrollo de la trama. El proceso narrativo maravilloso suele culminar con el matrimonio. Empero, en esta obra donosiana, la estructura maravillosa no logra concretarse de manera plena: el personaje protagónico, sumido en desventuras y pruebas, no alcanza el anhelado ascenso, siendo su destino una inalterable condición de paria. Ciertamente, debemos explicar con mayor profusión la relación existente entre Manuela y ciertos arquetipos del cuento maravilloso. Para ello, nos centraremos en dos figuras femeninas: la Cenicienta y la princesa.

6.2.1. Manuela: Cenicienta sin redención.

Se ha mencionado cómo el sistema de relaciones sociopolíticas y culturales que se presenta en el mundo ficcional de *El lugar sin límites* corresponde a un régimen heteronormativo, basado en concepciones binaristas sobre las

posibilidades de existencia (ser hombre o ser mujer), las cuales articulan una visión de mundo fundada en dinámicas jerarquizantes entre poder y sumisión y consideran el cumplimiento de ciertas expectativas e imperativos sociales, nociones culturales capaces de investir en dignidad y pertenencia a los sujetos o de marginarlos.

En este contexto, analizando la situación y el desarrollo de Manuela, consideramos pertinente y oportuno establecer conexiones entre su personaje y la ampliamente conocida Cenicienta, uno de los baluartes infantiles más antiguos y vigentes en la conformación y desarrollo personal en los ámbitos moral y psicosocial. Esto bajo la idea de que, si bien en la actualidad existe apertura hacia temáticas referidas a sexualidad y género, en la cultura social aún se halla vigente una concepción machista hacia todo individuo que no corresponda con un modelo cultural rigurosamente establecido en el binomio hombre-mujer, proveniente desde el orden central.

La figura de la Cenicienta constituye un referente cercano o por lo menos extremadamente conocido por los jóvenes, sin dejar de mencionar que esta asociación puede permitirles deconstruir la narrativa en torno a esta protagonista, considerando algunas versiones relevantes a lo largo del tiempo. Primeramente, atenderemos a cómo Manuela y Cenicienta experimentan una condición opresiva en que, poco a poco, se acercan o se enfrentan a una factible y augurante consecución de sus deseos. Sin embargo, reconocemos un álgido punto de contraste: Manuela es una Cenicienta sin redención.

En este sentido, es necesario revisar y explicitar el arquetipo heroico que subyace a la Cenicienta, y es que en su historia se aplica la lógica narrativa del viaje del héroe. En el personaje de Manuela, podemos reconocer también este elemento, pues en ella se despliega un proceso de experiencia y conocimientos que no alcanza a iluminar un estado o lugar inicial, no existe un retorno al mundo primigenio.

En los relatos maravillosos son determinantes las figuras parentales en la estructuración de la trama, ya que, a partir de una situación experimentada en el cuadro familiar, la figura heroica tiene por deber independizarse, lo que se traduce, concretamente, en un distanciamiento de su núcleo. Para Propp (1992) esto es justamente el impulso de la trama de todo cuento maravilloso, ya que produce un desequilibrio que buscará corregir el o la protagonista. Desde la salida del hogar, el héroe o la heroína atraviesa una serie de peripecias para obtener, finalmente, la anhelada recompensa. Dicho proceso no solo le otorgará un premio, sino que le ayudará a madurar. Evidentemente, el héroe o la heroína que logre corregir el desequilibrio experimenta cierto dinamismo por cuanto demuestra una transformación de sus cualidades iniciales: porta una nueva visión del mundo, psicológicamente ha cambiado.

En el caso de los hijos, su salida, casi siempre, es asumida por la figura paterna; la madre, en ningún caso, desea que esto se produzca, por lo que es un obstáculo para el inicio del viaje. El héroe es entregado a agentes formadores (maestro o brujo) para que pueda aprender un oficio o el dominio de alguna habilidad. En el caso de que sea el propio hijo el que tome la decisión de alejarse, podemos observar que lo hace porque desea conocer el exterior, lo que está fuera de su zona de confort, o porque desea aprender algún oficio, o porque anhela casarse con una princesa de otro reino. Para graficar estas posibilidades, Rubio y Wirnsberger (2000) proponen el siguiente esquema de acción que puede asumir el héroe:

salida del hogar paterno → independización → superación de pruebas → casamiento con la princesa u otra recompensa → [probable] (retorno al hogar).

Por otra parte, para las heroínas, cualquiera de las figuras parentales (de un núcleo tradicional/heterosexual) es capaz de fungir como movilizador de su salida al concretar uno de los siguientes motivos: entrega, venta o intercambio. No obstante, lo más frecuente, según Rubio y Wirnsberger (2000), es que ellas sean

“entregada(s) a otra figura materna (...) o a figuras masculinas como el diablo o un novio encantado” (Rubio y Wirnsberger, 2000: 131). Más allá de la situación puntual, este desprendimiento familiar se orienta al aprendizaje de virtudes o a la preparación para el matrimonio.

Con el fin de esquematizar la situación de la heroína, las autoras proponen diversos casos. Sin embargo, es necesario considerar única y especialmente la siguiente estructura: la heroína, al verse amenazada por una de las figuras parentales, decide huir de su hogar.

maltrato (humillación, imposición de tareas imposibles de cumplir, intento de asesinato) → modificación de la situación (huida, expulsión, búsqueda de ayuda) → experimentación de nuevas pruebas (impuestas por los agentes ayudantes o por los obstaculizadores) → superación de las pruebas → equilibrio final (casamiento y castigo de los culpables por la desgracia anterior).

Ahora, si acercamos esta morfología heroica al cuento de la Cenicienta, podremos ver cómo se cumplen los distintos estados narrativos. Para efectos de nuestro análisis, consideramos solo la versión que los hermanos Grimm tienen de este relato.

6.2.2. Estructura narrativa de la *Cenicienta* de los hermanos Grimm.

En el siguiente punto, aplicaremos las funciones de Propp a la versión de la Cenicienta de los hermanos Grimm, atendiendo a la disposición cronológica del relato, con el fin de establecer la estructura narrativa de *El lugar sin límites* a partir de estas mismas funciones y generar una comparación entre ambas.

Cabe destacar que, tal como señalamos en el marco teórico, el orden de las funciones puede experimentar una variación, por lo que su organización no necesariamente es consecutiva. En palabras de Propp:

La sucesión de las funciones no es siempre tal y como presenta el esquema. Un examen atento de los esquemas hace aparecer algunas excepciones. En particular puede observarse que los elementos *D E F* (la prueba, reacción del héroe y recompensa) se encuentran en muchos casos antes de *A* (fechoría). ¿Es una infracción de la regla? Desde luego que no. No nos encontramos ante una sucesión nueva sino ante una sucesión *invertida* de las funciones.

(Propp, 1974:124)

En este sentido, el análisis morfológico del relato no exige como única posibilidad una serie estricta en que las diversas funciones se sucedan ordinalmente; al contrario, está abierto a una organización entrópica que, en el relato, adquiere validez en su propia secuencialidad.

XII. El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque que lo preparan para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico. Cenicienta enfrenta condiciones adversas: luego de la muerte de su madre y el posterior matrimonio de su padre en segundas nupcias. La nueva esposa trae consigo a sus hijas, quienes obligan a Cenicienta a encargarse de todas las labores del hogar.

I. Un miembro de la familia se aleja del hogar. Cenicienta experimenta distancia física respecto a su padre. Él asiste a una feria y, antes de ir, pregunta a las jóvenes de la familia qué regalo quieren que les traiga. La protagonista, a diferencia de sus hermanastras, pide una ramita y no un vestido.

XIV. El héroe recibe el objeto mágico. Cenicienta recibe de su padre la ramita que había pedido. Una vez plantada junto a la tumba de su madre, esta crece hasta ser un avellano a causa de las nutricias lágrimas de Cenicienta. En el árbol, ella llora y reza tres veces al día. Además, cada vez que desea algo y clama por ello, un pequeño pájaro se posa en el avellano y se lo otorga.

IX. Se divulga la noticia de la fechoría o carencia, se dirigen al héroe con una pregunta u orden, se le llama o se le hace partir. Se invita a todas las mujeres del reino a un baile real, en que el príncipe encontrará a su futura esposa. Las hermanastras hacen que Cenicienta las peine. Ella tiene profundos deseos de asistir, mas su madrastra se lo prohíbe.

XXV. Se propone una tarea difícil al héroe. Cenicienta enfrenta la prueba que impuso sobre ella la madrastra: recoger un plato de lentejas vertido en las cenizas. En caso de realizarlo en un lapso inferior a dos horas, podrá asistir a la fiesta.

XXVI. El héroe realiza la tarea. Cenicienta es ayudada por las aves y en menos de una hora separa las lentejas en buen estado de aquellas malogradas.

VIII. El agresor daña a uno de los miembros de la familia o causa perjuicios. La madrastra prohíbe la asistencia de Cenicienta al baile, causándole tristeza.

XXV. Se propone una tarea difícil al héroe. Cenicienta enfrenta la nueva prueba de la madrastra: recoger dos platos de lentejas vertidos en las cenizas. Debe esta vez superar la instancia en menos de una hora.

XXVI. El héroe realiza la tarea. Cenicienta nuevamente es ayudada por las aves y en menos de una hora separa las lentejas en buen estado de aquellas malogradas, por lo que cree poder asistir al baile real.

VIII. El agresor daña a uno de los miembros de la familia o causa perjuicios. A pesar de triunfar en la prueba, la madrastra deniega terminantemente a Cenicienta la posibilidad de ir al baile.

XI. El héroe se va de su casa. Cenicienta, una vez sola, sale de casa para dirigirse a la tumba de su madre, donde también se halla el avellano.

XII. El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque que lo preparan para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico. Sin mediar prueba o símil, Cenicienta solicita al avellano que la cubra de oro y plata.

XIV. El objeto mágico pasa a disposición del héroe. El vestido y las zapatillas se truecan por unas de mayor elegancia: el primero, se reviste en oro y plata; las segundas, adquieren hilos de seda y plata.

XXIX. El héroe recibe una nueva apariencia. Cenicienta adquiere un nuevo aspecto a partir del objeto mágico, gracias a lo cual no será reconocida.

XV. El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda. Cenicienta es conducida por el hermoso carruaje al palacio real. Estando allí, baila hasta el anochecer con el príncipe.

XX. El héroe regresa. A medianoche, Cenicienta huye del baile a través del palomar del palacio.

XXI. El héroe es perseguido. A pesar de la persecución del príncipe, Cenicienta logra huir de forma satisfactoria. Nadie descubre su verdadera identidad ni adonde reside. En los días siguientes, se reitera el mismo ciclo de funciones con leves diferencias.

VIII. El agresor daña a uno de los miembros de la familia o causa perjuicios. Cenicienta enfrenta nuevamente la prohibición de su madre, que no se expresa en el relato, sino que se infiere a causa de que la protagonista debe esperar a que se vaya su familia para salir de casa.

XI. El héroe se va de su casa. Cenicienta, otra vez sola, sale de casa para dirigirse a la tumba de su madre, donde también se halla el avellano.

XII. El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque que le preparan para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico. Sin mediar prueba o símil, Cenicienta solicita al avellano su ayuda.

XIV. El objeto mágico pasa a disposición del héroe. Cenicienta recibe en esta ocasión un vestido mucho más resplandeciente. Pero, no se indica el material del que está hecho u otros detalles.

XXIX. El héroe recibe una nueva apariencia. Cenicienta adquiere una nueva figura gracias al objeto mágico. Gracias a lo cual no será reconocida otra vez.

XV. El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda. Cenicienta llega al palacio, mas no se explicita de qué manera.

XX. El héroe regresa. A medianoche, Cenicienta huye del baile a través del jardín del palacio.

XXI. El héroe es perseguido. A pesar de la persecución del príncipe, Cenicienta logra huir de forma satisfactoria. Nadie descubre su verdadera identidad ni adonde reside. Finalmente, se da el tercer ciclo.

VIII. El agresor daña a uno de los miembros de la familia o causa perjuicios. Cenicienta enfrenta, una vez más, la prohibición de la madrastra (tácita en el texto), la que se infiere a causa de que la protagonista debe esperar a que se vaya su familia para salir.

XI. El héroe se va de su casa. Cenicienta, finalmente, sola, sale de casa para dirigirse a la tumba de su madre, donde también se halla el avellano.

XII. El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque que le preparan para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico. Una vez más, sin mediar prueba o símil, Cenicienta pide al avellano su ayuda.

XIV. El objeto mágico pasa a disposición del héroe. Cenicienta recibe ahora un vestido incluso más radiante que el anterior y zapatos bordados de oro puro.

XXIX. El héroe recibe una nueva apariencia. Cenicienta adquiere una nueva presencia a partir del objeto mágico, gracias a lo cual no será reconocida otra vez.

XV. El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda. Cenicienta llega al palacio, mas no se explicita de qué manera.

XX. El héroe regresa. A medianoche, Cenicienta huye del baile. En esta ocasión, el príncipe dispuso una pequeña trampa: colocó resina en la escalera, de modo que uno de los zapatos de Cenicienta quedó adherido.

XIV. El objeto mágico pasa a disposición del héroe. El príncipe (figura homologada al destino de la Cenicienta) obtiene el zapato.

X. El héroe buscador acepta o decide actuar. El príncipe (figura homologada a Cenicienta) decide actuar una vez que obtiene el zapato.

XXV. Se propone una tarea difícil al héroe. El príncipe determina que hallará a la dueña del zapato.

XXVI. El héroe realiza la tarea. El príncipe realiza la tarea satisfactoriamente, lo cual ocurre luego de dos intentos fallidos: una de las hermanastras se corta los dedos y otra un pedazo de talón para calzar bien el zapato de oro. Ambas son delatadas en cada situación por las palomas en la tumba de la madre de Cenicienta.

A pesar de las negativas de la madrastra y la incredulidad del padre de esta, el príncipe accede a Cenicienta.

XXVII. El héroe es reconocido. Cenicienta se prueba el zapato de oro, quedándole perfectamente. El príncipe la reconoce como su pareja en los bailes pretéritos. Las palomas confirman su veracidad como dueña del calzado y, por ende, su calidad heroica.

XXVIII. El falso héroe o el agresor, el malvado, queda desenmascarado. Una vez que Cenicienta se consagra como heroína, las falsas heroínas, las hermanastras, son detectadas. Habían tratado de ser princesas de forma deshonesto y vil.

XXIX. El héroe recibe una nueva apariencia. Cenicienta asciende socialmente al unirse con el príncipe.

XXX. El falso héroe es castigado. Las hermanastras reciben castigo en su calidad de agresoras; pero, la madrastra, quien se alineaba con estos personajes, no obtiene escarmiento alguno. En el caso de las primeras, tratando de participar en la felicidad (y en la nueva riqueza) de Cenicienta, la escoltan a la iglesia, siendo picadas cada una en un ojo por las palomas que llevaba la protagonista en sus hombros. Al regresar, cambiaron posiciones y las aves picaron sus ojos sanos, por lo que quedan ciegas por el resto de sus vidas.

6.2.3 Estructura narrativa de *El lugar sin límites*.

Tal como lo hicimos con la Cenicienta de los hermanos Grimm, procederemos, a continuación, a aplicar la morfología de las funciones de Propp a *El lugar sin límites*.

Debemos aclarar que las funciones reconocidas en la obra donosiana varían hacia el final de la secuencia en relación a la Cenicienta de los Hermanos Grimm, que también cuenta con una particularidad: reiterar un ciclo de funciones que corresponden a los días en que la protagonista asiste al baile real. Esta situación fue contemplada en el análisis comparativo.

XII. El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque que lo prepara para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico. Manuela tiene un padre abusador. En la escuela es sorprendido junto a un compañero manteniendo un contacto “inadecuado”.

I. Un miembro de la familia se aleja del hogar. Manuela experimenta distancia física respecto a su padre. Huye del hogar, pues teme a su reacción luego de la situación vivida en el colegio.

XIV. El héroe recibe el objeto mágico. Tras escapar, vagó por varios lugares, siendo importante para su conformación identitaria la adquisición de los siguientes objetos mágicos: el aprendizaje de la danza flamenca y el vestido de española.

IX. Se divulga la noticia de la fechoría o carencia, se dirigen al héroe con una pregunta u orden, se lo llama o se le hace partir. Manuela es invitada por la Japonesa Grande a El Olivo para que realice un espectáculo, causando notoriedad en la población.

XXV. Se propone una tarea difícil al héroe. Don Alejo propone que la Japonesa Grande se acueste con Manuela y tengan relaciones, observado los demás. En caso de cumplirse esto, la Japonesa Grande y Manuela adquirirían legalmente el prostíbulo.

XXVI. El héroe realiza la tarea. Manuela acepta la proposición con la condición – secreta entre ella y la Japonesa Grande- de que el acto sexual sea fingido, pues

anhela tener un espacio del que no sea expulsada. Empero, la Japonesa Grande rompe la condición provocando que el acto sexual se concrete efectivamente.

VIII. El agresor daña a uno de los miembros de la familia o causa perjuicios.

Años después, Manuela resignada ve cómo el pueblo no ha prosperado tal como lo prometió don Alejo. Un día llega al prostíbulo Pancho Vega, ser que expele virilidad. Manuela ve en él una oportunidad sexual y romántica. Mas, solo la obliga a bailar con su vestido de española y, luego de haber bebido mucho, enfureciéndose – presuntamente porque siente algo por ella-, la golpea y destruye su vestido.

VIII. El agresor daña a uno de los miembros de la familia o causa perjuicios.

Se repite la función anterior. Luego de un año, la figura de Pancho vuelve a impactar en Manuela.

XII. El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque que lo prepara para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico. Manuela, luego de creer que Pancho se encuentra nuevamente en el pueblo, decide reparar su vestido y se dirige a la casa de la Ludo.

XIV. El objeto mágico pasa a disposición del héroe. La Ludo le presta hilo para su vestido, y le cuenta, para su sorpresa, que Pancho debe dinero a don Alejo, información de sumo valor.

XXIX. El héroe recibe una nueva apariencia. Manuela adquiere, a partir de la información entregada por la Ludo, una confianza que la vuelve más fuerte, ya que creía que ello afectaría a Pancho, colocándolo en una posición desfavorable.

XV. El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda. Manuela tiene conciencia de que se encuentra cerca de Pancho Vega, pues don Alejo le confirma que este anda en el pueblo y le

dice que tenga cuidado con él. Además, Pancho Vega le declara a la señorita Lila que está enamorado de la protagonista, causando risas entre los que escucharon.

XX. El héroe regresa. Manuela, sabiendo que Pancho está en el pueblo, regresa a su casa, el prostíbulo.

XIV. El objeto mágico pasa a disposición del héroe. Teniendo su vestido reparado, al saber que Pancho llegó al burdel, lo toma y se va a esconder al gallinero para que no la golpeen ni rompan nuevamente su traje.

X. El héroe buscador acepta o decide actuar. Manuela, al saber que Pancho está bailando con la Japonesa, se arma de valor, se viste de española y decide ir a la fiesta para “demostrarles que ella es una verdadera mujer” y animar la situación.

XXV. Se propone una tarea difícil al héroe. Manuela debe bailar para los presentes, teniendo por objetivo revelarse ante Pancho.

XXVI. El héroe realiza la tarea. Manuela bailó y, congraciándose con Pancho y Octavio, deciden continuar los tres solos la fiesta en otro lado.

XXVII. El héroe es reconocido. Manuela besa a Pancho en la mejilla, ríen juntos y son sorprendidos por Octavio, quien reprende a su cuñado.

XXVIII. El falso héroe o el agresor, el malvado, queda desenmascarado. Manuela deja de ver a Pancho como su salvador, pues este se torna violento, impulsado por Octavio, y abandona sus comportamientos favorables hacia la protagonista.

XXIX. El héroe recibe una nueva apariencia. Los agresores delimitan la identidad de Manuela en una desdeñable homosexualidad travesti. Manuela reconoce el peligro por “ser Manuel González Astica”.

XXX. El héroe es castigado. En este caso, presentamos una **contrafunción**: una función alterada. No es el “falso héroe” quien recibe un castigo, sino la figura heroica del relato, Manuela. Por lo tanto, le propinan una brutal golpiza sus agresores: Pancho y Octavio. De esta manera, no se produce el ascenso social ni la función final del matrimonio como punto cúlmine de la autorrealización del personaje protagónico. Por el contrario, se subyuga aún más la figura de Manuela.

A partir de lo expuesto, podemos señalar que entre el cuento maravilloso y la obra *El lugar sin límites* se establece un paralelo: la heroína de esta historia, Manuela, al igual que el tipo particular de heroína que rescatamos, huye de su hogar para evitar que su padre se entere de su homosexualidad. Es necesario decir que hablar de homosexualidad en el caso de Manuela guarda relación únicamente con la perspectiva que establecía la época. Esta visión era el único modo inteligible de aproximarse a la existencia de este personaje. Distintos conceptos referidos a la diversidad sexual y de género eran reducidos de forma simplista en el ámbito semántico del “maricón”. Lo anterior corresponde a los dos primeros estados narrativos: maltrato por humillación y modificación de la situación mediante huida. En cuanto a la experimentación de nuevas pruebas, los agentes ayudantes acaban siempre volviéndose obstaculizadores, como es el caso de la señora que albergó a Manuela y le enseñó a bailar español. Este agente, al igual que otros – indeterminados en el relato–, termina expulsándola.

Manuela llega a El Olivo, un pueblo que le ofreció una gran oportunidad para hacer tangible su sueño, pero que solo le trajo baja y marchitez, pues allí fue declinando poco a poco, perdiendo su brillo.

En este contexto, la aparición de Pancho Vega se ve como un resucitador: su forma de ser y ese deseo e interés “oculto” que manifiesta por ella le devuelve la ilusión, las ganas de vivir. Nuevamente se siente deseada y adquiere un nuevo

sueño: irse del pueblo con él y ser su mujer. Anhela dejar atrás el poblado y todo lo que conlleva.

El equilibrio final se percibe próximo: Manuela con su vestido y su sensual ímpetu a la hora de bailar, despierta en Pancho Vega la conciencia de su identidad real y superior. Planteamos el concepto de identidad real y superior, atendiendo a que tanto Manuela como Cenicienta dejan de ser percibidas como objetos de humillación para ser reconocidas como entidades dignas, lo que implica un enaltecimiento a su condición inicial de paria.

En cuanto al estado de *equilibrio final*, no percibimos que se concrete en la novela, pues no se castigó a los culpables de las desgracias pretéritas y, sobre todo, la presencia masculina implicada en la unión amorosa se transforma en un agente obstaculizador que corrompe el ascenso mediante la violencia, impidiendo la confirmación que pudo haber hecho Manuela de su identidad real.

6.2.5. Manuela: princesa cautiva.

Madonna Kolbenschlag (según recogen Rubio y Wirnsberger) considera que determinadas narraciones ofrecen expectativas tradicionales sobre lo femenino y, a la vez, una visión de factible transformación espiritual, suceso que “están llamadas a experimentar” las heroínas. En este sentido, nos enfocaremos en la figura de la princesa, función que según Propp, canónicamente es desempeñada por mujeres.

Desde la perspectiva del modelo actancial de Greimas (1987), suele identificarse con el rol de objeto, generalmente en el eje del deseo. Así, reconocemos en este actante la pasividad como característica fundamental, por tanto moviliza a otros personajes como centro de deseo. En el caso de Manuela, si bien observamos un carácter dinámico y complejo, verificamos también un estado anquilosado, el cual se correspondería con un polo pasivo desarrollado a partir de su estancia en El Olivo, tal como si fuera una influencia magnética.

Considerando los planteamientos de Propp (1992), podría Manuela clasificarse dentro de los héroes-víctimas. Narrativamente, este arquetipo de princesa suele involucrar la figura de un padre con quien establece un acuerdo para entregarse a alguien más. Su aspecto particular corresponde al **ser bella**, concretado en diversas características, las cuales no se presentan en relación con lo físico, sino que establecen enunciativamente una relación simbólica con la esfera celeste a través de comparaciones u otros recursos retóricos, lo que posiciona a esta figura en un ámbito etéreo y abstracto.

Kolbenshlag señala que la princesa es planteada como un símbolo pasivo por cuanto su desenvolvimiento en la trama se centra en situaciones como sueño, cautiverio o esperar por algún actante del polo activo. De este modo, a ella se le asigna por rasgo esencial el ser y no el hacer, propiedad referida al movimiento, a lo ecléctico.

Su valor como actante surge al compensar su aislamiento mediante la articulación de un espacio e identidad de feminidad deseable. Por este motivo, la princesa no puede escindirse de espacios interiores como cuartos y símiles. Esa arquitectura física moldea canónicamente su identidad femenina y forma parte de esta. Rubio y Wirnsberger asocian este cautiverio con una muerte temporal. Al respecto, según dichas autoras, Bettelheim indica que estos estados pasivos se condicen con “[una] ‘existencia comatosa’ que corresponde a un etapa de la adolescencia dominada por un “ensimismamiento narcisista”” (citado por Rubio y Wirnsberger, 2000. 140). En palabras de Rubio y Wirnsberger, el psicoanálisis “percibe este estado como una fase necesaria en el desarrollo de la personalidad (...), al mostrar la pasividad como un momento transitorio que será superado” (Rubio y Wirnsberger, 2000: 140)

Atendiendo a las características de esta esfera de acción, la princesa, podemos ver que en el caso de Manuela existe una figura paterna, don Alejo, con la cual realiza un acuerdo para cederse como objeto. Sin embargo, esta figura

parental no es consanguínea, sino simbólica y se concreta en el personaje de don Alejo. Respecto al trato realizado, el valor de Manuela no se establece en el eje del matrimonio, como ocurre con la princesa, radica en su capacidad de generar morbo: aun cuando la relación sexual que mantiene con la Japonesa Grande, técnicamente, no escapa de la heteronorma, sí se fetichiza al considerarse su sexualidad y su relación social y afectiva con mujeres heterosexuales.

En el ámbito del ser, observamos dos aspectos relevantes que conforman el **ser bella**: por una parte, el cuerpo y, por otra, la pureza. En relación con el primer elemento mencionado, predomina en el relato la idea de una corporalidad deteriorada: encías desdentadas, piel arrugada, un cuerpo adolorido por el paso del tiempo. Respecto al segundo elemento, observamos que la pureza es un elemento transgredido desde la óptica de la comunidad de El Olivo, que ha establecido que ser maricón y degenerado son rasgos desdeñables.

— ¿Qué te están haciendo, Manuela?

—Este hombre me está molestando.

— ¿Qué te está haciendo?

—Me está diciendo cosas...

— ¿Qué cosas?

—Degenerado... y maricón...

Todos se rieron.

— ¿Y no eres?

—Maricón seré, pero degenerado no. Soy profesional. Nadie tiene derecho a venir a tratarme así. (...)

Don Alejo dispersó el grupo. Se sentó a la mesa, llamó a la Japonesa, echó a alguien que quiso sentarse con ellos, y sentó a un lado suyo a la Rosita y al otro a la Manuela: brindaron con el borgoña recién traído. (p. 38)

En este sentido, hablamos de una inversión de las virtudes que entregan los relatos maravillosos.

Sumado a esto, la experiencia de Manuela en El Olivo adquiere rasgos claustrales por cuanto ella no es capaz de trascender las limitaciones del pueblo, manifestadas especialmente en el espacio arquitectónico del prostíbulo. Mientras ella delimite su accionar a esa zona, representa un objeto deseable, y esa locación contribuye a la construcción de su feminidad.

En cuanto a las posibilidades de rescate, Pancho Vega se muestra como un actante capaz de lograr esa acción, da esperanzas a la protagonista a través de la evidente tensión sexual que existe entre ellos. No obstante, la figura de la princesa, es decir, Manuela, nunca logrará satisfacer los deseos originales del actante convocado, pues Pancho, finalmente, reniega de sus deseos sexuales para no mostrarse tal cual es frente a Octavio ni a la sociedad. A raíz de esto, recurre a la violencia descomunal al final del relato, que culmina en un estado misérrimo próximo a la muerte.

6.3. Polifonía en *El lugar sin límites*

En esta instancia, entendiendo que nuestro objeto de estudio es una novela polifónica, analizaremos y distinguiremos las distintas voces y cosmovisiones que configuran la estructura narrativa. Para ello, revisaremos y caracterizaremos las temáticas de cada uno de los discursos presentes.

6.3.1. Discurso oficial: don Alejo.

Alejandro Cruz es la máxima autoridad de El Olivo. Respecto a su figura, diversos personajes señalan su estatus todopoderoso, como sucede con la Japonesa en el momento de conocer a Manuela:

Le caíste bien al futre, niña. Eso se nota de lejos. No, no hay nadie como don Alejo, es único. Aquí en el pueblo es como Dios. Hace lo que quiere. Todos le tienen miedo. ¿No ves que es dueño de todas las viñas, de todas, hasta donde se alcanza a ver? Y es tan bueno que cuando alguien lo ofende, como este que te estuvo molestando, después se olvida y los perdona. (p. 92)

Además de los rasgos identificados como divinidad y omnipotencia, es necesario recalcar que este indulgente carácter corresponde a un atributo ilusorio del personaje, lo cual configura una apariencia que, en espacios sociales, termina por configurar en el relato a un ser generoso, proactivo, paternal, pacífico, sabio, mas también constantemente en búsqueda de concretar negocios, por lo que debemos asumir un carácter calculador.

Los personajes que habitan en El Olivo, tal como se asevera en la cita, están plenamente conscientes del temor que experimentan ante este hombre, incluso hasta cuando él no genera ni se involucra en episodios concretos de violencia hacia

los pobladores del lugar (sin considerar la indisposición que siente hacia Pancho Vega y la consecuente tensión de su vínculo). Toda instancia de amenaza o daño proveniente de él y articulada en contextos gregarios “libres”¹² sucede en un plano que la enunciación no abarca, sino que, únicamente, insinúa o coloca en las palabras de los personajes.

Por otra parte, también se verifican elementos destructivos y subrepticios que vienen a estructurar una construcción mucho más profunda, completa y maliciosa si pensamos en la identidad total del personaje. Así, vemos, por ejemplo, cómo rechaza a Pancho Vega por representar un elemento disruptivo para los aspectos sociopolíticos de su ordenamiento en la zona de El Olivo o cómo ejerce una violencia sistematizada (siempre atenuada por la normalización) hacia los cuatro canes con que se pasea. Estos aspectos se manifiestan, a diferencia del eje anterior –contextos gregarios libres–, en espacios íntimos o interiores, delimitados en el territorio de su hogar y en las viñas, donde los personajes están supeditados de manera indisoluble o se adhieren o alían al despliegue de su poder. Cabe incluir en estos espacios íntimos aquellas zonas e instancias que no son alcanzables de ninguna manera por los personajes pertenecientes al vulgo, como ocurre con la oficina y las conversaciones con el intendente, de las cuales don Alejo hace uso para asegurar, en absoluta discreción, su supervivencia en detrimento de la vida de su pueblo.

Por lo tanto, es necesario destacar que, en vista de su participación en la obra, don Alejo representa una dimensión hegemónica tanto a nivel de sumatoria de las acciones narrativas como a nivel de la enunciación. A nivel de ámbitos temáticos, este personaje de incidencia considerable apunta en su enunciación a la electricidad en el pueblo de El Olivo, a la figura de Pancho Vega, a la adquisición de los inmuebles de la zona que aún no logra obtener, a la destrucción casi bíblica del poblado y a la figura de Manuela.

¹² Donde los personajes **presuntamente** cuentan con libertad de acción,

En lo que se refiere a la instalación de la luz eléctrica en el pueblo, su participación es fundamental aunque en su enunciación este tópico no cuenta con un lugar privilegiado o una exposición mediática constante. Este hecho podría deberse, en gran medida, a la amenaza que representa para la estabilidad de su poder. En este sentido, podemos recordar una de las pocas ocasiones en que, explícitamente, el personaje hace alusión al asunto:

(...) tanto protocolo no podía significar más que una cosa: que por fin iba a participarle [revelar a la Japonesita] los resultados definitivos de sus gestiones para la electrificación del pueblo. (...) el lunes anterior, al cruzar la Plaza de Armas de Talca en dirección al Banco, la Japonesita se encontró con don Alejandro dirigiéndose a la Intendencia. Se pararon en la esquina. (...) [Don Alejo] Dijo que ahora sí: todo estaba listo. En media hora más tenía entrevista con el Intendente para echarle en cara su abandono de la Estación El Olivo. (pp. 51-52)

Cabe precisar que, cuando se habla de “abandono de la Estación del Olivo”, se asume únicamente lo vinculado con la electrificación, pues en lo que se refiere al cancelado paso del camino longitudinal (el cual beneficiaría al poblado con la conectividad), la trama expresa esa fallida eventualidad en un pretérito ya definido, inalterable, condenatorio.

Sobre Pancho Vega en la enunciación de Don Alejo, solo mencionaremos la tensión de las fuerzas en conflicto, concretamente la deuda que mantiene este personaje con el senador. Posteriormente, profundizaremos este hecho.

En otro orden, un asunto más relacionado con sus intereses, es la adquisición de propiedades pertenecientes a El Olivo, ya que, si bien es un latifundista consagrado, en el presente de la acción narrativa no se ha erigido como dueño absoluto del territorio. Sin embargo, esto no es algo sabido con completa claridad

por los demás personajes, como sucede en el caso siguiente, en que participa el personaje de la Ludo:

Con los años, la Ludo se había puesto muy olvidadiza y repetidora. Ayer le contó que cuando Misia Blanca la vino a ver le trajo un recado de don Alejo diciéndole que le quería comprar la casa, qué raro no y otra vez dice don Alejo se interesa por esta propiedad pero yo no entiendo para qué y yo no me quiero ir, me quiero morir aquí. (p. 27)

Esto, de todas maneras, es solo una parte del plan de don Alejo, que busca anexar a su dominio las diversas zonas de la estación para así expeler la población cual fluido desechable.

Otro aspecto importante, relacionado con el senador Cruz, es la figura de Manuela. Don Alejo está consciente de ella como un ser ajeno a la heteronorma y permite su presencia en El Olivo. Incluso, a primera vista desde la perspectiva del lector, la reconoce como un ser humano socialmente igual a él en términos de dignidad y derechos:

—Por Dios, don Alejo, cómo sale a la calle con esos brutos. Agárrelos. Me voy, me voy. Agárrelos.

—No te van a hacer nada si no lo mando. Tranquilo, Moro... —Preso debían mandarlo por andar con ellos. La Manuela se iba retirando a la otra vereda. —¿A dónde vas? Estabas con las patas en el agua.

—Apuesto que me resfrío. A misa iba, a cumplir con los mandamientos. No soy ninguna hereje como usted, don Alejo. Mire la cara de muerto que tiene, apuesto que anduvo de farra, a su edad, no digo yo...

—Y tú irás a pedir perdón por tus pecados, grandísima...

— ¡Pecados! Ojalá. Ganas no me faltan, pero mire cómo estoy de flaca. Santita: Virgen y Mártir...

— ¿Qué no dicen que tienes embrujado a Pancho Vega?

— ¿Quién dice?

— Él dice. Cuidadito.

Los perros se agitaron detrás de don Alejo.

—Otelo, Moro, abajo... (pp. 33-34)

Sin embargo, don Alejo tiene plena conciencia de que la Manuela no es un ser convencional, sino que más bien corresponde a una entidad cuestionable, desdeñable e incluso aberrante. Esto puede comprenderse a partir de la presencia de su esposa, Misia Blanca:

Es verdad que en el verano, cuando venía a misa al pueblo con Misia Blanca y por casualidad se cruzaban en la calle, el caballero se hacía el leso. Aunque a veces, si Misia Blanca iba distraída le echaba su guiñadita de ojo [a la Manuela]. (pp. 25-26)

6.3.2. Manuela: espacio disruptivo.

Tal como se ha mencionado con anterioridad, Manuela es un personaje sumamente valioso para la historia de *El lugar sin límites* no solo porque sea su protagonista, sino por su construcción como entidad-agente que habita este espacio ficticio. Sin afán de ahondar, (pues ya se ha hablado de Manuela extensamente en secciones previas, como el primer apartado), recordemos su carácter desestabilizador de la heteronorma que se arraiga en la cultura social de la estación El Olivo: su ser, indigerible para las mentes de sus coterráneos, reduce su naturaleza transgénero simplistamente a la de un “desdeñable maricón”. Esto acaba por configurar su condición de paria.

Dos hombres que oyeron el diálogo comenzaron a reírse de la Manuela, tratando de tocarla para comprobar si tenía o no pechos. Mijita linda... qué será esto. Déjeme que la toqueteé, ándate para allá roto borracho, que venís a toquetearme tú. Entonces ellos dijeron que era el colmo que trajeran maricones como este, que era un asco, que era un descrédito, que él iba a hablar con el Jefe de Carabineros que estaba sentado en la otra esquina con una de las putas en la falda, para que metiera a la Manuela a la cárcel por inmoral, esto es una degeneración. (p. 90)

En los hechos anteriores, Manuela es abordada por dos hombres, quienes tratan de burlarse de ella y tocarla de forma invasiva. Solo cuando Manuela rechaza esta situación, dichos personajes acuden a aspectos normativos propios del heteropatriarcado.

Un evento sumamente importante en lo que respecta a Manuela es el episodio del trato y violencia sexual (naturalizado como parte de la prueba) que vive con la Japonesa Grande, el cual es un punto de inflexión en su acontecer como agente en la trama. A partir de ese hecho, Manuela se vuelve progenitora de la Japonesita, elemento que enriquece sus atributos como personaje, pero que, a la vez, obstaculiza su visibilización como persona cuya naturaleza no es cisgénero.

Ahora bien, su enunciación se centra en aspectos como la figura de Pancho Vega, su rol parental ante la Japonesita y sus deseos de establecerse en Talca. De esta manera, podemos verificar que este interés principal nace de un deseo sexual que asume incluso en condiciones de violencia:

—Cómo no te vas a acordar. Te he hablado tanto de él.

—Tú te lo llevas hablándome de hombres.

—Ese hombrazo grandote y bigotudo que venía tanto al pueblo el año pasado en el camión colorado, te dije. Era del fundo El Olivo pero se fue y se casó. Después estuvo viniendo. Ese con las cejas renegridas y cogote de toro que yo, antes, cuando él era más chiquillo, lo encontraba tan simpático, hasta que esa vez vino a la casa con unos amigos borrachos y se puso tan pesado. Cuando me hicieron tiras mi vestido de española. (pp. 27-28)

Posteriormente, se abordará en mayor amplitud la tensión homoerótica entre Manuela y Pancho Vega, —en el momento que analicemos a este último personaje—. En lo que se refiere al ejercicio de su parentalidad, podemos decir que se experimenta en dos ámbitos. Por una parte, reconocemos un ejercicio suficiente en términos de que se describen conductas tendientes a la preservación del bienestar, sostenibles en el tiempo y vinculadas, en alguna medida, a un afecto filial, tal como puede ser el dar desayuno cada mañana a la Japonesita, escena inaugural de la novela, atendiendo al tiempo del relato. Por otra parte, se expresa constantemente en la obra cómo Manuela desea distanciarse e incluso niega el aspecto de responsabilidad que la une a su hija, quien la posicionaba como un hombre y esperaba de ella todo cuanto la sociedad puede exigir canónicamente:

(...) bueno, bueno, chiquilla de mierda, entonces no me digas papá. Porque cuando la Japonesita le decía papá, su vestido de española tendido encima del lavatorio se ponía más viejo, la percala gastada, el rojo desteñido, los zurcidos a la vista, horrible, ineficaz, y la noche oscura y fría y larga extendiéndose por las viñas, apretando y venciendo esta chispita que había sido posible fabricar en el despoblado, no me digái papá, chiquilla huevona. Dime Manuela, como todos. ¡Que te defienda! Lo único que faltaba. ¿Y a una, quién la defiende? No, uno de estos días tomo mis cachivaches y me largo a un pueblo

grande como Talca. Seguro que la Pecho de Palo me da trabajo. (p. 63)

A la vez, vemos cómo en este deseo de distanciamiento se apunta también a una esperanza de triunfo. A lo largo de la novela, variadas veces hace mención de cómo en Talca tendría hipotéticamente un mejor pasar bien y de que quiere tomar sus ahorros –custodiados por su hija– e irse de su lado.

Por otra parte, un hecho más potente en términos de la coyuntura que representa es la noción que tiene Manuela sobre la comprensión de los demás hacia de su persona:

Parada en el barro de la calzada mientras Octavio la paralizaba retorciéndole el brazo, la Manuela despertó. No era la Manuela. Era él, Manuel González Astica. Él. Y porque era él iban a hacerle daño y Manuel González Astica sintió terror. Pancho le dio un empujón que lo hizo tambalear. Octavio, al soltarlo, dio un traspies y cayó en el lodo (...) Y la Manuela, recogiendo las faldas hasta la cintura, salió huyendo hacia la estación. (...) Le dolía el bofetón en la cara, los tobillos endebles, los pies desnudos que se cortaban en las piedras (...), pero tenía que seguir corriendo porque don Alejo le prometió (...) que le convenía, que nunca más iba a sentir el peso de lo que sentía antes si se quedaba aquí donde estaba él, era promesa, juramento casi, y se había quedado y ahora lo venían persiguiendo para matarlo. (pp. 160-161)

Así, cuando ella “despierta del sueño” al verse involucrada en este episodio de violencia, no se hace referencia a desechar su identidad como una careta falsa o meramente ornamental, sino más bien al entendimiento de que, para los demás,

ella no es un ser que escape a la posibilidad cisgénero, solo es un degenerado hombre homosexual encantado con el baile y la provocación.

El asumir, para sí misma, en ese momento el nombre de Manuel González Astica no es una experiencia voluntaria ni gratificante, sino parte de un violento proceso coercitivo. Además, en este instante de su enunciación, refleja de modo más intenso el lugar que don Alejo tiene en su vida. Siempre él es espacio de salvación, acto performativo que ordena las voluntades y los hechos como el pastor que dirige a sus corderos. Sin embargo, en la obra se ve cómo este evento termina por frustrar esta visión de protección celestial que tiene hacia el senador Cruz.

6.3.3. Japonesita: languidez interrumpida.

En el contexto de El Olivo, la Japonesita representa una fuerza contradictoria. Por una parte, es reconocida a menudo como una joven diligente a causa de su labor de administradora en el prostíbulo; sin embargo, ella, al mismo tiempo, ejerce una influencia depresora que colabora en la percepción social de fangoso estancamiento. En general, la acción narrativa y sus estados interiores apuntan siempre a una sobrevivencia asfixiante, lo que se vincula con determinados factores, como la pérdida de la madre, la infructuosidad del poblado y el no contar con la figura paterna que demanda en Manuela. Usualmente, se le describe como una mujer insípida cuyo parecido con Manuela no la beneficia en términos de parecer bella.

Observamos los caracteres mencionados en situaciones como las siguientes: cuando Manuela quiere embellecer a su hija, despierta en su joven mente la conciencia de que su belleza es posible y que esta puede incluso salvarla del yugo de fracaso que representa El Olivo.

Al dar los últimos toques al peinado la Manuela sintió a través del pelo que su hija se iba entibiando. Como si de veras le

hubiera entregado la cabeza para que se la embelleciera. Esa ayuda ella podía y quería dársela. La Japonesita estaba sonriendo. (p. 65)

Por otra parte, su deseo de trascender el destino de la estación se manifiesta en el aguardar constantemente la electrificación de la zona. Este ámbito de su vida manifiesta la situación de inmovilidad exasperante:

La Japonesita se quedó vagando por la plaza en espera de la salida de don Alejo con los resultados de la famosa entrevista. Luego, como tuvo otras cosas que hacer y llegó la hora del tren, ya no lo vio. Durante toda la semana estuvo averiguando si el caballero había vuelto al fundo, pero esa semana no le tocó ir ni de pasada, ni una sola vez. Se conformó con quedarse pensando, esperando. (p. 52)

Ahora, su enunciación se enfoca en la nostalgia que siente por su madre, la Japonesa Grande y en la figura parental de Manuela. Así, ella ve en el fallecimiento de la primera la pérdida de un lugar seguro, concretamente de su calor reconfortante (tanto a nivel físico como emocional), elemento del que carece Manuela. Ante ello, se enfrenta a la sensación de rechazo y abandono de esta segunda progenitora, porque solo en su madre biológica reconoce una vida afectiva y social en orden.

Es más, de Manuela, la Japonesita demanda explícitamente el ejercicio de una paternidad tradicional que devenga en una vida de hombre cisgénero. Sus expectativas se orientan, entonces, a contar con la figura parental de un varón que se reconozca como tal a partir de acciones sociales atribuidas a un hombre heterosexual y, por ende, digno de defender a una mujer en caso de problemas. Por esto, en cierto caso, la Japonesita revela la vergüenza que experimenta al ser hija de una persona que escapa a la heteronorma en para el contexto de su época: “El

año pasado, después de lo de Pancho, su hija le gritó que le daba vergüenza ser hija de un maricón como él” (p. 62).

Además, guarda un destacado lugar la figura del wurlitzer como concreción de su deseo de trascendencia. Ella ve en la electrificación del pueblo la transformación positiva tanto de sí misma como del lugar, la cual, al no cumplirse, le es negada. Este asunto despierta en ella una movilidad que supera su mero sobrevivir. Sin embargo, una vez que comprende que la luz no va a llegar, acaba por definir una actitud mustia y de aceptación ante una existencia de fracaso.

El Olivo se revela para la Japonesita como un inevitable pantano infernal en el cual solo la atención de Pancho Vega podría causar un influjo positivo relacionado con el progreso económico que este implicaba (aun cuando él ya estuviese casado). Su figura, asociada con una existencia *de esperpento*, termina por asumir una miseria relativamente menos tremebunda al reconocer en Pancho el complemento que colaborará en la concreción de su destino último: una prostitución viscosa e impropia que se erige como vía de salvataje.

La luz se encendió de nuevo en el salón. Un hombre apareció en el rectángulo. La aguja de la victrola comenzó a raspar un disco. Octavio se apoyó en el marco de la puerta. (...) Ahora bailaban. La Japonesita cruzó el rectángulo de luz, prendida a Pancho Vega. (pp. 128-129)

6.3.4. Pancho Vega: orden y conflicto.

Pancho Vega representa la fuerza que anhela emanciparse y, así, romper los lazos que lo unen con el discurso oficial de don Alejo. A lo largo de la novela, lucha por romper esa tensión vital que lo amarra al latifundista. Ya desde la infancia, podemos observar dicha dependencia: Pancho fue acogido por la familia de don Alejandro, la cual se ocupó de su educación y formación, hecho que él debía pagar

jugando con Mónica, hija de la familia. Si bien en un principio disfrutaba de esto, con el paso de los años llegó a odiar dicha actividad, ya que muchos eran lo que se burlaban de él por jugar con las muñecas de la niña. Este punto representa el primer quiebre en Pancho. Su inocencia se corrompe y conoce la crueldad del resto. Se ve como alguien distinto y ajeno a la familia de su amiga. Era solo el hijo de una sirvienta; pero, sobre esto, era un hombre, y como tal debía comportarse. Surge, entonces, el germen que, posteriormente, lo llevará a desear alejarse del patrón y de su familia, situación que se refuerza con la muerte de Moniquita.

Años más tarde, será Octavio quien le insistirá nuevamente a Pancho que don Alejo no es el ser benevolente que aparente ser, sino que es alguien ambicioso que solo busca beneficiarse a sí mismo. Esta percepción de don Alejo propiciará que Pancho se quite la “venda” y desee emanciparse. Aunque siente que jamás podrá romper la dependencia hacia el mandamás, pues carga con una antigua deuda: gracias a Alejandro Cruz se pudo comprar un camión.

La adquisición de este camión cambió por completo la vida de Pancho, ya que le permitió “independizarse”. Se fue a otro pueblo y comenzó a trabajar de forma autónoma, creyendo que se había librado de su pasado, mas la sombra de su antiguo patrón siempre estuvo acechándolo; y persuadió a los proveedores de Pancho para que no lo contrataran más, ya que no estaba al día con el pago de su préstamo. De esta forma, todo se derrumbó y una vez más don Alejandro le demostró quién dominaba y que su sombra abrazaba mucho más que al simple pueblo de El Olivo:

Y mira, está bueno que lo sepas aunque cualquiera que fuera menos tonto que tú ya lo sabría: tengo muchos hilos en mi mano. Cuidado. No porque no te hice firmar el papel voy a dejar que me hagas lesos; si te di libertad fue para ver cómo reaccionabas, aunque con lo que te conozco, ya debía saber y para que te aporrees solo. Ya sabes. Para otra vez dime que no

puedes pagarme por un tiempo y que te espere, entonces, de buen modo, veremos lo que puedo hacer... (p. 44)

Respecto a la enunciación de Pancho Vega, podemos señalar que destacan básicamente tres temas: la emancipación, la figura de Manuela y la masculinidad.

- a) En primer lugar, podemos señalar, tal como mencionamos antes, que en Pancho comienza a suscitarse el deseo de la independencia desde muy temprana edad. No quiere ser como sus padres, quiere ser libre y construir su propio destino. Por ello, se instala en Talca y allí se convierte en un emprendedor. No quiere volver, él quiere ir siempre hacia nuevas experiencias. Esto lo podemos observar cuando debe regresar al fundo de don Alejo:

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. (p. 124)

Sin embargo, queremos destacar que este deseo final, tal como aseveramos, surge gracias a la influencia de Octavio. Pancho toma fuerza de este personaje. No quiere ser menos que él. Admira tanto su libertad que se atreve a enfrentarse a don Alejo y hacia el final de la novela busca cortar por completo el lazo que lo ata, pagando el total de la deuda. A pesar de esto, creemos que Pancho no obtiene su auténtica libertad, ya que el impulso inicial no nació de él, sino de su cuñado. Pancho, por tanto, siempre necesitará de una fuerza que lo guíe y se dejará influenciar por el qué dirán:

Octavio era un gran hombre, gran, gran. Era una suerte haberse casado con su hermana. Uno sentía las espaldas cubiertas. (p. 124)

- b) En segundo lugar, podemos señalar, que Pancho alude en su discurso, en diversas ocasiones, lo que provoca en él, la figura de la Manuela. Efectivamente, podemos observar que desea “montárselo” al igual que a la Japonesita. No hay duda que, sexualmente, Manuela le produce algo, le remueve sus pulsaciones sexuales: “A la dos me las voy a montar bien montadas, a la Japonesita y al maricón del papá...” (p. 12).
- c) A raíz de lo anterior, debemos hablar del tercer punto: la masculinidad. Pancho Vega, en el plano social, desea anular sus pulsiones sexuales. No quiere que el resto sepa que se deja “tocar y sobar por las contorsiones y las manos histéricas de la Manuela” cuando esta baila, porque sabe que, de hacerlo, destruiría su fama de donjuán y se transformaría en un “maricón asqueroso”, al igual que la Manuela. Este deseo prohibido lo podemos constatar en la siguiente situación:

Pero ya iban saliendo, la Manuela, Pancho y Octavio, abrazados y dando traspies. La Manuela cantaba «El Relicario», coreado por los otros. (...) Caminaron hacia el camión estacionado en la esquina. Iban uno a cada lado de la Manuela, agarrando su cintura. La Manuela se inclinó hacia Pancho y trató de besarlo en la boca mientras reía. Octavio lo vio y soltó a la Manuela.

—Ya pues, compadre, no sea maricón usted también...

Pancho también soltó a la Manuela.

—Si no hice nada...

—No me vengas con cuestiones, yo vi...

Pancho tuvo miedo.

—Qué me voy a dejar besar por este maricón asqueroso, está loco, compadre, qué me voy a dejar hacer una cosa así. A ver, Manuela, ¿me besaste?

La Manuela no contestó. Siempre pasaba cuando había un hombre tonto como el tal Octavio, que maldito lo que tenía que ver con el asunto y mejor sería que se largara. Comenzó a zamarrearlo.

—Quiubo, maricón, contesta.

Pancho se cuadró amenazante frente a la Manuela.

—A ver.

Tenía la mano empuñada.

—No sean tontos, chiquillos, sigamos la fiesta mejor.

— ¿Lo besaste o no lo besaste?

—Pura broma...

Pancho le pegó un golpe en la cara mientras Octavio la sujetaba. No fue un golpe certero porque Pancho estaba borracho. La Manuela miraba hacia todos lados calculando el momento para huir.

—Una cosa es andar de farra y revolverla, pero otra cosa es que me vengái a besar la cara...

—No. Me duele.... (pp. 158-160)

6.3.5. La Japonesa Grande: calor apagado.

Es el único personaje que se jacta de conocer al verdadero Alejandro Cruz. Era la dueña del prostíbulo del pueblo, lugar en el que convergieron las más grandes autoridades de El Olivo. Fue el verdadero punto de organización de las campañas políticas de don Alejo. No solo lo apoyó en ellas, sino que se hizo partícipe de la gran propuesta del latifundista: hacer de El Olivo un pueblo moderno que fuera capaz de competir con la metrópolis cercana, Talca. Soñó y añoró ver cómo las carreteras principales llegarían a la estación y, luego, se emocionó con la idea de

que lo hiciera también la electricidad. Sin embargo, sus sueños se vieron truncados, ya que jamás se amplió la conectividad ni llegó la luz, hechos que la fueron matando poco a poco. No le sirvió de nada ser astuta y hacerse de la casa en la que estaba emplazado su local ni apoyar al gran amor de su vida a través de los años.

Respecto a la enunciación de la Japonesa Grande, podemos señalar que destacan los siguientes temas como ejes relevantes en su discurso: (1) el burdel y su organización, (2) don Alejo y su proyección como gran político y (3) el futuro prometedor.

- (1) Sobre el burdel, el personaje se refiere a cómo debe estar dispuesto todo en él para que sea un lugar igual o mejor al que posee la Pecho de Palo en Talca y, obviamente, hace alusión al abastecimiento de este lugar. Efectivamente, la gran rival de la Japonesa es la Pecho de Palo. Los artistas que trae, la forma en que dispone el mobiliario y los alimentos y bebestibles que sirve los distribuye en función de lo que se hace en el burdel de Talca, ya que quiere que el suyo sea más próspero y diverso. Este deseo de la Japonesa Grande se alimenta con las propuestas de don Alejo: él traerá el progreso a la estación y, por fin, su casa será más famosa que la de la otra regenta.

Que para el otro año va a parcelar una cuadra de su fundo y va a hacer una población, va a vender propiedades modelo, dice, con facilidades de pago, y cuando haya vendido todos los sitios de su parcelación va a conseguir que pongan electricidad aquí en el pueblo y entonces sí que nos vamos a ir todos para arriba como la espuma. Entonces vendrían de todas partes a mi casa, que tú sabes que tiene nombre, de Duao y de Pelarco... Me agradaría y mi casa sería más famosa que la de la Pecho de Palo. (pp. 92-93)

(2) y (3) Del punto anterior se desprende el segundo gran tema: la referencia en su discurso a la figura de don Alejo. La Japonesa dibuja a don Alejo como un ser con características divinas, al cual todos le tienen miedo. Asimismo, afirma que es tan poderoso que quiere construir una población modelo en la estación. Pero, manifiesta cierta incertidumbre ante este hecho, pues ella lo conoce muy bien: “Ahora nos está vendiendo terrenos aquí en la Estación, pero yo lo conozco y no he caído todavía. Que todo se va a ir para arriba” (p. 92).

A pesar de lo anterior, se plantea como una persona astuta, ya que busca que don Alejo siempre esté cómodo y contento en su burdel, pues, en el caso de que concreten sus promesas, debe asegurar la prosperidad de su negocio. A lo largo de los años, aprendió no solo a conocer los gustos de don Alejo, sino que a interpretar sus gestos. Por tanto, ella sabía qué tipo de mujeres le gustaban y por ello mandaba a buscar a Talca:

— ¿Ve pues, don Alejo? Mire estas nalgas, toque, toque, como a usted le gustan, blanditas, puro cariño. Para usted se la traje, yo sabía que le iba a gustar, no voy a conocer sus gustos... (...) Sí, ve, y la Rosita ya no es tan joven, porque sé que usted le hace ascos a las chiquillas muy chiquillas... (p. 88)

Con el fin de salir realmente favorecida de los buenos tiempos que auguraba don Alejo, la Japonesa Grande, tal como mencionamos anteriormente, se erigió como dueña de la casa en la que se asentaba su prostíbulo. Pero esto no lo hizo a través del dinero, sino que aprovechó una situación planteada por el mismo don Alejo. Tras una discusión acalorada entre los dos, ¿podría la Japonesa seducir y tener relaciones sexuales con la Manuela? Ella decía que sí, y don Alejandro, que no. En ese momento, surge la idea de la apuesta, donde la Japonesa le pide como premio la casa. La única condición que pone el latifundista es que tanto él como el resto de

los hombres que están en la fiesta deben ver a través de las ventanas cómo se concreta la hazaña. Con el fin de ganar dicha apuesta, la Japonesa le dice a la Manuela que la hará socia y que, realmente, no tendrán sexo, sino que será una actuación. La Manuela con el objeto de cumplir su sueño: tener su casa, un lugar del que nadie la podrá echar y sabiendo que don Alejo afirmaba que la estación crecería, acepta. Mas, a la hora de realizar la interpretación, esta adquiere otros tintes y la Japonesa abusa de la Manuela:

mijito, es rico, no tenga miedo, si no vamos a hacer nada, si es la pura comedia para que ellos crean y no se preocupe mijito (...) con nadie, dime que sí, Manuelita linda, dime que nunca con ninguna mujer antes que yo, que soy la primera, la única, y así voy a poder gozar mi linda, mi alma, Manuelita, voy a gozar, me gusta tu cuerpo aterrado y todos tus miedos y quisiera romper tu miedo, no, no tengas miedo Manuela, no romperlo sino que suavemente quitarlo (...) mijita, Manuela, como si fuéramos dos mujeres, mira, así, ves, las piernas entretreídas, el sexo en el sexo, dos sexos iguales, Manuela, no tengas miedo al 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. (...) ahora sí Manuelita de mi corazón, ves que puedes... (...) sí, mijita, yo te estoy haciendo gozar porque yo soy la macha y tú la hembra, te quiero porque eres todo, (...) mijito lindo, qué cosa más rica, hacía tanto tiempo, tanto, (...) mijita, mijito, (...) No le contemos a nadie mira que es una vergüenza lo que me pasó, mujer, no seas tonta, Manuela, que te ganaste la casa como una reina, me ganaste la casa para mí, para las dos. (pp. 133-135)

En el párrafo anterior, podemos constatar cómo la Japonesa Grande establece con Manuela el acuerdo bajo ciertas condiciones. No obstante, en el momento de la presunta performance, la Japonesa Grande quebranta, con premeditación, el pacto y abusa vilmente de la Manuela. No le importa que llore, que no quiera o que sienta asco. Manipula la situación al punto de hacer que ella eyacule y se sienta aún más sucia, aunque sin experimentar una culpa crónica.

6.3.6. Octavio: serpiente.

Octavio representa el discurso abiertamente disidente con el oficialismo. No ve en don Alejo ese personaje que han dibujado sus adherentes y el mismo Alejandro Cruz. Cree que es un latifundista, que, con el objetivo de cumplir sus metas, es capaz de todo, incluso de destruir lo que ha creado, sin importarles las vidas que pueda dañar. Dice que don Alejo, en realidad, quiere destruir la estación El Olivo, que él es quien se ha encargado de evitar que llegue la luz eléctrica, ya que, en verdad, lo que desea es botar todas las casas y, de esta forma, “plantar más y más viñas como si el pueblo jamás hubiera existido” (p. 124). Queremos destacar que Octavio es el único personaje que desafía verdaderamente a don Alejo porque él no es natural de ese pueblo. Por eso, discute la supremacía y los intereses del latifundista.

Por otro lado, podemos observar que Octavio se erige como un férreo defensor del sistema moral tradicional heterosexual. Hacemos hincapié en lo heterosexual porque a él no le molesta la acción adúltera de asistir junto con Pancho a un burdel en busca de diversión y prostitutas, sino que lo que produce un cambio en su ser y lo transforma en un enjuiciador, es la situación homoerótica que se comienza a gestar entre su cuñado y la Manuela. Es decir, no le molesta que Pancho pueda o no engañar a su hermana, sino que se bese o manifiesta otras intenciones con un hombre. Por eso, lo emplaza y le pregunta si es acaso “maricón”, al igual que la Manuela. Lo juzga. A raíz de lo que escucha, Pancho cambia radicalmente.

Intenta protegerse y golpea hasta dejar inconsciente a la protagonista, como si con este acto de violencia externa, hacia otro, quisiera olvidar o borrar su propia orientación sexual.

6.4. Lo grotesco en *El lugar sin límites*

La realidad manifestada en *El lugar sin límites* se configura como un espacio articulado desde lo grotesco. En este capítulo, expondremos, desde la perspectiva de Mijaíl Bajtín, ciertos elementos que demuestran este carácter a partir del ámbito del carnaval. Por una parte, nos referiremos a la manera en que actúa lo grotesco; por otra, abordaremos las bases concretas de la carnavalización en la obra. Finalmente, revisaremos cómo se presenta el lenguaje grotesco en el relato.

6.4.1. Rasgos de lo grotesco.

En primer término, es necesario recordar que una de las características más visibles e inmediatas de lo grotesco guarda relación con algo que denominamos pintura de un mundo paralelo, que, en palabras más claras, se refiere a una realidad sostenida en el lenguaje, la cual es planteada como una proyección contrastiva de nuestro mundo.

En este sentido, *El Olivo* representa una visión torcida, ensombrecida y dantesca de la vida humana. Si consideramos la teoría de la recepción de Umberto Eco, si atendemos al hecho de que el receptor de una obra literaria es el responsable de completar el sentido del mensaje y de realizar una interpretación de este de acuerdo a su semiósfera, podemos vincular los diversos elementos de la novela (personajes, cronotopos y cultura social) con ciertas referencias nacionales.

La realidad literaria expuesta en la obra representa una deformación de cierta parte de la historia de Chile. No se refiere a un período concreto, sino a una noción. Una de las características o virtudes de este texto donosiano es la imprecisión temporal, pues nunca se dan referencias a un contexto histórico puntual, sino que, a partir de indicios socioculturales, económicos y tecnológicos se llega a la conclusión de que el momento histórico, aludido por el cronotopo, corresponde a

una época de Chile que se sitúa, aproximadamente, entre las décadas de 1950 a 1960:

- Por una parte, la sociedad que habita en El Olivo estaba organizada en torno a un sistema patronal-patriarcal. En este contexto, podemos reconocer la relación de don Alejandro Cruz con los demás pobladores, la cual tenderá a la crisis, concretamente con Pancho Vega y, especialmente, con Octavio, quien cumple el rol de un agente externo que evidencia la posibilidad de independencia y libertad que los sujetos ficticios tienen ante ese orden. Con esto último, queremos dejar en claro que los esfuerzos de Octavio no apuntan a un despertar social, sino que se enfocan y trascienden solo en su cuñado Pancho, y esto en consecuencia acaba por ser un hecho puntual aunque decisivo en la trama.
- Por otra parte, es necesario recordar que, si bien los procesos de electrificación nacional empezaron en 1889 en la Zona Central, Santiago y Valparaíso, no es hasta 1955, con la inauguración de la Central Hidroeléctrica Cipreses, que llega esta nueva energía a la Región del Maule. Sin embargo, solo abastece a zonas que poseen un mayor grado de urbanización, como lo era Talca en aquella época si se compara con otros espacios rurales. Atendiendo al contenido de la novela, podemos señalar que, geográficamente, El Olivo se encontraría próximo a Talca, y es, en este contexto, que don Alejo, como dueño y señor del pueblo, promete traer el progreso y la modernidad a través de la electrificación de este. Ello con el fin de equipararlo con el resto de las metrópolis que existen en el país.

Junto con esta deformación de un referente real, constatamos la existencia de lo grotesco en una tendencia hacia la carnavalización. Hablamos de tendencia, puesto que, en el relato, no se manifiesta de forma absoluta la instancia del carnaval: no se produce el desentronamiento esperado, sino que don Alejo exagera su poder y crea una ilusión ante la cual el vulgo despliega su ingenuidad

y vive el espejismo de que el latifundista traerá prosperidad al pueblo a través de la construcción de la carretera longitudinal y la electrificación, con lo que todos, eventualmente, se beneficiarán a nivel económico. Este aspecto ilusorio para los habitantes de El Olivo no representa una instancia de atestiguamiento, sino una vivencia. Un ejemplo de la maximización mencionada lo hallamos en el siguiente hecho:

Con los años, la Ludo se había puesto muy olvidadiza y repetidora. Ayer le contó que cuando Misia Blanca la vino a ver le trajo un recado de don Alejo diciéndole que le quería comprar la casa, que raro no y otra vez dice don Alejo se interesa por esta propiedad pero yo no entiendo para qué y yo no me quiero ir, me quiero morir aquí. Ah, no, era como para ahogarse. Ya no era divertido chismear con ella. Ni siquiera se acordaba de qué cosas tenía guardadas en la multitud de cajas, paquetes, atados, rollos que escondía en sus cajones o debajo del catre o en los rincones, cubriéndose de polvo detrás del peinador, metidos entre el ropero y el muro. Y para qué decir la gente, se le borraba toda, toda menos la de la familia de don Alejo, y les sabía los nombres hasta a sus bisnietos. Ahora no se podía acordar quién era Pancho. —Cómo no te vas a acordar. Te he hablado tanto de él. —Tú te lo llevas hablándome de hombres. —Ese hombrazo grandote y bigotudo que venía tanto al pueblo el año pasado en el camión colorado, te dije. Era del fundo El Olivo pero se fue y se casó. Después estuvo viniendo. Ese con las cejas renegridas y cogote de toro que yo, antes, cuando él era más chiquillo, lo encontraba tan simpático, hasta que esa vez vino a la casa con unos amigos borrachos y se puso tan pesado. Cuando me hicieron tiras mi vestido de española. Inútil. Para la Ludo, Pancho Vega no existía. (...) La Ludo se quedó muda mientras la Manuela escarbaba. Luego comenzó a hablar.

—Le debe plata a don Alejo.

La Manuela la miró.

- ¿Quién?
- Ese que tú dices.
- ¿Pancho Vega?
- Ese. (pp. 27-28)

En esta situación, podemos observar cómo se ha maximizado la jerarquía de don Alejo, al punto de desdibujar los relatos personales de los sujetos ficticios. El personaje de la Ludo no es capaz de enfocar ni de recordar sus propios eventos, sino que solo reconstruye su historia a partir de la influencia aplastante del senador y su clan. En consecuencia, recuerda a Pancho únicamente por la deuda que mantiene con don Alejandro Cruz.

Junto con estas ideas, aseveramos que la realidad textual propuesta sostiene una experiencia parcialmente carnavalesca, sustentada en que los hechos suceden durante un período de crisis. Desde El Olivo y su ordenamiento real, se percibe un deterioro, expresado a través de la existencia de diversos elementos que minan aspectos institucionales, por ejemplo, como la moralidad, como sucede con las prostitutas genéricas, el burdel y, especialmente, Manuela. De este modo, los sucesos que ocurren en el vórtice fantástico no suponen una transgresión sancionable en tanto no se vea amenazado y dañado irreparablemente un aspecto esencial del orden referencial.

Tal como se mencionaba anteriormente, la instancia del carnaval corresponde a una necesidad del pueblo y del poder porque, si bien es una fase de rebajamiento, deterioro e inversión, permite a los participantes el descubrimiento o el paso hacia otra dimensión de sí mismos en determinados límites temporales y, por ende, una supervivencia que les permita aguantar el regreso y la cotidianeidad en el orden referencial.

6.4.2. El prostíbulo.

Tradicionalmente, asociamos al prostíbulo con lo obsceno e inmoral, con aquello que atenta contra las buenas costumbres. Por ende, se suele presentar como un lugar prohibido y marginado de la sociedad. Sin embargo, en la novela *El lugar sin límites* esta lógica no se cumple, ya que el prostíbulo no solo pasa a ser el centro neurálgico de la acción, sino que se erige como el centro político, económico y moral.

El prostíbulo es el lugar común de encuentro para los personajes, el ámbito donde se pueden liberar y mostrar tal cual son, sin tapujos. Se transforma, por tanto, en la plaza pública del carnaval, pasando, así, desde lo bajo a ocupar un lugar de privilegio.

6.4.2.1. Prostíbulo como centro político.

Don Alejo transforma el prostíbulo en el centro político y económico del pueblo. Si bien durante su postulación a diputado desarrolla reuniones en uno de los galpones que posee, es el burdel el verdadero núcleo de la campaña, correspondiendo a la Japonesa Grande ser la generalísima de su postulación a la cámara de diputados y, luego, a la de senadores. Allí se dan a conocer las dos grandes propuestas para la urbanización del pueblo: la construcción de una carretera longitudinal que pasaría por el pueblo y la electrificación de este.

Son estas promesas las que le entregan, como señalamos antes, la ilusión de progreso a los habitantes de El Olivo. Esta esperanza les da ánimo de un futuro mejor, uno que, desde la oscuridad y el retraso, se ve como un paraíso. Entonces, pasan de ser seres oprimidos por el poder a sentirse como iguales a los poderosos. Es, por tanto, una ilusión que libera el alma de cada uno. Es más, las señoras del pueblo están conscientes de que en ese lugar, sus esposos se liberan y hacen “qué

sabe qué”, pero esto no las molesta, ya que están ilusionadas y creen férreamente en las palabras de don Alejo.

Las señoras, de regreso a sus casas a almorzar, conminaron a sus maridos para que no dejaran de acordarse de todos los detalles de lo que esa noche pasaría en la casa de la Japonesa, y que si fuera posible, si hubiera alguna golosina novedosa, cuando nadie los estuviera viendo se echaran algo al bolsillo para ellas, que al fin y al cabo se iban a quedar solas en sus casas, aburriéndose, mientras ellos hacían quién sabe qué en la fiesta. Claro que hoy no tenía importancia que se emborracharan. Esta vez la causa era buena. Que se estuvieran cerca de don Alejandro, eso era lo importante, que él los viera en su celebración, que de pasada y como quien no quiere la cosa le recordaran el asunto del terrenito, y de esa partida de vino que prometió venderles con descuento, sí, que cantaran juntos, que bailaran, que hicieran las mil y una, hoy no importaba con tal que las hicieran con el señor. (p. 81-82)

Tal como se puede observar en la cita, las esposas pensaban que el hecho de que sus esposos fueran al prostíbulo las beneficiaría enormemente, ya que así el latifundista sabría que lo apoyaban en sus postulaciones al poder y, luego, cuando el pueblo surgiera, lo consideraría en la venta de terrenos. Era tan poco lo que les importaba lo que sus maridos hicieran en ese lugar que se atrevían a pedirles que les trajeran “alguna golosina novedosa”, ya que sabían que solo ahí llegaban ese tipo de cosas.

6.4.2.2. Prostíbulo como centro moral.

Don Alejo no solo transforma en centro político y económico a este lugar, sino que, valiéndose de su poder divino, lo erige como centro moral, desplazando, de esta forma, a la iglesia, escenario que, en la época, correspondía al foco de los ritos pueblerinos.

Para justificar lo anterior, debemos destacar que el prostíbulo se encuentra enclavado en una zona determinada, en la casa de la Japonesa, espacio que jamás se limitó en sus horarios de funcionamiento. En cambio, la iglesia sí lo hace: solo funciona como tal los días domingos en uno de los galpones de don Alejo, justamente en aquel que, durante la semana, se desempeñaba como centro de reuniones de su partido.

Al frente, unas cuantas personas rondaban el otro galpón, el que servía de capilla los domingos y de lugar de reunión del Partido durante la semana. Era más chico que el galpón del correo y también pertenecía a don Alejo, pero nunca llegaron a permutar sus funciones: el espacio de la capilla actual era suficiente para los feligreses, sobre todo después de la vendimia, cuando ya no quedaban ni afuerinos ni las familias de los dueños de fundos. (p. 38)

Otro hecho que explica el desplazamiento que sufre la iglesia, lo observamos en lo siguiente: don Alejandro Cruz permite que sus perros entren y anden de forma libre en la celebración de la misa, cosa que no ocurre en el prostíbulo, ya que los animales se quedan afuera. Con esto se demuestra que don Alejo establece como centro de respeto al prostíbulo y releva a un rol secundario a la iglesia.

Cabe destacar que sus perros, llamados Negus, Sultán, Moro y Otelo, llevan nombres asociados con la cultura musulmana, hecho que nos permite asumir una

dimensión simbólica relevante para este personaje. Alejandro Cruz se posiciona fuera del orden divino inherente al mundo occidental, evocando la histórica oposición entre cristianismo e islamismo.

Además de lo mencionado, la figura de El Olivo encuentra en este reducto del placer un símil por cuanto expresa, paralelamente, la historia y la progresión del pueblo-estación.

La Japonesa Grande recordaba, hacia el final [de su vida], que en otra época la misa de doce en el verano atraía a los breaks y a los victorias más encopetados de la región, y la juventud elegante de los fundos cercanos se reunía al atardecer, en caballos escogidos, a la puerta del correo para reclamar la correspondencia que traía el tren. Los muchachos, tan comedidos de día como acompañantes de sus hermanas, primas o novias, de noche se soltaban el pelo en la casa de la Japonesa, que no cerraba nunca. Después, llegaban solo los obreros del camino longitudinal, que hacían a pie los dos kilómetros hasta su casa, y después ni siquiera ellos, solo los obreros habituales de la comarca, los inquilinos, los peones, los afuerinos que venían a la vendimia. Otra clase de gente. Y más tarde ni ellos. (p. 56)

Principalmente, el prostíbulo es capaz de anunciar la ebullición social del pueblo y la subsecuente disminución de esta hasta el punto en que se pierde la presencia de los elementos positivos y deseables y solo permanece el deterioro irremediable.

6.4.3. El cuerpo grotesco.

Como se señaló con anterioridad en el marco teórico, la relevancia del cuerpo en lo grotesco es sustancial por cuanto expresa las ideas del desbordamiento, los fluidos, el contacto con el mundo a través del deslumbrante engullir y expeler, entre otras cosas.

En el caso de esta novela, observamos que existen importantes ejes en los que funcionan esta materialidad y fisiología. En primer lugar, fluidos y acciones, como beber y comer; en segundo término, lo incompleto del cuerpo grotesco; en tercer lugar, la genitalidad y cómo se sexualizan los cuerpos.

- (a) En lo que respecta a fluidos y acciones, en diversas situaciones, podemos reconocer cómo el cuerpo de los personajes interactúa con la realidad a través de un frenesí famélico. Al iniciar la novela, se describe el cuerpo de Manuela como un territorio en que ya ha acaecido esta deglución: “Frotó la lengua contra su encía despoblada: como aserrín caliente y la respiración de huevo podrido. Por tomar tanto chacolí para apurar a los hombres y cerrar temprano” (p. 11).

La forma en que se presenta el personaje de Manuela al lector cumple la función de introducir la estética de la obra mediante aspectos puntuales que revelan un mundo: la ingesta abundante de alcohol y el consiguiente efecto flatulento. En este caso, se establece su cuerpo como una materialidad que ha perdido partes esenciales (los dientes) y se ha tornado malsana.

Otro hecho en que se verifica la presencia del cuerpo como un elemento grotesco corresponde a la descripción que se hace de la prostituta Lucy:

La Lucy regresó a su pieza. Allí se echaría en su cama con las patas embarradas como una perra y se pasaría toda la tarde entre las sábanas inmundas, comiendo pan, durmiendo, engordando. Claro que por eso tenía tan 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. (pp. 19-20)

La imagen del cuerpo de Lucy y su manera de vivir nos hablan de una existencia carnavalesca. Junto con la ingesta desbordada, destacan el yacer en la inmundicia y engrosar su figura, rasgo central de su fetichización como objeto de deseo.

Otras situaciones grotescas podemos reconocer en la novela, como es el caso de la Japonesa, quien, desde su infancia en el burdel, se vio enfrentada a un mundo adulto y por ello impropio, el cual debía digerir desde los sentidos, como la visión y la audición:

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 situación, puntualmente, parece revelar un cuadro metagrotesco por cuanto la Japonesa se experimenta a sí misma en este entorno carnavalesco y, a la vez, es permeada por un mundo que tiende al rebalse y a lo gorgoteante. En el plano de lo audible, se halla con palabras malsonantes, lícitas en contextos no formales, que no pertenecen a lo culto. En el ámbito de los olores, ella desenvuelve su cotidianeidad en el hedor del

vómito. En el plano del tacto, desarrolló sus juegos en espacios y elementos marcados por el sexo.

- (b) En el segundo eje, lo incompleto del cuerpo grotesco, reconocemos momentos importantes de la trama, principalmente cuando Pancho llega al burdel y, momentáneamente, enfrenta su tedio con la Japonesita:

La Japonesita bailaba, raro, porque no bailaba nunca, ni aunque le rogaran. No le gustaba. Ahora sí. La vio girar frente a la puerta abierta de par en par, pegada a él, como derretida y derramada sobre Pancho, con sus bigotes negros escondidos en el cuello de la Japonesita, sus bigotes sucios, el borde de abajo teñido de vino y nicotina. Y agarrándole el nacimiento de las nalgas, sus manos manchadas de nicotina y de aceite de máquina. Y Octavio parado en el vano de la puerta, fumando, esperando: después lanzó el cigarrillo a la noche y entró. El disco se detuvo. Una carcajada. Un grito de la Japonesita. Una silla cae. Algo le están haciendo. (p. 130)

El personaje de esta joven demuestra la tendencia al crecimiento inherente al cuerpo grotesco, una materialidad siempre incompleta, siempre creadora, que nunca alcanza la concreción definitiva. En este caso, tal tendencia se manifiesta como un torrente que acaba en el fracaso o, más precisamente, en el rechazo, pues Pancho decide experimentar el frenesí con un estímulo mucho más potente, Manuela.

La imagen de este par, un hombre brutal y una joven que transita hacia la aceptación de la prostitución como su destino, recuerda a una manifestación del cuerpo grotesco mencionada por Bajtín, la cual es enmarcada en la procesión religiosa del día de Corpus: un monstruo que lleva en su lomo a la “pecadora de Babilonia”, símbolo de las entrañas

devoradoras-devoradas, que remiten, por un lado, a las entrañas de alguien en parto, actividad productiva y expelente; y, por otro, al consumo o ingesta propio de la estética grotesca, vale decir, a un principio de penetración del mundo en el ser. Así, la Japonesita pretende realizar un acto en que se alumbraba a sí misma para salir fuera de sus propios límites. Pancho Vega, en tanto, personifica el arrasamiento de los recursos, el furioso engullir del mundo.

Instantes después, Manuela participa junto a otros personajes en un cuadro complejo y atiborrado que versa sobre lo incompleto del cuerpo:

En Talca le habían hablado a la Cloty de estos bailes de la Manuela, pero cómo iba a creer, tan vieja la loca. Tenía ganas de ver. Encendieron dos chonchones en las mesas alrededor de la pista y entonces Pancho vio por fin los ojos de la Manuela iluminados enteros, redomas, como se acordaba de ellos entre sus manos y los ojos de la Japonesita iluminados enteros y tomó un trago largo, el más largo de la noche porque no quería ver y le sirvió más tinto a Pancho, y a la Lucy, que tomen todos, aquí pago yo. Le tomó la cabeza a la Manuela y la obligó a tomarse un trago largo como el suyo y la Manuela se limpió la boca con el dorso de la mano. La Lucy se quedó dormida. (...) —Échale nomás, Manuelita de mi alma, échale... que sea buena mi fiesta de despedida. (pp. 153-154)

En este episodio, todos los participantes tratan de romper la cotidianidad del sistema referencial mediante un acto que acaba por enaltecer y repletar los cuerpos, vigorizarlos hasta derribar el aislamiento. Cada quien bebió por diversos motivos: Manuela, por obligación, pero, como se verá más adelante, esto solo enardece su osado baile; Pancho, para enfrentar en “condiciones idóneas” el deseo sexual de ese momento, que

surge como respuesta a su conciencia del regreso a la nada, el retorno a El Olivo; la Lucy, por mera inercia de este carnaval. Así, retomando el parecer bajtiniano, se conforma un “cuerpo cósmico (...) [que] representa el conjunto del mundo material y corporal, concebido como lo «inferior» absoluto, como un principio que absorbe y da a luz, como una tumba y un seno corporales, como un campo sembrado cuyos retoños han llegado a la senectud”. (Bajtín, 2003: 26)

- (c) El tercer eje relevante en la dimensión del cuerpo grotesco corresponde a la genitalidad y a la sexualización. Un episodio, que profundizaremos en breve, corresponde al icónico momento en que los demás hombres asistentes al burdel atestiguan la genitalidad de Manuela, sorprendiéndose por la contextura de su miembro. Otro episodio relevante consiste en la ascensión de la Japonesita ante su propia belleza y la prostitución como una inevitable vía de escape ante el estancado pueblo, evento ya mencionado en el eje anterior.

6.4.4. El lenguaje grotesco.

En lo que concierne a la articulación del lenguaje grotesco presente en la obra, analizaremos, por un lado, la correferencialidad que suscita Manuela en el discurso de los personajes a partir de aspectos léxicos y pragmáticos, los cuales se vinculan con las ideas de injuria, burla y grosería. Por otro lado, estudiamos dos momentos de la diégesis en los cuales se transgreden los límites entre lo privado y lo público, revelando la intimidad psíquica y corpórea de los personajes.

6.4.4.1. Manuela: el maricón del pueblo.

Antes que nada, nos referimos a la correferencialidad generada por el personaje de Manuela. A lo largo del relato, son varios los actores que aluden a este

referente de forma coprolálica, especialmente por medio de la voz “maricón”. Según la Real Academia Española¹³, este vocablo es un adjetivo despectivo malsonante que significa ‘marica’. En tanto, “marica” también es un adjetivo despectivo malsonante, que, a la vez, funciona como diminutivo del nombre propio María, el cual puede significar lo siguiente: ‘afeminado (que se parece a las mujeres)’, ‘dicho de un hombre: apocado, falta de coraje, pusilánime o medroso’ y ‘dicho de un hombre: homosexual’. Con el propósito de hacer un análisis pragmático, abordaremos las siguientes tres citas en las que se usa el término destacado.

(a) Primera cita:

El año pasado, después de lo de Pancho, su hija le gritó que le daba vergüenza ser hija de un maricón¹⁴ como él. Que claro que le gustaría irse a vivir a otra parte y poner otro negocio. Pero que no se iba porque la Estación El Olivo era tan chica y todos los conocían y a nadie le llamaba la atención, tan acostumbrados estaban. Ni los niños preguntaban porque nacían sabiendo. (pp. 62-63)

En la cita transcrita, podemos observar que la Japonesita al referirse a la Manuela como “maricón” lo está caracterizando como un hombre homosexual afeminado que carece de la fuerza y protección que se supone debe entregar un hombre como tal. Esto último es una de las cosas que más anhela: unos brazos que la protejan, la abracen y le den calor y seguridad. Por eso, extraña a su madre, porque, en esta familia disfuncional, era ella la que cumplía el rol masculino. Asimismo, queremos destacar que el hecho de no desear emigrar se explica por el miedo que le produce quedarse sola en el mundo, ya que, como bien dice, en el pueblo nadie se pregunta ni cuestiona la forma de ser de la Manuela, porque ya es parte del paisaje; hecho que, probablemente, no ocurriría en otro contexto.

¹³ Consultado en sitio “<http://dle.rae.es/?w=diccionario>” el viernes 29 de diciembre de 2017.

¹⁴ El subrayado corresponde en esta cita y en las siguientes a los autores del trabajo.

(b) Segunda cita:

- Debe de ser el maricón del piano.
- Si la Japonesa no tiene piano.
- De veras.
- Decían que iba a comprar.
- Artista es, mira la maleta que trae.
- Lo que es, es maricón, eso sí... (p. 81)

En el contexto del diálogo anterior, el vocablo “maricón” con que se alude a Manuela resalta el carácter de afeminado, pues se dice que este personaje corresponde al “maricón del piano”.

En el ámbito gramatical, reconocemos un sintagma nominal constituido por el núcleo “maricón” y el complemento del nombre “del piano”, donde este último delimita al referente, entregando una característica distintiva.

La intervención de las mujeres del pueblo permite inferir que las actividades artísticas realizadas por hombres en burdeles son atribuidas, por la cultura social, a la figura del hombre homosexual, quien se caracteriza por ser afeminado.

Respecto a esta segunda ocasión en que se emplea el término “maricón”, podemos señalar que están reafirmando el referente planteado antes: ella no sabe a qué viene al burdel, pero de lo que sí están seguras es que este ser que llegó al pueblo con el pelo tomado y maquillado tiene que ser homosexual.

(c) Tercera cita:

- Psstt, si éste no parece maricón.
 - Que no te vean las mujeres, que se van a enamorar.
- La Manuela, tiritando, contestó con una carcajada.
- Si este aparato no me sirve nada más que para hacer pipí.
- (p. 100)

Del diálogo anterior, queremos destacar que quien usa el término “maricón” es la Japonesa Grande, que se encuentra obnubilada con el tamaño descomunal del pene de la Manuela. Afirma, por ello, que “no parece maricón”. La Japonesa está descolocada, incrédula ante lo que ve, y lo podemos explicar porque, tradicionalmente, se ha pensado que la genitalidad es un aspecto fundamental para definir o determinar la calidad de un hombre como tal, de ahí que se piense que mientras más grande es el pene más hombre se es.

Para concluir este apartado, queremos destacar que la voz “maricón” se emplea en el relato, desde un sentido léxico-semántico, para enfatizar la percepción de la identidad sexual que tienen los personajes respecto a Manuela, pues ellos solo delimitan su existencia en ser un homosexual que gusta de vestirse como mujer. Por lo mismo, desde un punto de vista pragmático, podemos aseverar que le otorgan el valor de loca y afeminado, porque le agrada el espectáculo y porque, tal como indica la Japonesita, carece de los caracteres que se supone debe poseer un hombre: ser capaz de entregarle protección y seguridad a su familia.

6.4.4.2. Transgresión de los límites privados.

Según Bajtín, lo grotesco nace de la exposición pública de aquello que pertenece a la esfera privada y, desde esta perspectiva, analizaremos dos situaciones en las que, por medio del lenguaje, se presentan aspectos que se hacen públicos.

- (a) En primer lugar, queremos inquirir acerca el diálogo que mantiene consigo mismo Pancho Vega cuando ve bailar a la Manuela. En esta situación, es el narrador de la obra quien nos expone la interioridad de este personaje. Tal como hemos abordado en otros capítulos, Pancho siente una fuerte atracción sexual por Manuela, desea poseer su cuerpo; empero, la fuerte influencia de Octavio y de la sociedad heteronormada imperante le impide liberarse en el marco del contexto del carnaval. Frente a los demás, especialmente frente a

su cuñado, intenta limitar sus auténticos sentimientos y denigra a la Manuela por su condición de homosexual.

Hablamos de homosexual -reiteramos- porque en el contexto en que se enmarca esta obra no se conocían conceptos como los de transexual o transgénero. Sin embargo, esto es una mera máscara, ya que, como señalamos, interiormente, Pancho piensa lo siguiente:

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 solo 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. Que Octavio no sepa. No se dé cuenta. Que nadie se dé cuenta. Que no lo vean dejándose tocar y sobar por las contorsiones y las manos histéricas de la Manuela que no lo tocan, dejándose sí, pero desde aquí desde la silla donde está sentado nadie ve lo que le sucede debajo de la mesa, pero que no puede ser, no puede ser y toma una mano dormida 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 mis manos en sus vísceras babosas y

calientes para jugar con ellas, dejarla allí tendida, inofensiva, muerta: una cosa.

Entonces Pancho se rio. Si era hombre tenía que ser capaz de sentirlo todo, aun esto, y nadie, ni Octavio ni ninguno de sus amigos se extrañaría. Esto era fiesta. Farra. Maricones de casas de putas había conocido demasiados en su vida como para asustarse de esta vieja ridícula, y siempre se enamoraban de él —se tocó los bíceps, se tocó el vello áspero que le crecía en la abertura de la camisa en el cuello. Se había tranquilizado bajo la mano de la Lucy. (pp. 154-156)

A través de esta cita podemos concluir que Pancho experimenta diferentes sensaciones internas, todas ligadas a la negación del sentimiento primario: el deseo. Primeramente, explicita que desea a la Manuela, “desea que ese retorcerse no sea solo allá en el centro sino contra su piel”. (p. 155) Empero, no quiere manchar su reputación, no pretende que Octavio ni el resto lo juzgue o se burlen de él como lo hacen con la Manuela. Por eso, agradece que la mesa disimule su erección.

En el fondo, sabe muy bien que ser homosexual significaría perder un lugar en la sociedad y pasar a ser una mera “cosa”, un objeto con el que el resto juega, y no quiere eso. Por eso, toma la mano de la Lucy, ansía anular esa situación perturbadora que le provoca el movimiento de Manuela y desea que lo que “arde bajo su pantalón” no sea por la “cosa” que está viendo bailar, sino por la puta. Quiere tomar a la Manuela para tener un encuentro sexual violento y que en ese encuentro, pueda extinguirla para que se anule lo que está sintiendo por dentro: “hasta que me mire con esos ojos de redoma aterrados y hundiendo mis manos en sus vísceras babosas y calientes para jugar con ellas, dejarla allí tendida, inofensiva, muerta: una cosa”. (p. 155)

El lenguaje, en este caso, presenta un elemento estético de lo grotesco ya mencionado: la visión de los intestinos como algo de valor exacerbado. Por último, en su afán de negar el deseo, intenta convencerse a sí mismo de que es natural experimentar este tipo de cosas en medio de una fiesta celebrada en un burdel, pues todo hombre debe vivirlo alguna vez y nadie debe juzgarlo por ello.

- (b) En segundo lugar, otro hecho en el que el lenguaje empleado se torna grotesco debido a la exhibición de un acto íntimo, corresponde al encuentro sexual entre la Japonesa Grande y la Manuela, acto que se genera a raíz de una apuesta, y que es observado a través de una ventana por don Alejo y varios hombres. Esta acción exhibicionista lo transforma en un hecho grotesco en sí, pues algo tan íntimo como el coito sexual se vuelve un espectáculo con el que los que miran se deleitan.

El lenguaje que emplean los personajes, específicamente el de la Japonesa Grande, es una muestra de otro aspecto grotesco de la situación. Se altera la lógica convencional y se transforma a la Manuela en la “hembra” y la Japonesa se presenta como la “macha”. No es la Manuela quien penetrará y dominará en el encuentro, sino que será la Japonesa quien desempeñará un rol activo. Observemos la cita que explicita el encuentro sexual:

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 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 muy despacito al oído, mijito, es rico, no tenga miedo, si no vamos a hacer nada. (...) A ella le gusta hacer lo que está haciendo aquí en las sábanas conmigo. Le gusta que yo no pueda: con nadie, dime que sí, Manuelita linda, dime que nunca con ninguna mujer antes que yo, que soy la primera, la única, y así voy a poder gozar mi linda, mi alma, Manuelita, voy a gozar, me gusta tu cuerpo aterrado y todos tus miedos y quisiera romper tu miedo, no, no tengas miedo Manuela, no romperlo sino que suavemente quitarlo de donde está para llegar a una parte de mí que ella, la pobre Japonesa Grande, creía que existía pero que no existe y no ha existido nunca, y no ha existido nunca a pesar de que me toca y me acaricia y murmura... no existe. Japonesa bruta, entiende, no existe. No mijita, Manuela, como si fuéramos dos mujeres, mira, así, ves, las piernas entrelazadas, el sexo en el sexo, dos sexos iguales, Manuela, no tengas miedo al 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 mientras ella me decía sí, mijita, yo te estoy haciendo gozar porque yo soy la macha y tú la hembra, te quiero porque eres todo, y siento el calor de ella que me engulle, a mí, a un yo que no existe, y ella me guía riéndose, conmigo porque yo me río también, muertos de la risa los dos para cubrir la vergüenza de las agitaciones, y mi lengua

en su boca y qué importa que estén mirándonos desde la ventana, mejor así, más rico, hasta estremecerse y quedar mutilado, desangrándome dentro de ella mientras ella grita y me aprieta y luego cae, mijito lindo, qué cosa más rica, hacía tanto tiempo, tanto, y las palabras se disuelven y se evaporan los olores y las redondeces se repliegan, quedo yo, durmiendo sobre ella, y ella me dice al oído, como entre sueños: mijita, mijito, confundidas sus palabras con la almohada. (p. 133-135)

Asimismo, es importante recalcar, a partir de lo anterior, que el lenguaje usado es grotesco porque a través de él se describe de forma detallada y precisa un proceso corporal en el que dos cuerpos desnudos interactúan. Se entrega una visión suprapersonal, cósmica; vale decir, se presentan diversos ángulos o perspectivas que se funden en una sola enunciación.

Siguiendo la noción del cuerpo grotesco planteada por Bajtín (2003), podemos señalar que, en esta situación, tal como revisamos antes, se hiperboliza positivamente el tamaño del miembro de la Manuela. Por esto, que la Japonesa Grande dice que este personaje “no parece maricón”.

De la descripción de este acto íntimo, se puede colegir que el pene de la Manuela se separa de esta, “tiene una vida independiente, suplanta al resto del cuerpo relega[n]do[lo] a un segundo plano” (Bajtín, 2003: 261).

La Japonesa Grande le dice a la Manuela que asumirá el papel de “macha” de esta relación, con el propósito de generar un clima sexual en el que Manuela responde favorablemente. Esto nos permite rectificar la idea antes expuesta: Manuela es el camino hacia el pene, lo que, en realidad, desea la Japonesa no es que su compañera se sienta cómoda, sino acceder

al miembro, ya que le excita la idea de ser la primera mujer que lo siente y disfrute.

6.4.5. Manuela como personaje grotesco.

Tal como se señaló en el marco teórico, el grotesco moderno literario cuestiona tres elementos fundamentales: la naturaleza del héroe, el espacio y la relación con los otros. Considerando estas tres esferas, plantearemos, a continuación, a Manuela como un personaje por esencia grotesco.

Respecto a la naturaleza de nuestra heroína, según lo indicado en el capítulo sobre identidad sexual, pp. 117 - 125, Manuela presenta una identidad conflictiva, puesto que no se identifica como un hombre propiamente tal, sino que es una mujer transgénero. Sin embargo, ella y el resto de los seres que habitan en este espacio, desconocen tal acepción por lo que, erradamente, se lo denomina como homosexual.

He aquí el gran conflicto, puesto que no quiere, por ejemplo, que la Japonesita le diga “papá”. Asimismo, podemos observar que tiene envidia de su hija: ella sí es mujer, pero no sabe serlo. En cambio, Manuela siente que ella sí sabe. Se siente una mujer. Hacia el final de la novela, decide mostrarle a Pancho “lo que realmente es una mujer”. Así, resuelve, de forma aparente, el conflicto; mas esto le trae desgracia y una terrible golpiza. En ese momento, ella toma conciencia de que sus agresores, Pancho y Octavio, establecen, por medio de la violencia, la idea de que su identidad no corresponde a Manuela, sino a la de un hombre, Manuel González Astica.

A continuación, nos referiremos a la relación que mantiene con el espacio. La estación El Olivo jamás fue lo que prometió don Alejo; al contrario, se transformó en un espacio estéril que, poco a poco, se corroe a sí mismo. Atrás quedaron los sueños de la Manuela. Sus espectáculos no son ni serán para un gran público ni

menos para señores y señoritos, solo para rotos con “olor a pata”. De esta manera, Manuela presenta una disociación con el espacio.

Finalmente, sobre la relación que establece la heroína con los otros, queremos hacer hincapié que nada sería lo mismo sin la presencia de don Alejo como agente protector. La Manuela no solo genera risa y morbo en su espectáculo, sino que forja en los hombres que la han visto bailar, el deseo incontrolable de golpearla y humillarla para, de esta forma, olvidar lo que durante la presentación pudieron haber sentido: una indefinible sensación sexual. Ridiculizándola se reivindicaban como machos heterosexuales. Por ello, la figura de don Alejo es relevante, pues, como dijimos, le otorga protección. Nadie puede golpearla hasta la muerte o denunciarla ante la policía por “degenerado”. Mas, esto no lo hace por real compasión, sino como una forma de poder comprobar su poderío. Si nadie le hace algo, es porque él es el verdadero dios de El Olivo y su palabra es la ley.

6.5 Espacios y poder en *El lugar sin límites*

En la configuración diegética de la novela, reconocemos espacios eminentemente marginales, zonas que han sido determinadas por la hegemonía como albergue de todo elemento disruptivo para el discurso institucionalizado. En este sentido, abordaremos, en primer lugar, una lectura de los espacios de *El lugar sin límites* desde la perspectiva de Rodrigo Cánovas, quien plantea la relación entre lugares infernales y celestes. En segundo lugar, trabajaremos con el espacio presentado en la obra desde la perspectiva foucaultina de la heterotopía.

6.5.1. Entre el cielo y el infierno: un lugar sin límites.

Para Cánovas (2003), en *El lugar sin límites* el espacio se encuentra diagramado en dos grandes esferas, las cuales representan el cielo y el infierno, ya sea en el mismo El Olivo y su interior, ya sea en la dicotomía que se establece entre el pueblo y Talca.

Respecto al pueblo, Cánovas indica que este tiene dos polos, ubicando en la parte superior, identificada como el cielo, zonas como el fundo y la casa patronal, envuelta por un parque en “u”; y en la inferior, el pueblo y el prostíbulo, espacios que identifica como infernales. Paralelamente, se esboza en otro eje la ciudad de Talca, en la cual también existen dos núcleos: el espacio celestial, que se emplaza en el barrio nuevo, donde desea vivir la esposa de Pancho; y el espacio infernal: el prostíbulo de la Pecho de Palo.

En el interior de El Olivo, según Cánovas, existe un punto de contacto entre los dos espacios, cielo e infierno: el canal, el cual forma una línea imaginaria que funciona, para los personajes, como límite entre el mundo sagrado y el espacio de la perdición. En relación con estas esferas que el estudioso reconoce en la estación, plantea para cada una un espacio con distintos niveles y propios núcleos. De esta manera, en el cielo, espacio superior, tenemos como núcleo el comedor luminoso

de la casa patronal, el cual está rodeado por un gran parque, y por una aglomeración de bodegas y galpones, y envuelto por viñas que se extienden hasta el canal, con el que tienen contacto. A continuación, se adjunta esta diagramación espacial realizada para la investigación:

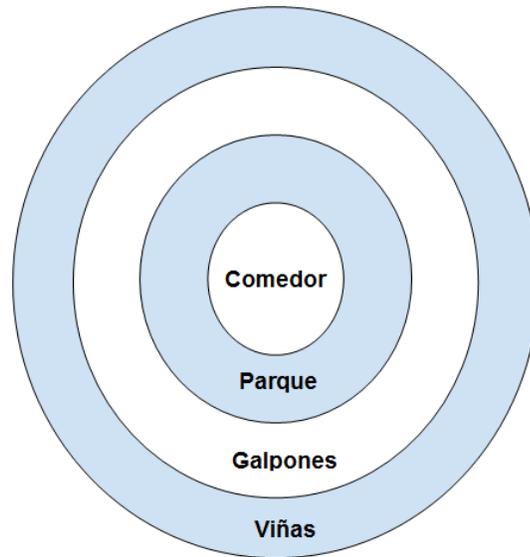


Diagrama 3
Inzunza, I.; Vallejos, S.

En el infierno, por otro lado, el salón de baile del burdel corresponde al núcleo de este espacio, el cual se halla rodeado por el pueblo. Este, a su vez, se halla envuelto por el límite perimetral de la alambrada, que colinda con la última barrera, la zarzamora que separa este espacio del canal. Veamos la diagramación de esta zona de infortunio, también realizada para la investigación:

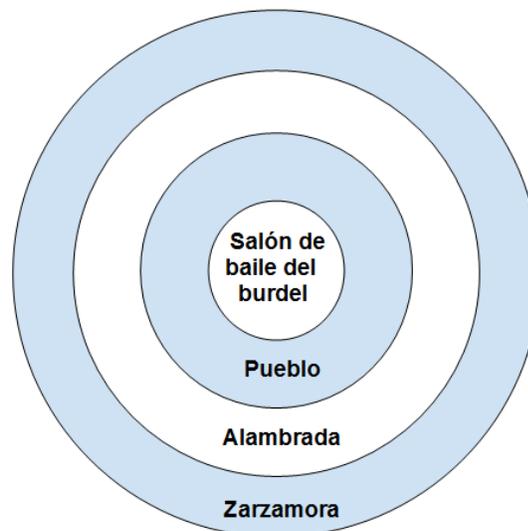


Diagrama 4
Inzunza, I.; Vallejos, S.

Frente a lo anterior, podemos señalar que tal división espacial responde más bien a una lógica ilusoria, una perspectiva hacia la realidad que los personajes enfocan como esperanza insospechadamente perecedera, por cuanto todos los emplazamientos mencionados son depositarios en realidad de un carácter ruin, de una infranqueable soledad, de una inalterable insatisfacción y de una perpetua carencia. De acuerdo con Cánovas, tal situación se concreta, por ejemplo, en la disposición que Pancho Vega tiene hacia la posibilidad de vivir en el barrio nuevo de Talca: él experimenta ese escenario probable como un hecho que se origina desde el deseo de su esposa y no desde una fidedigna convicción personal. En este sentido, la extensión paradisíaca de Talca representa para él un lugar en que depositará su vida por los avatares de su matrimonio, despojando a la maulina ciudad de su presunta capacidad redentora. Por otra parte, comenta Cánovas que el ataque final de Pancho y Octavio hacia Manuela desde la zarzamora, espacio de límite y ambigüedad, confirma la impronta no sacra del lugar patronal. Aparentemente, es un refugio ante las presencias luciferinas; pero, la protagonista es objeto de una brutal acometida en dicho ámbito: la entrada a un mundo de cautivadora y simulada luz.

6.5.2. Heterotopías: los espacios otros en la obra.

Tal como revisamos antes, El Olivo corresponde a un espacio infernal y, por ende, a un espacio marginal. Siguiendo los planteamientos de Foucault, diremos que corresponde a una heterotopía que está conformada por distintas zonas que funcionan como heterotopías, las que revisaremos a continuación.

En el marco teórico, explicábamos que, para el filósofo francés, a la heterotopía pueden adjudicarse (desde la extrapolación de principios de la heterotopología) cinco características que la conforman como tal.

En primer lugar, decíamos que, como producción inevitable de toda sociedad humana, la heterotopía puede clasificarse en dos tipos: de crisis o de desviación. En el caso de la obra, encontramos los dos tipos. Por un lado, podemos aseverar que el burdel corresponde a una heterotopía de desviación, ya que en él son aceptables comportamientos que no son compatibles con la vida moral y sexual de la hegemonía. Los hombres, de partida, pagan por mantener relaciones sexuales con prostitutas, incurren en prácticas de “bajo orden” que, probablemente, no realizan con sus esposas. Asimismo, en este lugar vive y se desarrolla con mayor libertad Manuela, símbolo del degeneramiento para el régimen heterosexual. Por ello, vemos cómo en el burdel toman curso acciones cuya índole es totalmente incompatible con uno de los objetos principales del poder: ser productivo.

En otro orden, nos encontramos con la casa de la Ludo, concreción de una heterotopía de crisis. En este caso, observamos que, aun viviendo en el pueblo, este personaje se halla en un espacio otro por cuanto, en primer término, no es deseable desde la autoridad ya que don Alejo desea comprar su casa y que se vaya de El Olivo; en segundo lugar, en su casa, Manuela es reconocida íntegramente como una mujer; finalmente, vemos que el senil olvido de su propia vida permite una yuxtaposición de lugares: por una parte, su espacio vital, difuminado, nebuloso; por otra, una proyección constante hacia la figura patronal como única luz, una preservación histórica de don Alejo. Atendiendo a las palabras de Foucault, las heterotopías que involucran a personas ancianas, pueden también categorizarse bajo el tipo *de desviación* “puesto que, al fin y al cabo, la vejez es una crisis, pero igualmente una desviación, porque en nuestra sociedad, donde el tiempo libre se opone al tiempo de trabajo, el no hacer nada es una especie de desviación” (Foucault, 1999: 21).

Otro aspecto de suma relevancia al que debemos atender es la funcionalidad en términos históricos que presenta tanto la Estación El Olivo como el prostíbulo. En ambos se produce un proceso bajo idéntica lógica: en tiempos pretéritos, aquellos emplazamientos ofrecían prosperidad, abundante población, presencia de

estratos sociales nobles, elementos útiles para el poder central que constituye Alejandro Cruz. Ciertamente, para el burdel estas condiciones se tradujeron en un alto estatus, el cual posicionaba el lugar como el centro neurálgico de interacciones desde la política, las relaciones sociales, sexuales, los espectáculos y el arte. De alguna manera, el carácter incipiente de estas zonas otras permitía que quienes ingresaran en ellas aspiraran a una realidad prometedora. Fue un espacio fuera del resto del mundo en que sintieron que hallarían elementos valiosos que les eran vedados o más difíciles de conseguir en el espacio hegemónico. Sin embargo, conforme las condiciones del pueblo fueron modificándose a causa del no paso del camino longitudinal, las necesidades sociales determinaron que estos contraemplazamientos fueran lugares etéreos, abandonados, en los cuales sus habitantes marginales experimentan soledad. En este mencionado abanico de funcionalidades del burdel observamos el tercer aspecto de las heterotopías: la capacidad de reunir diversos espacios hegemónicos en un solo lugar, tergiversándolos.

De acuerdo con lo anterior, otro rasgo que define el carácter heterotópico de los principales lugares de la novela es la heterocronía: la existencia de un marco temporal ajeno al tiempo hegemónico o "real". En concreto, observamos cómo el pueblo-estación El Olivo experimenta de forma perpetua el poder panóptico de don Alejo: fuera de los dominios de este lugar, se concibe una posibilidad de libertad, de autonomía, ya no de relación peonesca, sino un empoderamiento desde la lógica del acceso a la propiedad. Así ocurre con Pancho Vega, quien, hallándose fuera de El Olivo, pareciera abrazar la idea -finalmente ilusoria- de posicionarse en una realidad ajena a la de su otrora patrón.

Finalmente, estos espacios heterotópicos son capaces de cumplir en el contexto del presente de la narración con dos posibles funciones: centrándonos en el caso del burdel, por un lado, observamos que la heterotopía constituye un emplazamiento-refugio de perfección ante un mundo caótico y amenazante, pues Manuela solo puede ser ella misma en los límites de aquel reducto. Lo marginado

encuentra, entonces, una posibilidad espacial de alivio respecto al poder. En otro orden, podemos decir que este prostíbulo, en relación al pueblo, funge como un lugar fantasmal o ilusorio que denuncia, desde el silencio, la falsedad o teatralidad de los espacios hegemónicos. Aseveramos esto por cuanto tienen lugar en esta zona hechos como la acallada adquisición de conciencia de Pancho respecto a la tensión sexual que se da entre él y Manuela, situación que difiere del escenario social que dispone, en espacios hegemónicos, una pantalla de masculinidad bestial.

7. Conclusiones

A lo largo de los años, la obra de José Donoso ha sido múltiples veces estudiada, pues desde su irrupción en la escena literaria ha marcado un precedente diferenciador: la densidad humana expresada en mundos de enmascaramiento y asfixia existencial. Son tales nociones estéticas y relacionales del mundo las que sugieren en nosotros la posibilidad de indagar exhaustivamente en una obra de este escritor nacional: *El lugar sin límites*, valiosa, a nuestro juicio, por cualidades como su singular ritmo de lectura y, de manera especial, su amplia capacidad semántica. Así, el ejercicio hermenéutico, en su naturaleza cíclica, permitió atender a visiones diversas y pertinentes, las cuales adquirieron gran profundidad y fueron trabajadas de manera rigurosa.

Nuestra propuesta de trabajo, en el marco de este Seminario de Título, se dirigió al ejercicio de reflexionar en torno a las posibilidades de la identidad y el poder a partir de la obra donosiana mencionada, lo cual no solo pretendió alcanzar un abordaje semántico y semiótico más complejo de la novela -en términos de experiencia literaria para nosotros como lectores-, sino que también buscó considerar las maneras de transmitir a nuestros estudiantes escolares competencias comunicativas tendientes a generar interpretaciones textuales complejas, acercamientos correctamente ejecutados y válidos hacia los textos. Este último aspecto se desarrollará, con mayor propiedad, en el capítulo referido a la Unidad Didáctica, en que adjuntamos una propuesta pedagógica referida al tema de identidad y poder en *El lugar sin límites*, la que está contextualizada en la asignatura de Literatura e Identidad, del Plan Electivo. En relación con las temáticas abordadas, vemos que, aun cuando todas pueden agruparse en el binomio identidad/poder, requieren metodológicamente espacios diferentes.

En relación a la identidad desde la sexualidad, resulta interesante observar que los hechos referidos en la obra ya no solo se interpretan desde una perspectiva hegemónica deslumbrada por la grotesca teatralidad que establece a Manuela

como un homosexual travestido de carácter vicioso e interiormente contrahecho, posición que, por cierto, conllevaba un juicio moral negativo ante su existencia y la “mórbida complacencia” de exponer un mundo tan ajeno a la luz del ámbito oficial.

Al contrario, es posible reconocer desde un trabajo analítico cómo se desarrollan problemáticas sociales profundas, como el empleo del propio cuerpo, el libre ejercicio de la sexualidad y la propia identificación con cierto constructo no hegemónico, pero de todas maneras posible. Por esto mismo, pudimos identificar en la novela el entramado de relaciones de poder conocido como heteropatriarcado, el cual constantemente, en su movimiento aparentemente inofensivo y subrepticio, pugnaba contra Manuela, disidente peligrosa que, aun sin tener desarrollada una ideología política profunda, amenazaba el “correcto y único” uso de los cuerpos, siempre productivo biológicamente y apegado minuciosamente a los aspectos estéticos de la interacción social y de los movimientos.

Este orden enaltecido e interiorizado, sin mediar cuestionamientos, parece ser una de las dinámicas responsables de la opresión de los sujetos.

Manuela, a fin de cuentas, no obstante su festividad característica, solo puede experimentar una existencia atribulada, frecuentemente perseguida y cercada por los cuestionamientos provenientes desde la norma en relación con su identidad de género, con su cuerpo y con su sexualidad.

La Japonesita, por otra parte, anhela en Manuela el constructo identitario de un padre, lo que es incapaz de concretarse. Pancho, en otro orden, revestido de “normalidad”, virilidad y violencia, debe mantener, en el reino de lo oculto, la tensión sexual que siente hacia Manuela, pues está conciente de lo abyecto que resulta este hecho para el imperativo social.

Ciertamente, la figura que causa discordia en este orden es Manuela. Desde nuevas perspectivas antiesencialistas y problematizadoras respecto a los cuerpos,

la sexualidad y la identidad, ya no parece simplemente “un maricón pintado”, vocablo que podría esgrimir, de manera inmediata y acrítica, alguien que considera como válidas solo las existencias normadas por un orden heteropatriarcal. La identidad de Manuela puede comprenderse desde la identidad de una mujer transgénero, en tanto reniega de su fisonomía genital de nacimiento y se percibe como una verdadera mujer. Junto con lo anterior, es un personaje cuya identidad no es ilógica ni antinatural, pues corresponde a un sujeto de dignidad.

Respecto a la relación semiótica entre Manuela y la Cenicienta, reconocemos su pertinencia por cuanto ambos personajes comparten una condición rebajada y continuamente expuesta a la violencia de un sistema avalado y normalizado por la colectividad. Ambos personajes experimentan a lo largo de su devenir diversas pruebas que las posicionan en el centro de un espectáculo mórbido que busca satisfacer a sus agresores.

No obstante lo anterior, son capaces de enfrentar e incluso superar ocasionalmente su infortunio a partir de sus deseos, seña de verosímil humanidad que busca trascender la mera sobrevivencia. Ante tal escenario, este par de figuras aparentemente duplicadas cobra relevancia, pues no solo muestra una semejanza estructural, sino que también expone las diversas posibilidades a las que los parias pueden aspirar en la sociedad. Cenicienta, una vez enfrentada a nuevos factores, termina por ser ascendida socialmente y, por ende, accede a una felicidad y libertad vedada en su anterior condición, lo cual se traduce, concretamente, en amor, matrimonio, riqueza y estatus monárquico; es decir, accede al poder no solo para disponer plenamente de sí misma, sino también para posicionarse sobre los elementos nefastos que la subyugaban.

Manuela, por otra parte, cuando al fin parece acercarse a la concreción de su deseo (que no solo se ancla en el dominio de lo sexual, sino que clama por calor humano, sea este sano o enfermizo), se ve frustrada: se deniega la validez de su voluntad y el claro consentimiento que mantenía con Pancho Vega, causando que

Octavio alinee, nuevamente, a su cuñado en un mismo bando ideológico y de cosmovisión. Junto con lo anterior, se establece la calidad de ambos como agresores, lo que se concreta brutalmente en una golpiza sanguinolenta. La irremediable condición de Manuela la convierte en un despojo social de la heteronorma.

En otro orden, un aspecto fundamental de la novela corresponde a su característica polifonía, la cual, por una parte, nos revela la complejidad técnica que el autor empleó en la creación de *El lugar sin límites*, que reconocemos en el empaste o fluida mixtura de las diversas voces, en el contenido mental de los personajes, y en la experiencia profunda de la interioridad de estos. Por otra parte, aun cuando la obra no es meramente la suma de sus componentes, la conciencia de lo polifónico nos permite examinar el aporte discursivo de cada personaje y constructo social. Así, vemos, de manera especial, cómo el poder y la sexualidad, envueltos en violencia (a veces expresa, a veces silente) son las temáticas preponderantes en los discursos diversos que surgen en el relato.

Junto con lo anterior, lo grotesco es un aspecto inevitable para el texto en cuestión. Ya sea desde la perspectiva bajtiniana o la concepción moderna, la realidad literaria da cuenta de una impactante deformación física y cósmica, de personajes adheridos a un irremediable infierno infinito, de una interacción que instituye *seres otros* y, por ende, *espacios otros* para estos. La existencia en el pueblo-estación El Olivo parece, entonces, una instancia universal carnavalesca que aspira al olvido de las condiciones lamentables de la opresión sistemática. Y esto, especialmente, guarda relación con la noción foucaultiana de heterotopía. El espacio marginal constituye un contraemplazamiento en que se invierte el normal funcionamiento de los lugares hegemónicos, institucionales: la vida de las personas no transcurre hacia un progresivo mejoramiento social, al contrario, la localidad se administra de modo que todo desaparezca silenciosamente: la estación, el pueblo, las viñas, el burdel, las casas, personas. Las zonas en que Manuela se desenvuelve -pocas y vulnerables ante el régimen de poder- representan lugares absolutamente

otros por cuanto ella puede existir sin mayores problemas toda vez que no enfrenta opositores ideológicos concretos. De esta manera, observamos que en *El lugar sin límites* las relaciones de poder en un espacio cobran suma relevancia por cuanto determinan la vida de los sujetos que ahí habitan.

A raíz de lo anterior, es necesario recalcar nuevamente que tal división temática solo comprende un carácter metodológico, pues todas las perspectivas empleadas para el trabajo hermenéutico ante *El lugar sin límites* representan diferentes ámbitos de una misma totalidad, de un mismo hecho de conciencia. Así, todo lo aseverado es agrupable tanto en el eje de la identidad como en el poder.

Respecto al cumplimiento de los objetivos propuestos, consideramos que la investigación logró su finalidad por cuanto desarrollamos reflexiones e interpretaciones que ampliaron y en ocasiones cuestionaron la lectura hegemónica de esta obra donosiana y, además, generamos una propuesta didáctica que aplica los elementos estudiados en el contexto escolar.

8. Unidad didáctica: Identidad y poder en espacios marginales

Tal como se mencionó en un inicio, el trabajo investigativo pretendió problematizar la identidad y sus alcances en *El lugar sin límites* para, así, enfrentar la dificultad que experimentan los jóvenes a la hora de relacionar la literatura con el contexto sociohistórico e ideológico en que se originan las obras.

Las conclusiones obtenidas a partir del proceso de lectura, regido por la metodología hermenéutica, así como el trabajo interpretativo mismo en que se generaron, representan un aporte por cuanto demuestran que la exégesis de un texto literario no se agota en la superficie literal ni en la síntesis de la secuencia narrativa de este, sino que constituye una experiencia de arte capaz de revelarnos conocimiento y nuevas perspectivas tanto del objeto literario como del mundo y de diversos entramados teóricos.

A partir de lo anterior, presentamos el diseño de una Unidad Didáctica, denominada *Identidad y poder en espacios marginales*. Dicha unidad ha sido preparada para la asignatura electiva de Literatura e Identidad y contempla un Plan de Unidad y diez planificaciones clase-a-clase, con un total de doce sesiones.

En la Unidad y Planificación propuestas, se aborda la problemática de la identidad en *El lugar sin límites*, considerando las perspectivas trabajadas en la investigación.

8.1. Plan de unidad

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación
Facultad De Historia, Geografía y Letras
Departamento de Castellano

PLAN DE UNIDAD IDENTIDAD Y PODER EN ESPACIOS MARGINALES

NME: 4	Tipo de establecimiento: científico-humanista
Tema: Identidad y poder en la literatura	Tiempo: 22 horas
Objetivos fundamentales: <ul style="list-style-type: none">- Reconocen el tema de la identidad como uno de los motivos recurrentes de la literatura, especialmente de la contemporánea.- Producen textos de intención literaria y no literaria, en los que se aprecie la apropiación del tema de la identidad en alguno de sus niveles- Identificar las voces que conforman un discurso narrativo.- Confrontar dos discursos para diferenciar discurso oficial de marginal.- Reconocer elementos grotescos en <i>El lugar sin límites</i> de José Donoso.- Aplicar concepto de heterotopía a <i>El lugar sin límites</i> de José Donoso.	
Objetivos transversales: <ul style="list-style-type: none">- Disfrutar de obras literarias significativas y representativas de diversos géneros y épocas, reconociendo su valor como experiencia de formación y crecimiento personal, y contrastándola con las visiones de realidad propias y ajenas.- Leer comprensivamente, interpretando el sentido global del texto, según las posibles perspectivas, evaluando lo leído.- Utilizar selectivamente diferentes estrategias de escritura, evaluándolas y modificándolas con el fin de mejorar la calidad de los textos tomando decisiones sobre su presentación.	

Contenidos mínimos obligatorios:

- Lectura comprensiva frecuente de textos con estructuras simples y complejas, que satisfagan una variedad de propósitos como el informarse, entretenerse, resolver problemas y orientar opinión, integrando variados elementos complejos.
- Aplicación del proceso general de escritura (planificación, escritura, revisión, reescritura, edición), seleccionando recursos de presentación y diseño de los textos.
- Participación en situaciones comunicativas orales, profundizando ideas o planificando acciones y tomando decisiones, utilizando estrategias y recursos materiales de apoyo que optimicen la intervención ante la audiencia.

Habilidades y conocimientos previos:

- Capacidad de comprender y analizar textos de diversa índole.
- Capacidad de distinguir el discurso predominante de un contexto social en específico.
- Capacidad de identificar la manera en que los rasgos socioculturales se ven reflejados en la literatura.

Clase	Aprendizajes esperados	Síntesis de contenidos	Orientaciones Metodológicas, materiales y recursos	Tiempo	Síntesis de actividades de los alumnos	Evaluación
1	<ul style="list-style-type: none"> - Reconocer concepto de dialogismo. - Redactar un texto, considerando una temática específica. - Analizar diversos textos. 	<p>1. Conceptuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Dialogismo. <p>2. Procedimentales:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Identificación de diversos puntos de vista de un mismo tema, a partir de la lectura de distintos textos. - Articulación de una noción de dialogismo. 	<p>Métodos y técnicas:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Expositivo explicativo. - Discusión socializada. <p>Materiales:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pizarra - Plumón - Computador - Data 	2 hrs.	<ul style="list-style-type: none"> - Analizar noticias para distinguir dialogismo. - Escribir su opinión argumentada sobre un tema. - Analizar el discurso de un compañero. 	Evaluación formativa: describen oralmente o por escrito las características del dialogismo.

		<p>- Lectura de diversos textos.</p> <p>3. Actitudinales y valóricos:</p> <p>- Interés por conocer el concepto de dialogismo.</p> <p>- Respeto por las opiniones diferentes.</p>				Instrumentos de evaluación: Interrogación oral o escrita
2	<p>- Reconocer las características distintivas de novelas: monológica y polifónica.</p> <p>- Analizar diversos textos.</p>	<p>1. Conceptuales:</p> <p>- Novela monológica.</p> <p>- Novela polifónica.</p> <p>2. Procedimentales</p> <p>- Identificación de diversos puntos de vista de un tema, a partir de análisis de videos.</p> <p>- Articulación de una noción de novela polifónica.</p> <p>- Lectura de diversos textos.</p> <p>3. Actitudinales y valóricos:</p> <p>- Interés por conocer el concepto de novela monológica y polifónica.</p>	<p>Métodos y técnicas:</p> <p>- Expositivo explicativo.</p> <p>- Discusión socializada.</p> <p>Materiales y recursos:</p> <p>- Pizarra</p> <p>- Plumón</p> <p>- Computador</p> <p>- Data</p>	2 hrs.	<p>- Ver videos y analizarlos.</p> <p>- Analizar fragmentos literarios en los que se evidencien rasgos de la novela monológica y de la polifónica.</p>	<p>Formativa: Diferencian oralmente o por escrito las novelas monológicas y polifónicas.</p> <p>Instrumentos de evaluación: Interrogación oral o escrita</p>

		- Respeto por las opiniones diferentes.				
3	<p>- Analizar estímulos audiovisuales.</p> <p>- Diferenciar al discurso marginal del oficial.</p> <p>- Analizar diversos textos.</p>	<p>1. Conceptuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Noción de marginalidad. - Discurso oficial. <p>2. Procedimentales</p> <ul style="list-style-type: none"> - Articulación de una noción de marginalidad según lo que se infiere de los videos revisados. <p>3. Actitudinales y valóricos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Interés por conocer el concepto de marginalidad. - Respeto por las opiniones diferentes. 	<p>Métodos y técnicas:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Expositivo explicativo. - Discusión socializada. <p>Materiales y recursos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pizarra - Plumón - Computador - Data 	2 hrs.	<ul style="list-style-type: none"> - Analizar un estímulo audiovisual. - Crear un texto narrativo en el que presenten rasgos marginales. 	<p>Formativa. Describen oralmente o por escrito aspectos identitarios marginales.</p> <p>Instrumentos de evaluación: Interrogación oral o escrita</p>
4	<p>-Conocer a José Donoso y su obra.</p> <p>-Identificar los elementos grotescos en <i>El lugar sin límites</i> de José Donoso.</p>	<p>1. Conceptuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Noción de lo grotesco. - Carnaval bajtiniano. - El cuerpo grotesco. <p>2. Procedimentales</p> <ul style="list-style-type: none"> - Reconocimiento de características grotescas en textos escritos. 	<p>Métodos y técnicas:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Expositivo explicativo. - Discusión socializada. <p>Materiales y recursos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pizarra 	2 hrs.	<ul style="list-style-type: none"> - Analizar un estímulo audiovisual. - Leer variados textos para reconocer elementos grotescos. 	<p>Formativa: Describen oralmente o por escrito aspectos de lo grotesco literario presentes en <i>El lugar sin límites</i>.</p>

	- Analizar fragmentos de <i>El lugar sin límites</i> .	- Lectura de diversos textos. 3. Actitudinales y valóricos: - Interés por conocer el concepto de lo grotesco. - Respeto por las opiniones diferentes.	- Plumón - Computador - Data			Instrumentos de evaluación: Interrogación oral o escrita
5	- Actualizar concepto grotesco bajtiniano. - Analizar fragmentos de <i>El lugar sin límites</i> .	1. Conceptuales: - Características de lo grotesco moderno. 2. Procedimentales - Reconocimiento de rasgos grotescos modernos en <i>El lugar sin límites</i> . - Lectura de diversos textos. 3. Actitudinales y valóricos: - Interés por conocer las características de lo grotesco moderno. - Respeto por las opiniones diferentes.	Métodos y técnicas: - Expositivo explicativo. - Discusión socializada. Materiales y recursos: - Pizarra - Plumón - Computador - Data	2 hrs.	- Analizar un estímulo audiovisual. - Leer variados textos para reconocer elementos grotescos. - Identificar rasgos que determinan a un personaje como marginal.	Formativa: Describen oralmente o por escrito aspectos de lo grotesco moderno presentes en <i>El lugar sin límites</i> . Instrumentos de evaluación: Interrogación oral o escrita

6	<ul style="list-style-type: none"> - Conocer concepto de performatividad. - Analizar, desde la performatividad, fragmentos de <i>El lugar sin límites</i>. 	<p>1. Conceptuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Noción de performatividad. <p>2. Procedimentales</p> <ul style="list-style-type: none"> - Discusión sobre el contenido social de una obra. - Lectura de variados textos. <p>3. Actitudinales y valóricos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Interés por conocer concepto de performatividad. - Respeto por las opiniones diferentes. 	<p>Métodos y técnicas:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Expositivo explicativo. - Discusión socializada. <p>Materiales y recursos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pizarra - Plumón - Computador - Data 	2 hrs.	<ul style="list-style-type: none"> - Analizar un estímulo audiovisual. - Leer variados textos para reconocer cuestionar nociones tradicionales de sexualidad. 	<p>Formativa: Describen oralmente o por escrito aspectos performativos presentes en <i>El lugar sin límites</i>.</p> <p>Instrumentos de evaluación: Interrogación oral o escrita</p>
7-8	<ul style="list-style-type: none"> - Caracterizar las heterotopías. - Analizar fragmentos de <i>El lugar sin límites</i>. 	<p>1. Conceptuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Noción de heterotopía. - Características de la heterotopía. <p>2. Procedimentales</p> <ul style="list-style-type: none"> - Identificación de una visión de mundo en diversos estímulos. 	<p>Métodos y técnicas:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Expositivo explicativo. - Discusión socializada. <p>Materiales y recursos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pizarra - Plumón 	2 hrs.	<ul style="list-style-type: none"> - Analizar la visión de mundo contenida en un estímulo visual. - Crear un diorama aplicando nociones de heterotopía en una obra. 	<p>Formativa. Describen oralmente o por escrito rasgos heterotópicos presentes en <i>El lugar sin límites</i>.</p>

	- Construir un diorama literario.	- Representación de una heterotopía. - Lectura de diversos textos. 3. Actitudinales y valóricos: - Interés por conocer características de la heterotopía. - Respeto por las opiniones diferentes.	- Computador - Data			Instrumentos de evaluación: Lista de cotejo.
9	Sintetizar contenidos de la unidad.	1. Conceptuales: - Novela polifónica. - Dialogismo. - Marginalidad. - Grotesco literario. - Performatividad. - Heterotopía. 2. Procedimentales - Esquematización de los contenidos desarrollados en torno a la unidad de identidad y poder en la literatura.	Métodos y técnicas: - Expositivo explicativo. - Discusión socializada. Materiales y recursos: - Pizarra - Plumón	2	- Redacción de un ensayo en que se dé cuenta del vínculo de <i>El lugar sin límites</i> y las temáticas abordadas en clases.	Evaluación: Formativa. Redactan un ensayo en el que den cuenta de los contenidos de la unidad. Instrumentos de evaluación: Interrogación escrita

		3. Actitudinales y valóricos: - Valoración de la instancia educativa. - Respeto por las opiniones diferentes.				
10	Desarrollar contenido de libro álbum a realizar	1. Conceptuales: - Polifonía. - Marginalidad. - Carnaval bajtiniano. - Grotesco literario. - Performatividad. - Heterotopía. 2. Procedimentales - Desarrollan el contenido que expondrá un material visual. 3. Actitudinales y valóricos: - Motivación por trabajar activamente en la clase. - Valoración de la instancia educativa.	Materiales y recursos: - Pizarra - Plumón	2 hrs.	- Desarrollar contenido de libro álbum a crear mediante la resolución de una guía.	Evaluación: Sumativa. Instrumentos de evaluación: Interrogación escrita
11	Confeccionar un libro álbum.	1. Conceptuales: - Polifonía. - Marginalidad. - Carnaval bajtiniano.	Materiales y recursos: - Pizarra - Plumón	2 hrs.	- Crear libro álbum	Evaluación: Sumativa.

		<ul style="list-style-type: none"> - Grotresco literario. - Performatividad. - Heterotopía. <p>2. Procedimentales</p> <ul style="list-style-type: none"> - Desarrollan organizador visual. <p>3. Actitudinales y valóricos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Motivación por trabajar activamente en la clase. - Valoración de la instancia educativa. 	<ul style="list-style-type: none"> - Cartulina - Papel lustre - Goma eva - Recortes - Pegamento - Tijera 			Instrumentos de evaluación: Rúbrica de evaluación.
12	Responder interrogación oral.	<p>1. Conceptuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Polifonía. - Marginalidad. - Carnaval bajtiniano. - Grotresco literario. - Performatividad. - Heterotopía. <p>2. Procedimentales</p> <ul style="list-style-type: none"> - Demuestran por medio de la exposición oral sus conocimientos sobre la unidad y <i>El lugar sin límites</i>. 	<p>Métodos y técnicas:</p> <p>Materiales y recursos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pizarra - Plumón - Computador - Data 	2 hrs.	- Responder interrogación oral.	<p>Evaluación: sumativa.</p> <p>Instrumento de evaluación: rúbrica.</p>

		3. Actitudinales y valóricos: <ul style="list-style-type: none">- Motivación por trabajar activamente en la clase.- Valoración de la instancia educativa.				
--	--	---	--	--	--	--

8.2. Planes de clase

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación
Facultad De Historia, Geografía y Letras
Departamento de Castellano

PLAN DE CLASES IDENTIDAD Y PODER EN ESPACIOS MARGINALES

8.2.1. Clase N° 1: Dialogismo

Clase n°: 1	NME: 4	Fecha de la clase:	N° de hrs.: 2 hrs.
Objetivo fundamental: Reconocer las distintas voces implicadas en un discurso.			
Tema de la clase: Dialogismo.			
Habilidades y conocimientos previos: Texto dialógico, concepto de identidad, redacción de textos literario y no literarios.			

Aprendizajes esperados	Contenidos	Orientaciones Metodológicas, materiales y recursos	Actividades de los alumnos	Evaluación
Introducción y motivación inicial: - Distinguir diferencias editoriales ante un mismo hecho noticioso para	1. Conceptuales: - Dialogismo. 2. Procedimentales: - Identificación de diversos puntos de vista de un mismo tema, a partir de la lectura de distintos textos.	Presentación: - Explicitar el objetivo fundamental de la clase. - Indicar los aprendizajes esperados para el desarrollo de la clase. - Introducir el contenido que se revisará.	- Lluvia de ideas: 10 minutos. - Actividad grupal: 35 minutos. - Exposición de los contenidos: 35 minutos.	Evaluación: Evaluación formativa: describen oralmente o por escrito las características del dialogismo.

<p>identificar referentes.</p> <p>Desarrollo:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Reconocer concepto de dialogismo. - Redactar un texto, considerando una temática específica. - Analizar diversos textos. <p>Sistematización final y cierre:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Sintetizar los contenidos revisados, procurando conceptualizarlos. 	<ul style="list-style-type: none"> - Articulación de una noción de dialogismo. - Lectura de diversos textos. <p>3. Actitudinales y valóricos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Interés por conocer el concepto de dialogismo. - Respeto por las opiniones diferentes. 	<p>Motivación inicial y del conocimiento previo:</p> <p>Se proyectan dos noticias sobre un mismo hecho, provenientes de distintas casas editoriales.</p> <p>Por medio de la discusión socializada, se analiza el contenido de cada una y se observa qué presencias componen el discurso, es decir, qué otras voces están aludidas.</p> <p>Desarrollo:</p> <p>Profesor explica concepto de dialogismo, según Bajtín.</p> <p>Cada alumno debe escribir un ensayo, de al menos una plana, en el que explique qué es la muerte para él y cómo se ha manifestado en su vida.</p> <p>Luego, cada alumno, debe intercambiar su escrito con otro para que reconozca las voces y los componentes ideológicos implicados en el discurso.</p> <p>Se expondrán algunos resultados, se comentarán y</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Esquematización de los contenidos: 10 minutos. <p>Materiales:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pizarra - Plumón - Computador - Data 	<p>Instrumentos de evaluación:</p> <p>Interrogación oral o escrita</p>
--	--	--	--	---

		<p>se vincularán con el concepto de la identidad.</p> <p>Sistematización final y cierre: A través de un mapa conceptual, se sintetizan los contenidos abordados en la clase.</p>		
--	--	---	--	--

<p>Bibliografía del alumno: Textos de diversa índole.</p> <p>Bibliografía del profesor: Textos de diversa índole.</p>	<p>Síntesis de actividades</p> <p>Comprensión lectora: leen textos y son capaces de hacer inferencias y emitir opiniones a partir del análisis de estos.</p> <p>Vocabulario: se trabaja en la medida que sea necesario.</p> <p>Expresión oral: presentación de las actividades realizadas.</p> <p>Expresión escrita: presentación de las actividades realizadas, conceptualización, síntesis y esquemas.</p>
---	---

8.2.2. Clase N° 2: Novela polifónica

Clase n°: 2	NME: 4	Fecha de la clase:	N° de hrs.: 2 hrs.
Objetivo fundamental: Identificar las voces que conforman un discurso narrativo.			
Tema de la clase: Novela polifónica.			
Habilidades y conocimientos previos: Identidad, dialogismo, noción y característica de la novela.			

Aprendizajes esperados	Contenidos	Orientaciones Metodológicas, materiales y recursos	Actividades de los alumnos	Evaluación
<p>Introducción y motivación inicial:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Identificar puntos de vista divergentes en diversos estímulos. <p>Desarrollo:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Reconocer las características distintivas de novelas: monológica y polifónica. 	<p>1. Conceptuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Novela monológica. - Novela polifónica. <p>2. Procedimentales</p> <ul style="list-style-type: none"> - Identificación de diversos puntos de vista de un tema, a partir de análisis de videos. - Articulación de una noción de novela polifónica. - Lectura de diversos textos. <p>3. Actitudinales y valóricos:</p>	<p>Presentación:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Explicitar el objetivo fundamental de la clase. - Indicar los aprendizajes esperados para el desarrollo de la clase. - Introducir el contenido que se revisará. <p>Motivación inicial y activación del conocimiento previo:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Se proyectan videos que contengan distintas perspectivas de un mismo hecho. Por medio de preguntas dirigidas, se comentará su contenido. 	<ul style="list-style-type: none"> - Lluvia de ideas: 10 minutos. - Actividad grupal: 35 minutos. - Exposición y análisis de respuestas: 35 minutos. - Esquematización de los contenidos: 10 minutos. <p>Materiales:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pizarra - Plumón - Guía de trabajo - Computador - Data 	<p>Evaluación:</p> <p>Formativa.</p> <p>Diferencian oralmente o por escrito las novelas monológicas y polifónicas.</p> <p>Instrumentos de evaluación:</p> <p>Interrogación oral o escrita</p>

<p>- Analizar diversos textos.</p> <p>Sistematización final y cierre:</p> <p>- Sintetizar los contenidos revisados, procurando conceptualizarlos.</p>	<p>- Interés por conocer el concepto de novela monológica y polifónica.</p> <p>- Respeto por las opiniones diferentes.</p>	<p>Desarrollo:</p> <p>Se les entregará a los alumnos una guía que contenga dos fragmentos de novelas: una, monológica y, otra, polifónica. A partir de la pregunta “¿De qué manera está planteada la individualidad de los personajes en los fragmentos?”, deberán reflexionar en parejas y elaborar una respuesta argumentada, en no más de una plana.</p> <p>De forma socializada se leerán las respuestas para, así, llegar al concepto de novela polifónica.</p> <p>Sistematización final y cierre:</p> <p>A través de cuadro comparativo, se diferencia la novela monológica de la polifónica para sintetizar los contenidos abordados en la clase</p>		
--	--	---	--	--

Bibliografía del alumno: Textos de diversa índole.

Bibliografía del profesor: Textos de diversa índole.

Síntesis de actividades

Comprensión lectora: leen textos y son capaces de hacer inferencias y emitir opiniones a partir del análisis de estos.

Vocabulario: se trabaja en la medida que sea necesario.

Expresión oral: presentación de las actividades realizadas.

Expresión escrita: presentación de las actividades realizadas, conceptualización, síntesis y esquemas.

8.2.3. Clase N° 3: Identidades marginales

Clase n°: 3	NME: 4	Fecha de la clase:	N° de hrs.: 2 hrs.
Objetivo fundamental: Confrontar dos discursos para diferenciar discurso oficial de marginal.			
Tema de la clase: Identidades marginales.			
Habilidades y conocimientos previos: Reconocer características de la novela polifónica. Noción de identidad.			

Aprendizajes esperados	Contenidos	Orientaciones Metodológicas, materiales y recursos	Actividades de los alumnos	Evaluación
<p>Introducción y motivación inicial:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Identificar diferencias y similitudes entre polifonía y dialogismo. - Recordar distintas nociones de identidad. <p>Desarrollo:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Analizar estímulos audiovisuales. 	<p>1. Conceptuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Noción de marginalidad. - Discurso oficial. <p>2. Procedimentales</p> <ul style="list-style-type: none"> - Articulación de una noción de marginalidad según lo que se infiere de los videos revisados. <p>3. Actitudinales y valóricos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Interés por conocer el concepto de marginalidad. - Respeto por las opiniones diferentes. 	<p>Presentación:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Explicitar el objetivo fundamental de la clase. - Indicar los aprendizajes esperados para el desarrollo de la clase. - Introducir el contenido que se revisará. <p>Motivación inicial y activación del conocimiento previo:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Por medio de preguntas dirigidas, se activan conocimientos previos. <p>Desarrollo:</p> <p>Profesor explica el concepto de marginalidad y</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Lluvia de ideas: 10 minutos. - Actividad grupal: 20 minutos. - Exposición de los contenidos: 30 minutos. - Actividad individual: 20 minutos. - Esquematización de los contenidos: 10 minutos. <p>Materiales:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pizarra - Plumón - Computador - Data 	<p>Evaluación:</p> <p>Formativa.</p> <p>Describen oralmente o por escrito aspectos identitarios marginales.</p> <p>Instrumentos de evaluación:</p> <p>Interrogación oral o escrita</p>

<p>- Diferenciar al discurso marginal del oficial.</p> <p>- Analizar diversos textos.</p> <p>Sistematización final y cierre:</p> <p>- Sintetizar los contenidos revisados, procurando conceptualizarlos.</p>		<p>hegemonía, entregando diversos ejemplos.</p> <p>Se proyecta dos extractos de las películas <i>La bella durmiente</i> y <i>Maléfica</i>.</p> <p>En parejas, los alumnos determinan las diferencias entre ambas versiones, distinguiendo aquella que representa el discurso oficial respecto al marginal.</p> <p>De forma socializada, se analizan las respuestas.</p> <p>Posteriormente, cada alumno creará un texto narrativo en que sea protagonista, exponiendo temáticas marginales.</p> <p>De forma voluntaria, se leen algunos trabajos y se discute en torno a ellos.</p> <p>Sistematización final y cierre:</p> <p>A través de un mapa conceptual, se sintetizan los contenidos abordados en la clase.</p>		
---	--	---	--	--

Bibliografía del alumno: Textos de diversa índole.

Bibliografía del profesor: Textos de diversa índole.

Síntesis de actividades

Comprensión lectora: leen textos y son capaces de hacer inferencias y emitir opiniones a partir del análisis de estos.

Vocabulario: se trabaja en la medida que sea necesario.

Expresión oral: presentación de las actividades realizadas.

Expresión escrita: presentación de las actividades realizadas, conceptualización, síntesis y esquemas.

8.2.4. Clase N° 4: Grotresco literario

Clase n°: 4	NME: 4	Fecha de la clase:	N° de hrs.: 2 hrs.
Objetivo fundamental: Reconocer elementos grotescos en <i>El lugar sin límites</i> de José Donoso.			
Tema de la clase: Grotresco literario.			
Habilidades y conocimientos previos: Reconocer características de la novela polifónica. Noción de identidad. Discurso marginal versus discurso oficial.			

Aprendizajes esperados	Contenidos	Orientaciones Metodológicas, materiales y recursos	Actividades de los alumnos	Evaluación
<p>Introducción y motivación inicial:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Analizar el contenido de un estímulo audiovisual. <p>Desarrollo:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Conocer a José Donoso y su obra. - Identificar los elementos grotescos en <i>El</i> 	<p>1. Conceptuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Noción de lo grotesco. - Carnaval bajtiniano. - El cuerpo grotesco. <p>2. Procedimentales</p> <ul style="list-style-type: none"> - Reconocimiento de características grotescas en textos escritos. - Lectura de diversos textos. <p>3. Actitudinales y valóricos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Interés por conocer el concepto de lo grotesco. - Respeto por las opiniones diferentes. 	<p>Presentación:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Explicitar el objetivo fundamental de la clase. - Indicar los aprendizajes esperados para el desarrollo de la clase. - Introducir el contenido que se revisará. <p>Motivación inicial y activación del conocimiento previo:</p> <ul style="list-style-type: none"> - A través de un mapa conceptual, se activan conocimientos previos. - Se proyecta el cortometraje <i>Violeta pescadora del mar</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - Lluvia de ideas: 10 minutos. - Actividad grupal: 20 minutos. - Exposición de los contenidos: 30 minutos. - Actividad individual: 20 minutos. - Esquematización de los contenidos: 10 minutos. <p>Materiales:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pizarra - Plumón - Computador - Data 	<p>Evaluación:</p> <p>Formativa.</p> <p>Describen oralmente o por escrito aspectos de lo grotesco literario presentes en <i>El lugar sin límites</i>.</p> <p>Instrumentos de evaluación:</p> <p>Interrogación oral o escrita</p>

lugar sin límites de José Donoso.
- Analizar fragmentos de *El lugar sin límites*.

Sistematización final y cierre:

- Sintetizar los contenidos revisados, procurando conceptualizarlos.

negro. De forma socializada, se analiza su contenido.

Desarrollo:

Profesor explica concepto de lo grotesco y del carnaval bajtiniano.

Se contextualiza la obra *El lugar sin límites* y la vida y alcances literarios de José Donoso.

En parejas, leen fragmentos de *El lugar sin límites* seleccionados por el profesor. Analizan su contenido para determinar cómo se desarrolla lo carnavalesco en los fragmentos, procurando justificar su análisis.

De forma voluntaria, exponen su análisis y discuten de forma socializada.

Sistematización final y cierre:

A través preguntas dirigidas, se sintetizan los contenidos abordados en la clase.

Bibliografía del alumno: Novela *El lugar sin límites*.

Bibliografía del profesor: Novela *El lugar sin límites*.

Síntesis de actividades

Comprensión lectora: leen textos y son capaces de hacer inferencias y emitir opiniones a partir del análisis de estos.

Vocabulario: se trabaja en la medida que sea necesario.

Expresión oral: presentación de las actividades realizadas.

Expresión escrita: presentación de las actividades realizadas, conceptualización, síntesis y esquemas.

8.2.5. Clase N° 5: Grotresco moderno literario I

Clase n°: 5	NME: 4	Fecha de la clase:	N° de hrs.: 2 hrs.
Objetivo fundamental: Reconocer elementos de lo grotresco moderno en <i>El lugar sin límites</i> de José Donoso.			
Tema de la clase: Grotresco moderno literario I.			
Habilidades y conocimientos previos: Reconocer características de la novela polifónica. Noción de identidad. Discurso marginal versus discurso oficial. Identificación de las características del carnaval bajtiniano.			

Aprendizajes esperados	Contenidos	Orientaciones Metodológicas, materiales y recursos	Actividades de los alumnos	Evaluación
<p>Introducción y motivación inicial:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Analizar el contenido de un estímulo audiovisual. - Reconocer aspectos marginales en la propia biografía <p>Desarrollo:</p>	<p>1. Conceptuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Características de lo grotresco moderno. <p>2. Procedimentales</p> <ul style="list-style-type: none"> - Reconocimiento de rasgos grotrescos modernos en <i>El lugar sin límites</i>. - Lectura de diversos textos. <p>3. Actitudinales y valóricos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Interés por conocer las características de lo grotresco moderno. 	<p>Presentación:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Explicitar el objetivo fundamental de la clase. - Indicar los aprendizajes esperados para el desarrollo de la clase. - Introducir el contenido que se revisará. <p>Motivación inicial y activación del conocimiento previo:</p> <ul style="list-style-type: none"> - A través de un mapa conceptual, se activan conocimientos previos. - Se proyecta cortometraje <i>Me llamo Laura</i>. De forma socializada, analizan su 	<ul style="list-style-type: none"> - Lluvia de ideas: 10 minutos. - Exposición de los contenidos: 30 minutos. - Actividad individual: 35 minutos. - Esquematización de los contenidos: 15 minutos. <p>Materiales:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pizarra - Plumón - Computador - Data 	<p>Evaluación:</p> <p>Formativa.</p> <p>Describen oralmente o por escrito aspectos de lo grotresco moderno presentes en <i>El lugar sin límites</i>.</p> <p>Instrumentos de evaluación:</p> <p>Interrogación oral o escrita</p>

<p>- Actualizar concepto grotesco bajtiniano.</p> <p>- Analizar fragmentos de <i>El lugar sin límites</i>.</p> <p>Sistematización final y cierre:</p> <p>- Sintetizar los contenidos revisados, procurando conceptualizarlos.</p>	<p>- Respeto por las opiniones diferentes.</p>	<p>contenido, e intentan relacionarlo con sus propias experiencias.</p> <p>Desarrollo:</p> <p>Se explican las características de lo grotesco moderno.</p> <p>Los alumnos leen fragmentos de <i>El lugar sin límites</i> seleccionados por el profesor. Escriben un texto argumentativo, de a lo menos una plana, en el que den cuenta de los rasgos modernos de lo grotesco presentes en los fragmentos. Por otro lado, indican cuál o cuáles de los rasgos modernos de lo grotesco configuran a Manuela como un ser marginal.</p> <p>De forma socializada, se discuten las respuestas.</p> <p>Sistematización final y cierre:</p> <p>A través de un mapa conceptual, se sintetizan los</p>		
--	--	---	--	--

		contenidos abordados en la clase.		
--	--	-----------------------------------	--	--

Bibliografía del alumno: Novela *El lugar sin límites*.

Bibliografía del profesor: Novela *El lugar sin límites*.

Síntesis de actividades

Comprensión lectora: leen textos y son capaces de hacer inferencias y emitir opiniones a partir del análisis de estos.

Vocabulario: se trabaja en la medida que sea necesario.

Expresión oral: presentación de las actividades realizadas.

Expresión escrita: presentación de las actividades realizadas, conceptualización, síntesis y esquemas.

8.2.6. Clase N° 6: Performatividad en *El lugar sin límites*

Clase n°: 6	NME: 4	Fecha de la clase:	N° de hrs.: 2 hrs.
Objetivo fundamental: Analizar, desde la performatividad, fragmentos de <i>El lugar sin límites</i> de José Donoso.			
Tema de la clase: Performatividad.			
Habilidades y conocimientos previos: Reconocer características de la novela polifónica. Noción de identidad. Discurso marginal versus discurso oficial. Identificación de las características del carnaval bajtiniano. Nociones tradicionales de sexualidad. Actos de habla.			

Aprendizajes esperados	Contenidos	Orientaciones Metodológicas, materiales y recursos	Actividades de los alumnos	Evaluación
<p>Introducción y motivación inicial:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Analizar el contenido de un estímulo visual. <p>Desarrollo:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Conocer concepto de performatividad. - Analizar, desde la performatividad, 	<p>1. Conceptuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Noción de performatividad. <p>2. Procedimentales</p> <ul style="list-style-type: none"> - Discusión sobre el contenido social de una obra. - Lectura de variados textos. <p>3. Actitudinales y valóricos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Interés por conocer concepto de performatividad. 	<p>Presentación:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Explicitar el objetivo fundamental de la clase. - Indicar los aprendizajes esperados para el desarrollo de la clase. - Introducir el contenido que se revisará <p>Motivación inicial y activación del conocimiento previo:</p> <ul style="list-style-type: none"> - A través de preguntas dirigidas, se activan conocimientos previos. - Se proyectan diversas láminas extraídas de la 	<ul style="list-style-type: none"> - Lluvia de ideas: 10 minutos. - Exposición de los contenidos: 30 minutos. - Actividad grupal: 35 minutos. - Esquematización de los contenidos: 15 minutos. <p>Materiales:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pizarra - Plumón - Computador - Data 	<p>Evaluación:</p> <p>Formativa.</p> <p>Describen oralmente o por escrito aspectos performativos presentes en <i>El lugar sin límites</i>.</p> <p>Instrumentos de evaluación:</p> <p>Interrogación oral o escrita</p>

<p>fragmentos de <i>El lugar sin límites</i>.</p> <p>Sistematización final y cierre:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Sintetizar los contenidos revisados, procurando conceptualizarlos. 	<ul style="list-style-type: none"> - Respeto por las opiniones diferentes. 	<p>publicación <i>Guía de la buena esposa</i>, texto español de 1953. De forma socializada, se analiza su contenido.</p> <p>Desarrollo:</p> <p>A partir de las nociones tradicionales de la sexualidad, profesor explica el concepto y los alcances de la teoría de la performatividad de Judith Butler.</p> <p>Los alumnos leen fragmentos de <i>El lugar sin límites</i> seleccionados por el profesor. En parejas, analizan cómo se transgrede la noción tradicional de la feminidad en la obra para, luego, escribir un ensayo argumentativo de a lo menos tres planas.</p> <p>De forma socializada, se discuten el contenido de los ensayos.</p> <p>Sistematización final y cierre:</p> <p>A través de un</p>		
--	---	--	--	--

		mapa conceptual, se sintetizan los contenidos abordados en la clase.		
--	--	--	--	--

<p>Bibliografía del alumno: Novela <i>El lugar sin límites</i>.</p> <p>Bibliografía del profesor: Novela <i>El lugar sin límites</i>.</p>	<p>Síntesis de actividades</p> <p>Comprensión lectora: leen textos y son capaces de hacer inferencias y emitir opiniones a partir del análisis de estos.</p> <p>Vocabulario: se trabaja en la medida que sea necesario.</p> <p>Expresión oral: presentación de las actividades realizadas.</p> <p>Expresión escrita: presentación de las actividades realizadas, conceptualización, síntesis y esquemas.</p>
---	---

8.2.7. Clases N° 7 y 8: Heterotopía

Clase n°: 7 y 8	NME: 4	Fecha de la clase:	N° de hrs.: 4 hrs.
Objetivo fundamental: Aplicar concepto de heterotopía a <i>El lugar sin límites</i> de José Donoso a través de la construcción de un diorama.			
Tema de la clase: Heterotopía.			
Habilidades y conocimientos previos: Reconocer características de la novela polifónica. Noción de identidad. Discurso marginal versus discurso oficial. Identificación de las características del carnaval bajtiniano. Performatividad.			

Aprendizajes esperados	Contenidos	Orientaciones Metodológicas, materiales y recursos	Actividades de los alumnos	Evaluación
<p>Introducción y motivación inicial:</p> <p>- Analizar la visión de mundo en distintos estímulos.</p> <p>Desarrollo:</p> <p>- Caracterizar las heterotopías.</p>	<p>1. Conceptuales:</p> <p>- Noción de heterotopía.</p> <p>- Características de la heterotopía.</p> <p>2. Procedimentales</p> <p>- Identificación de una visión de mundo en diversos estímulos.</p> <p>- Representación de una heterotopía.</p> <p>- Lectura de diversos textos.</p>	<p>Presentación:</p> <p>- Explicitar el objetivo fundamental de la clase.</p> <p>- Indicar los aprendizajes esperados para el desarrollo de la clase.</p> <p>- Introducir el contenido que se revisará.</p> <p>Motivación inicial y activación del conocimiento previo:</p> <p>A través de la técnica del folio giratorio, hoja en que se plantea una problemática relacionada con los</p>	<p>- Lluvia de ideas: 10 minutos.</p> <p>- Exposición de los contenidos: 30 minutos.</p> <p>- Actividad grupal y exposición: 125 minutos.</p> <p>- Esquematización de los contenidos: 15 minutos.</p> <p>Materiales:</p> <p>- Pizarra</p> <p>- Plumón</p> <p>- Computador</p>	<p>Evaluación:</p> <p>Formativa.</p> <p>Describen oralmente o por escrito rasgos heterotópicos presentes en <i>El lugar sin límites</i>.</p> <p>Instrumentos de evaluación:</p> <p>Lista de cotejo.</p>

<p>- Analizar fragmentos de <i>El lugar sin límites</i>.</p> <p>- Construir un diorama literario.</p> <p>Sistematización final y cierre:</p> <p>- Sintetizar los contenidos revisados, procurando conceptualizarlos.</p>	<p>3. Actitudinales y valóricos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Interés por conocer características de la heterotopía. - Respeto por las opiniones diferentes. 	<p>contenidos revisados, se activan conocimientos previos.</p> <p>Luego, se proyectan diversas láminas (discoteca homosexual, infierno, psiquiátrico, por ejemplo) para que los alumnos analicen, de forma socializada, la visión de mundo que pueden tener las personas que están dispuestas en estos espacios.</p> <p>Desarrollo:</p> <p>Profesor explica concepto de heterotopía, a partir de Foucault.</p> <p>En grupos de tres o cuatro alumnos, seleccionan una escena que tenga lugar en el burdel de El Olivo y que represente una o más características de la heterotopía. Basándose en ella, construyen un diorama. Al momento de exponerlo al curso, procuran explicar qué característica(s) representa y</p>	<p>- Data</p>	
---	---	---	---------------	--

		<p>por qué escogieron dicha escena.</p> <p>Sistematización final y cierre: Se revisa la actividad involucrando a todo el curso, procurando sintetizar los contenidos revisados.</p>		
--	--	--	--	--

<p>Bibliografía del alumno: Novela <i>El lugar sin límites</i>.</p> <p>Bibliografía del profesor: Novela <i>El lugar sin límites</i>.</p>	<p>Síntesis de actividades</p> <p>Comprensión lectora: leen textos y son capaces de hacer inferencias y emitir opiniones a partir del análisis de estos.</p> <p>Vocabulario: se trabaja en la medida que sea necesario.</p> <p>Expresión oral: presentación de las actividades realizadas.</p> <p>Expresión escrita: presentación de las actividades realizadas, conceptualización, síntesis y esquemas.</p>
---	---

8.2.8. Clase N° 9: Síntesis de la unidad “Identidad y poder en espacios marginales”

Clase n°: 9	NME: 4	Fecha de la clase:	N° de hrs.: 4 hrs.
Objetivo fundamental: Sintetizar los contenidos revisados a lo largo de la unidad.			
Tema de la clase: Identidad y poder.			
Habilidades y conocimientos previos: Reconocer características de la novela polifónica. Noción de identidad. Discurso marginal versus discurso oficial. Identificación de las características del carnaval bajtiniano. Noción de performatividad. Características de las heterotopías.			

Aprendizajes esperados	Contenidos	Orientaciones Metodológicas, materiales y recursos	Actividades de los alumnos	Evaluación
<p>Introducción y motivación inicial:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Reactivar contenidos de la unidad. <p>Desarrollo:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Sintetizar los contenidos revisados en la unidad. 	<p>1. Conceptuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Novela polifónica. - Dialogismo. - Marginalidad. - Grotesco literario. - Performatividad. - Heterotopía. <p>2. Procedimentales</p> <ul style="list-style-type: none"> - Esquematización de los contenidos desarrollados en torno a la unidad de identidad y poder en la literatura. <p>3. Actitudinales y valóricos:</p>	<p>Presentación:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Explicitar el objetivo fundamental de la clase. - Indicar los aprendizajes esperados para el desarrollo de la clase. - Introducir el contenido que se revisará. <p>Motivación inicial y activación del conocimiento previo:</p> <p>Por medio de preguntas dirigidas, se activan conocimientos previamente desarrollados.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Interrogación: 15 minutos. - Redacción de ensayo: 60 minutos - Esquematización de los contenidos: 15 minutos. <p>Materiales:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pizarra - Plumón 	<p>Evaluación:</p> <p>Formativa.</p> <p>Redactan un ensayo en el que den cuenta de los contenidos de la unidad.</p> <p>Instrumentos de evaluación:</p> <p>Interrogación escrita</p>

<p>Sistematización final y cierre: - Discutir en torno a la actividad realizada.</p>	<p>- Valoración de la instancia educativa. - Respeto por las opiniones diferentes.</p>	<p>Desarrollo: Los alumnos realizan un ensayo en el que relacionen las diversas temáticas abordadas en la unidad (polifonía, marginalidad, lo grotesco y heterotopías) con el contenido de <i>El lugar sin límites</i>. Con el propósito de apoyar el ejercicio de redacción, el profesor entrega una rúbrica con los aspectos exigidos. Asimismo, se les indica que, quienes cumplan con dichos parámetros, podrán anexar cuatro décimas en la evaluación de la unidad.</p> <p>Sistematización final y cierre: Los alumnos entregan sus ensayos y comentan de forma general lo hecho.</p>		
---	--	--	--	--

Bibliografía del alumno: Textos de diversa índole.

Bibliografía del profesor: Textos de diversa índole.

Síntesis de actividades

Comprensión lectora: leen textos y son capaces de hacer inferencias y emitir opiniones a partir del análisis de estos.

Vocabulario: se trabaja en la medida que sea necesario.

Expresión oral: presentación de las actividades realizadas.

Expresión escrita: presentación de las actividades realizadas, conceptualización, síntesis y esquemas.

8.2.9. Clase N° 10: Creación de libro álbum I

Clase n°: 10	NME: 4	Fecha de la clase:	N° de hrs.: 2 hrs.
Objetivo fundamental: Crear un libro de solapas que relacione un tópico de la unidad con la obra <i>El lugar sin límites</i> .			
Tema de la clase: Identidad y poder.			
Habilidades y conocimientos previos: Reconocer características de la novela polifónica. Noción de identidad. Discurso marginal versus discurso oficial. Identificación de las características del carnaval bajtiniano. Noción de performatividad. Características de las heterotopías.			

Aprendizajes esperados	Contenidos	Orientaciones Metodológicas, materiales y recursos	Actividades de los alumnos	Evaluación
<p>Introducción y motivación inicial:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Sintetizar contenidos de la unidad. <p>Desarrollo:</p> <p>Desarrollar contenido del libro álbum.</p>	<p>1. Conceptuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Polifonía. - Marginalidad. - Carnaval bajtiniano. - Grotresco literario. - Performatividad. - Heterotopía. <p>2. Procedimentales</p> <ul style="list-style-type: none"> - Desarrollan el contenido que expondrá un material visual. <p>3. Actitudinales y valóricos:</p>	<p>Presentación:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Explicitar el objetivo fundamental de la clase. - Indicar los aprendizajes esperados para el desarrollo de la clase. <p>Motivación inicial y activación del conocimiento previo:</p> <p>Revisión general del ensayo realizado la sesión pasada, atendiendo a sus aspectos más importantes.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Revisión de ensayo: 15 minutos. - Trabajo grupal: 65 minutos. <p>Materiales:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pizarra - Plumón - Guía de trabajo 	<p>Evaluación:</p> <p>Sumativa.</p> <p>Instrumentos de evaluación:</p> <p>Interrogación escrita</p>

<p>Sistematización final y cierre:</p> <p>- Entregar contenidos del libro álbum.</p>	<p>- Motivación por trabajar activamente en la clase. - Valoración de la instancia educativa.</p>	<p>Desarrollo:</p> <p>Los estudiantes forman grupos de tres o cuatro integrantes. Escogen uno de los siguientes temas: polifonía, marginalidad, carnaval bajtiniano, grotesco moderno, performatividad, heterotopía. El profesor explica que la próxima sesión realizarán un libro álbum que relacione el tema seleccionado con <i>El lugar sin límites</i>. Por ello, durante esta clase desarrollarán una guía de trabajo, la cual equivale al contenido del material a crear, a saber: datos biográficos del autor, reseña de la obra, características psicológicas de cuatro personajes principales, interpretación del libro a partir de la temática seleccionada y un fragmento del texto que apoye tal lectura.</p> <p>Sistematización final y cierre:</p>		
---	---	---	--	--

		Los alumnos entregan la guía de trabajo.		
--	--	--	--	--

<p>Bibliografía del alumno: Novela <i>El lugar sin límites</i>.</p> <p>Bibliografía del profesor: Novela <i>El lugar sin límites</i>.</p>	<p>Síntesis de actividades</p> <p>Comprensión lectora: leen textos y son capaces de hacer inferencias y emitir opiniones a partir del análisis de estos.</p> <p>Vocabulario: se trabaja en la medida que sea necesario.</p> <p>Expresión oral: presentación de las actividades realizadas.</p> <p>Expresión escrita: presentación de las actividades realizadas, conceptualización, síntesis y esquemas.</p>
---	---

8.2.10. Clase N° 11: Creación de libro álbum II

Clase n°: 10	NME: 4	Fecha de la clase:	N° de hrs.: 4 hrs.
Objetivo fundamental: Crear un libro de solapas que relacione un tópico de la unidad con la obra <i>El lugar sin límites</i> .			
Tema de la clase: Identidad y poder.			
Habilidades y conocimientos previos: Reconocer características de la novela polifónica. Noción de identidad. Discurso marginal versus discurso oficial. Identificación de las características del carnaval bajtiniano. Noción de performatividad. Características de las heterotopías.			

Aprendizajes esperados	Contenidos	Orientaciones Metodológicas, materiales y recursos	Actividades de los alumnos	Evaluación
<p>Introducción y motivación inicial:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Revisar el contenido del libro álbum. <p>Desarrollo:</p> <p>Confeccionar un libro álbum.</p> <p>Sistematización final y cierre:</p>	<p>1. Conceptuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Polifonía. - Marginalidad. - Carnaval bajtiniano. - Grotesco literario. - Performatividad. - Heterotopía. <p>2. Procedimentales</p> <ul style="list-style-type: none"> - Desarrollan organizador visual. <p>3. Actitudinales y valóricos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Motivación por trabajar activamente en la clase. 	<p>Presentación:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Explicitar el objetivo fundamental de la clase. - Indicar los aprendizajes esperados para el desarrollo de la clase. <p>Motivación inicial y activación del conocimiento previo:</p> <p>Lo alumnos reciben sus guías de trabajo y revisan, en grupo, sus respuestas.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Revisión de guía: 15 minutos. - Trabajo grupal: 65 minutos. <p>Materiales:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pizarra - Plumón - Cartulina - Papel lustre - Goma eva - Recortes - Pegamento - Tijera 	<p>Evaluación:</p> <p>Sumativa.</p> <p>Instrumentos de evaluación:</p> <p>Rúbrica de evaluación.</p>

Entregar libro álbum.	- Valoración de la instancia educativa.	<p>Desarrollo: Profesor entrega una guía con el pasos y secciones que debe tener el libro álbum. Los alumnos trabajan en grupo.</p> <p>Sistematización final y cierre: Los alumnos entregan la guía de trabajo junto con su libro álbum.</p>		
-----------------------	---	--	--	--

<p>Bibliografía del alumno: Novela <i>El lugar sin límites</i>.</p> <p>Bibliografía del profesor: Novela <i>El lugar sin límites</i>.</p>	<p>Síntesis de actividades</p> <p>Comprensión lectora: leen textos y son capaces de hacer inferencias y emitir opiniones a partir del análisis de estos.</p> <p>Vocabulario: se trabaja en la medida que sea necesario.</p> <p>Expresión oral: presentación de las actividades realizadas.</p> <p>Expresión escrita: presentación de las actividades realizadas, conceptualización, síntesis y esquemas.</p>
---	---

8.2.11. Clase N° 12: Creación de libro álbum III

Clase n°: 11	NME: 4	Fecha de la clase:	N° de hrs.: 4 hrs.
Objetivo fundamental: Rendir interrogación oral complementaria a la creación de libro álbum.			
Tema de la clase: Identidad y poder.			
Habilidades y conocimientos previos: Reconocer características de la novela polifónica. Noción de identidad. Discurso marginal versus discurso oficial. Identificación de las características del carnaval bajtiniano. Noción de performatividad. Características de las heterotopías.			

Aprendizajes esperados	Contenidos	Orientaciones Metodológicas, materiales y recursos	Actividades de los alumnos	Evaluación
Responder interrogación oral.	<p>1. Conceptuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Polifonía. - Marginalidad. - Carnaval bajtiniano. - Grotesco literario. - Performatividad. - Heterotopía. <p>2. Procedimentales</p> <ul style="list-style-type: none"> - Demuestran por medio de la exposición oral sus conocimientos sobre la unidad y <i>El lugar sin límites</i>. 	<p>Presentación:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Explicitar el objetivo fundamental de la clase. - Indicar los aprendizajes esperados para el desarrollo de la clase. <p>Motivación inicial y activación del conocimiento previo:</p> <p>El profesor señala las instrucciones de la segunda parte de la evaluación: cada alumno, deberá responder tres preguntas, de forma oral. Asimismo, les recuerda que</p>	<p>Interrogación oral: 90 minutos.</p> <p>Materiales:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pizarra - Plumón 	<p>Evaluación:</p> <p>Sumativa.</p> <p>Instrumentos de evaluación:</p> <p>Rúbrica de evaluación.</p>

	<p>3. Actitudinales y valóricos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Motivación por trabajar activamente en la clase. - Valoración de la instancia educativa. 	<p>esta parte corresponde al 30% de la nota.</p> <p>Desarrollo: Responden, de forma individual, interrogación oral.</p> <p>Sistematización final y cierre: El profesor cierra la sesión y los alumnos se retiran.</p>		
--	---	---	--	--

Bibliografía del alumno: Novela *El lugar sin límites*.

Bibliografía del profesor: Novela *El lugar sin límites*.

Síntesis de actividades

Comprensión lectora: leen textos y son capaces de hacer inferencias y emitir opiniones a partir del análisis de estos.

Vocabulario: se trabaja en la medida que sea necesario.

Expresión oral: presentación de las actividades realizadas.

Expresión escrita: presentación de las actividades realizadas, conceptualización, síntesis y esquemas.

9. Bibliografía

- Ahumada, H.; Godoy, E., 2012. “La generación del 50: momento clave en la literatura chilena (en torno a dos antologías de cuento: 1954 - 1959)”. En *Anales de Literatura Chilena*, número 13 [en línea]. Recuperado de: <http://analesliteraturachilena.letras.uc.cl/images/N18/Eduardo-Godoy-Gallardo-y-Haydee-Ahumada-Pena-La-Generacion-del-50-momento-clave-en-la-literatura-chilena.pdf>
- Alone, 1958. “Coronación”. En *El Mercurio*. [En línea]. Recuperado de <http://www.letras.mysite.com/jd260204.htm>
- Astruc, R., 2010. *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle. Essai d'anthropologie littéraire*. Paris, Francia: Éditions Classiques Garnier.
- Bajtín, M., 1999. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Bajtín, M., 2003. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. España: Alianza Editorial.
- Bajtín, M., 2005. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económico de México.
- Blume, J., 1988, “La crítica literaria en el siglo XX”. En *Aisthesis* No. 21: 55 – 80, [en línea]. Recuperado de: http://estetica.uc.cl/images/stories/Aisthesis1/Aisthesis21/la%20critica%20literaria%20en%20el%20siglo%20xx_jaime%20blume%20s.pdf
- Blume, J.; Franken, C., 2005. *La crítica literaria del siglo XX*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

- Blume, J., 2006. "La crítica literaria hoy: visión de las grandes corrientes críticas contemporáneas". Santiago: *Contextos* N°15: 117-134, [en línea]. Recuperado de: <http://revistas.umce.cl/index.php/contextos/article/view/555>

- Brochard, C., 2011. "Pour une anthropologie littéraire : le grotesque moderne entre éthique & esthétique". Revista *Acta fabula*, Vol. 12, N° 2. [En línea]. Recuperado de: <http://recherche.fabula.org/revue/document6133.php>

- Butler, J., 2002. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

- Cánovas, R., 2003. *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana: la alegoría del prostíbulo*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.

- Carreño, R., 2007. *Leche amarga: violencia y erotismo en la narrativa chilena del siglo XX (Bombal, Brunet, Donoso, Eltit)*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio.

- Castoriadis, C., 2006. *Lo que hace a Grecia 1. De Homero a Heráclito*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.

- Chesak, L., 1997. *José Donoso, escritura y subversión del significado*. Madrid, España: Editorial Verbum.

- Courtés, J.; Greimas, J., 1990. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, España: Editorial Gredos.

- Cuesta, J., 1998. "Memoria e historia. Un estado de la cuestión". En *Ayer*, N° 32, pp. 216 – 227.

- Cuesta, Díaz, Gallego, González y Marshall., 2017. “La reforma agraria chilena: hechos estilizados a la luz de una nueva base de datos”, En *Estudios públicos* 146. [En línea]. Recuperado de https://cepchile.cl/cep/site/artic/20170712/asocfile/20170712155931/rev146_cuesta.pdf

- Dávila, S., 2012. *Mijail Bajtín: yo y el otro, la dialogía de la palabra*. Quito: obra por publicar.

- Del Rey Briones, A., 2007. *El cuento tradicional*. España: Ediciones Akal.

- Donoso, José, 1987. *Historia personal del “Boom”*. Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello.

- Donoso, Pilar, 2013. *Correr el tupido velo*. Santiago, Chile: Punto de Lectura.

- Donoso, José, 2017, *El lugar sin límites*, Santiago, Chile: Editorial Debolsillo.

- Duque, C., 2010. “Judith Butler: performatividad de género y política democrática radical”. En *Revista La manzana de la discordia*, N°5, [en línea]. Recuperado de: http://revistas.univalle.edu.co/index.php/la_manzana_de_la_discordia/article/view/1527

- Eco, U., 1993. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, España: Editorial Lume.

- Egas, M. E., 2015. *Los elementos carnavalescos en El obsceno pájaro de la noche de José Donoso*. (Tesis de pregrado). Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

- Endesa, 1993. *Endesa: 50 años*. Santiago, Chile: Editorial Lord Cochrane.

- Escalona, D., 2014. Energía Termoeléctrica en Chile: una mirada desde el discurso desarrollista, *Revista de Geografía Espacios* Vol. 4 [en línea]. Recuperado de http://www.revistaespacios.cl/pdf/n8/Espacios8_escalona.pdf

- Estébanez, D., 2002. Diccionario de términos literarios. Madrid, España: Editorial Alianza.

- Foucault, M., 1998. *Historia de la sexualidad I: la voluntad de saber*. Madrid, España: Siglo XXI.

- Foucault, M., 1999. "Espacios Otros". En *Versión. Estudios de Comunicación y Política*. 9, México, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 15 – 26, [en línea]. Recuperado de https://eva.udelar.edu.uy/pluginfile.php/831784/mod_folder/content/0/Espacios%20otros%20-%20FOUCAULT.pdf?forcedownload=1

- Foucault, M., 2006. *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France: 1977 - 1978*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

- Gadamer, H. G., 2007. *Verdad y Método*, Ediciones Sígueme, Salamanca.

- Garagalza, L., 2002. *Introducción a la hermenéutica contemporánea*, Anthropos, Barcelona.

- García Fanlo, L., 2011. "¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze y Agamben". En *Aparte Rei. Revista de Filosofía*, número 74. España: Aparte Rei, pp. 1 - 8.

- González, C., 2004. *Entre "sodomitas" y "hombres dignos, trabajadores y honrados"*. (Tesis de Magister) Chile: Universidad de Chile.

- Greimas, J., 1987. *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid, España: Editorial Gredos.

- Guajardo, G., 2000. "La homosexualidad y la opinión pública en los noventa". En Olavarría, J y Parrini R. *Masculinidad/es. Identidad, sexualidad y familia*. (pp. 123 - 139). Santiago: FLACSO-Chile.

- Hernández-Santaolalla, V., 2010. "De la Escuela de Constanza a la Teoría de la Recepción Cinematográfica. Un viaje de ida y vuelta". En *Revista FRAME*, N°6 [en línea]. Recuperado de: <http://fama2.us.es/fco/frame/frame6/estudios/1.10.pdf>

- Jouffe, A., 2003. "Cuando ser gay no era un problema". En *El Periodista*. Año 2, n° 32. [En línea]. Recuperado de <http://www.elperiodista.cl/newtenberg/1351/article-31047.html>

- Larraín, J., 2001. *Identidad chilena*. Santiago: LOM.

- Magnarelli, S., 1993. *Understanding José Donoso*. Colombia, S.C.: University of South Carolina Press.

- Maillard, C., 2012. "Construcción social del patrimonio". En Marsal, Daniela (ed.), *Hecho en Chile: reflexiones en torno al patrimonio cultural*. (pp. 15-32). Santiago, Chile: Andros Impresores.

- Maldonado, M., 2009. "Literatura, memoria e identidad. Una aproximación teórica". En *Cuadernos de Filología Alemana*, pp. 171-179, [en línea]. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/RFAL/article/download/36595/35428>

- McMurray, G. R., 1979. *José Donoso*. Boston: Twayne Publishers.

- Morales, L., 2004. *Novela chilena contemporánea*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, pp. 17 – 54.

- Nazer, R.; Couyoumbjian, B. y Camus, P., 2005. *CGE cien años de energía en Chile: 1905 - 2005*. Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

- Pagacz, L., (Productora), 2015, *Introducción a la teoría sobre lo grotesco y reflexión sobre su presencia en México*. [Video en línea]. Recuperado en https://www.youtube.com/watch?v=ZfZI_maATNo

- Propp, V., 1974. *Morfología del cuento*. España: Editorial Fundamentos.

- Reuss, E., 2003. *Caleta Horcón: mezcla de sueños y realidad*. Recuperado de <http://archive.is/HfMZ>

- Rubio, C.; Wirnsberger, H., 2000. “Relaciones familiares y tipificación del personaje femenino en el cuento maravilloso”. En *Revista Chilena de Literatura*, N° 57, pp. 127 – 150. [En línea]. Recuperado de www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewFile/39107/40746

- Sanfuentes, O., 2012. “¿Por qué recordar? Algunas reflexiones acerca de la relación entre memoria y patrimonio”. En Marsal, Daniela (ed.), *Hecho en Chile: reflexiones en torno al patrimonio cultural*. (pp. 55-72). Santiago, Chile: Andros Impresores.

- Sobejano, G., 1997. “Estudio preliminar: El cuento a la luz de la novela”. En Ezama, A. (ed.). *Cuentos*. (pp. VII - XXIV). Barcelona, España: Biblioteca Clásica.

- Subercaseaux, B., 2012. “Identidad, patrimonio y cultura”. En Marsal, Daniela (ed.), *Hecho en Chile: reflexiones en torno al patrimonio cultural*. (pp. 33-54). Santiago, Chile: Andros Impresores.

- Tirado, F. y Mora, M., 2002. "El espacio y el poder: Michel Foucault y la crítica de la historia". En *Espiral*, volumen IX, número 25. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara, pp. 11- 36, [en línea]. Recuperado de <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/espiral/espiralpdf/Espiral%2025/11-36.pdf>

- Valdés, R., 1987. El análisis morfológico del cuento. *Aisthesis* No. 20. Recuperado de http://estetica.uc.cl/images/stories/Aisthesis1/Aisthesis20/el%20anlisis%20morfolgico%20del%20cuento_regina%20valdes%20b.pdf

- Viñas, D., 2007. *Historia de la crítica literaria*. España: Ariel Letras.

10. Anexos

10.1. José Donoso



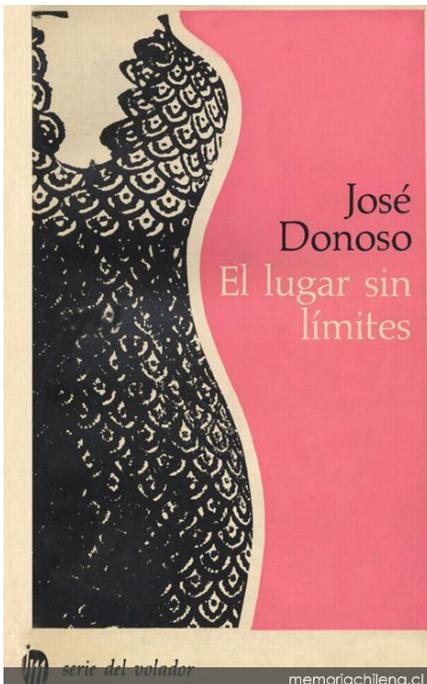
Fotografía frontal de José Donoso, tomada el 22 de noviembre de 1966, año en que se publica *El lugar sin límites*.

La Editorial Lord Cochrane publicó esta instantánea en una entrevista de la *Revista Vea*.

Para conocer datos biográficos de Donoso, ver capítulo 4, “José Donoso y la concepción de El lugar sin límites”, pp. 102 – 113.

Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-73139.html>

10.2. Sobre *El lugar sin límites*



Primera portada de *El lugar sin límites* para México, editorial México D. F., 1966. Diseño de Joaquín Mortiz.

Para conocer reseña de la obra, ver capítulo 5, pp. 114 – 115.

Recuperado de:

<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-73160.html>

10.3. Escritores reunidos



En esta fotografía, Donoso, Vargas Llosa, Cortázar, García Márquez y Fuentes, en casa de este último, celebrando una fiesta luego del Tercer Simposio de la Fundación Interamericana para las Artes, en 1964. Luego de dicha instancia, Donoso viviría un tiempo

en casa de Fuentes y crearía lo que hoy conocemos como *El lugar sin límites*. Ver pp. 108 - 110.

Recuperado de <http://www.semana.com/cultura/articulo/historia-explosion-boom-latinoamericano/267677-3>

10.4. Central Cipreses



Fotografía tomada por Luis Ladrón de Guevara, en 1959, cuatro años después de su puesta en marcha. Para saber más, ver pp. 92 – 95.

Recuperada de <http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/637/w3-article-165085.html>

10.5. Primeras manifestaciones homosexuales en Chile



PARALEN SER MUY serios, para una "manifestación" de respeto, los líderes de las manifestaciones que protagonizaron la desagradable concentración en la Plaza de Armas.



ESTOS ASQUEROSOS ESPECÍMENES quiere que sea su igual. Deben estar colgando del mazo. El espectáculo que aconteció en la Plaza de Armas fue despreciable. Incluso hasta hicieron un show en el quipón de la banda. La policía bellota por su conducta.

Repugnante espectáculo: ¿y la policía?

Ostentación de sus desviaciones sexuales hicieron los maracos en la Plaza de Armas

AL ALREDEDOR DE CINCUENTA homosexuales, en su mayoría juveniles, se dieron cita, este día, a las 10 de la mañana, en la Plaza de Armas, en las inmediaciones del monumento a Pedro de Valdivia, obedeciendo a un llamado formulado por el Movimiento de Liberación Homosexual. Los grupos, vestidos, como se veían, vestidos de publicidad, lanzados de frente, se reunieron para hacer que los manifestantes los desearan, bien y todo para sus exhibiciones.

Para a que la manifestación haya sido bastante publicitada, la policía no se hizo presente. Al principio, los asistentes, creyendo que a cada instante los carabineros los iban a detener, comenzaron a gritar. Poco a poco se fueron acercando y se fueron haciendo un círculo para del plato y se lanzaron, demostrando que la libertad que exigen no es más que el mismo que el libertario.

Si bien es cierto que fueron pocos los colas que se intervinieron a dar la cara, hay que reconocer que obedeciendo al llamado se hicieron presentes en la Plaza de Armas de individuos de las tres clases sociales. Siempre estuvieron con el chiquito, haciendo los movimientos, pero al menos a lo que están pasando. En pertenencia a la categoría de homosexuales que no gustan de la publicidad, pero que igual van a todos los partidos.

A algunas personas no les gustó el color al traje que llevaban. Y en tal sentido formularon reclamos a los otros. Los otros, sin embargo, rechazaron la acción para otros: "A", pero que un voto y no me gusta mostrar a nadie". Una hora después, los manifestantes se fueron acercando a todos, hasta a casacas, como se veían, como se veían en otros países, L.H.T. La actividad, de unos 20 años, que parecía demostrar más el bien, bien, manifestando: "Lo que pasa es que los chicos nos perseguyen, así los persiguen, con más molestias", y se lo llevan a uno y lo persiguen. Nosotros no somos perseguidos, la policía es que trabaja en sus labores nocturnas, nos garantizan la vida libertaria.

Industria para grife que no escuchó, nosotros somos indios, lo nuestro no es...



LOS CHICOS QUE hicieron de las cosas en la concentración, que refirieron a los otros, que se convirtieron a un show, diciendo que era una acción de "poco hombre". En la plaza.

Titular de diario *El Clarín*, tras la realización de la primera marcha homosexual realizada en Santiago el 22 de abril de 1973.

Para saber más sobre la homosexualidad en Chile, ver pp. 96 – 101.

Recuperado de <http://www.theclinic.cl/2011/10/02/la-primera-marcha-gay/>

10.6. Manifestaciones político-artísticas homosexuales durante dictadura



Refundación de la Universidad de Chile, performance realizada por las Yeguas del Apocalipsis, Pedro Lemebel y Francisco Casas, en 1988. Ver página 100.

Recuperado de <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-refundacion-universidad-de-chile/>