

EL LUGAR SIN LÍMITES: HISTORIA DE UN CRONOTOPO Y LA CRUCIFIXIÓN DE UN DIOS

Mario Rodríguez Fernández

Universidad de Concepción

Parto de una tesis muy general sobre la novela chilena: creo que, básicamente, se trata de una novela de familia o genealógica. Con el término básicamente quiero decir que los puntos relevantes de su desarrollo están marcados por la tensión constante entre fuerzas integradoras del linaje familiar y fuerzas que tienden a desintegrarlo.

Esta novela familiar se desarrolla en un espacio privilegiado, el salón, que siguiendo a Bajtin, llamo Cronotopo, debiendo considerarse las variadas transformaciones que el salón experimenta en la novela de familia.

La exacta comprensión de lo anterior exige partir desde el comienzo y éste no es otro que el mito fundador de la novela chilena: *Martín Rivas*.

Martín Rivas, como mito, se ubica en el centro de lo social, de lo temporal y del deseo. El personaje llega a tocar la puerta de la casa de la gran burguesía un mes de junio, el centro del calendario, cerca de las 12, el centro del día e ingresa a una casa que es el centro político social del Santiago de 1851, centro del siglo. Allí en el salón familiar el personaje va a desear exactamente el centro en torno al cual gira la familia: Leonor Encina.

A partir de *Martín Rivas* es posible ver la novela chilena familiar como un progresivo *descentramiento* del salón, que después de pasar por el salón modernizado de *El ideal de una esposa*, el de la crisis familiar de *Casa Grande*, el apolillado de *Coronación*, alcanza su punto culminante en el antisalón, el no-salón, el prostíbulo de *El lugar sin límites*.

Por el salón blestganiano pasan las intrigas del mundo público (la política) y las del mundo privado (noviazgos, casamientos, uniones y separaciones). Es un espacio marcado por la historia, temporalizado: un cronotopo. En el salón se ejecutan todos los ritos sociales que pertenecen al *Orden de las familias*.

El ritual económico, político, privado, se lleva a cabo (aunque muchas veces sea oportunista y degradado) bajo la luminosidad de las lámparas francesas y el brillo de pisos y alfombras.

La distribución de los asistentes al salón está cuidadosamente establecida. Los viejos a un lado, al otro las mujeres y junto al piano los pretendientes y las jóvenes.

Este rito familiar —luminoso, ordenado y centrado después de pasar por sucesivas desintegraciones— se invierte absolutamente (¿absolutamente? no sé, tengo miedo a estas palabras) en *El lugar sin límites*. Aquí se parodia el orden de las familias: la madre es una prostituta vieja; el padre, un travesti; la hija, una prostituta virgen. A su vez el salón deviene en prostíbulo.

Significativamente se conserva la noción de centro, aunque invertido, parodiado o carnavalizado, en el sentido que lo bajo, desde el punto de vista del poder establecido, las convenciones sociales, pasa a ocupar el lugar de privilegio. En efecto, el prostíbulo

junto con ser un lugar de intercambio sexual, es un lugar político (se planifica y se celebra el triunfo parlamentario de Alejo Cruz), económico, de encuentros y desencuentros. Por el antisalón pasa la historia del pueblo desde un esplendor remoto en que sus clientes eran señores y señoritos, hasta su pobreza y miseria actual, marcada por la presencia de peones y rotos “hediondos a pata”, como dice la Manuela.

Si el salón blestganiano representaba la aparición de la naciente burguesía chilena consolidando las primeras formas de la modernidad, el antisalón o la parodia de ese espacio que realiza Donoso representa los lugares premodernos que el progreso ha enmascarado desde siempre en la sociedad chilena.

El pueblo El Olivo, cuyo centro carnavalizado es el prostíbulo, es una figura simbólica de la fractura de la modernidad nacional que ha dejado al margen vastos sectores del país. La palabra fractura encuentra su ícono adecuado en la novela de Donoso en la carretera longitudinal que corriendo por el lomo del país lo divide en dos. La carretera representa en el *El lugar sin límites* otro cronotopo: el de la modernidad, lo que yace a sus costados, pueblecitos, aldeas y caseríos son los “infiernos chicos” de la premodernidad.

Esta lectura, conforme al método bajtiniano, trata de poner en relación el texto llamado novela con el texto llamado historia, pero el paratexto —el epígrafe— de *El lugar sin límites* pareciera privilegiar otra lectura: la existencial o universalizadora.

El infierno, según el paratexto, no tiene límites, se instala en todos los lugares, arrasa con la diferencia, aunque su espacio predilecto es el de la subjetividad, el de la conciencia del sujeto.

Alejo Cruz, el terrateniente, crucifica al pueblo, pero a su vez está crucificado por el poder y la enfermedad final. El infierno del camionero Pancho Vega es su subjetividad dividida entre el temor reverencial a la figura del padre simbólico, Cruz, y su deseo de romper esa atadura.

El de la Manuela, el dilema insoluble entre deseo e identidad (desea ser Manuela y es Manuel).

Es decir, el infierno anula las diferencias, a las clases y la historia.

Sin embargo, una noción proporcionada por Enrique Lihn a propósito de su poesía, me permite asegurar que las dos lecturas no se contraponen, me refiero a la noción de “poesía situada” que yo extendería a “literatura situada”.

Lo que define a fondo el salón burgués es el miedo al deseo. Ello lleva a la construcción de mecanismos de control que expulsan a los deseos transgresores y toleran aquellos llamados ‘ilícitos’, o mejor dicho que se ajustan al orden de las familias, lo que significa que deben darse en las estructuras familiares tradicionales, como el matrimonio, por ejemplo. Así, en *Martín Rivas* se sanciona el ‘incesto social’ de Rafael San Luis y se excluye otro posible entre Martín y Edelmira.

En *El lugar sin límites* el deseo circula más libremente, aunque nunca deja de estar sujeto a controles. Tal es el caso de Pancho Vega que desea a Manuela sin que se atreva a asumirlo.

Hay en el texto verdaderas ‘máquinas del deseo’, como el Wurlitzer que quiere la japonesita y cuya posesión podrá cambiar su mundo neurotizado y gris; o el camión rojo, chato y con doble llanta de Pancho Vega, que aparte de ser un claro símbolo fálico, desencadena en el personaje su deseo de independencia y liberación del inquilinaje; pero tal vez el más claro sea el vestido rojo de española de Manuela que le permite al vestirlo cambiar de identidad y cumplir su sueño de triunfar, de exhibirse como bailarina que despierta la codicia sexual de los espectadores, fascinados por sus

movimientos. El acto de travestismo, de cambio de identidad, de consumación del deseo, se produce en plenitud, mediante el vestido rojo.

El deseo de otra identidad en Manuela es paradigmático en relación a los demás personajes. Sólo don Céspedes está resignado a su condición de inquilino. No hay una máquina que despierte su deseo. Éste, presente en el resto de los condenados a vivir en El Olivo, desencadena actos transgresores, ritos carnavalescos, como la unión sexual de la Manuela y la japonesa grande, motivado por el deseo de posesión de propiedad de la casa en que funciona el burdel. Digo carnavalesco porque se invierten en esta secuencia los roles sexuales: la japonesa grande hace de macho y el/la Manuel/la de hembra.

Pero, como decía al principio, el deseo entra en un conflicto no resuelto con la identidad real, conflicto que tiene su paradigma, también, en la Manuela. Ella, que ha vivido en “la mentira romántica” adviene a “la verdad novelesca” en la conversión final; cuando Pancho y Octavio están a punto de golpearla, estremecida por el miedo, se da cuenta que ella no es la Manuela, sino Manuel González Astica y que va a ser castigado.

Las máquinas del deseo en el relato terminan por evaporarse: el Wurlitzer —la luz no llega al pueblo; por desgarrarse: el vestido rojo; por desmoronarse: las casas serán demolidas por el terrateniente que plantará allí viñas; por no cumplir su función liberadora: el camión rojo.

Si hay una fuerte circulación del deseo en *El lugar sin límites*, hay también miedo a su rol transgresor, y por lo tanto, persisten la censura y autocensura, aunque de un modo mucho más permeable que en los relatos anteriores de Donoso.

Pienso que el origen del deseo perturbador en la narrativa donosiana, está en esa especie de mecanismo desencadenante o “escena originaria” del anhelo erótico, que son las palmas rosadas de las manos de Estela para el abúlico solterón Andrés Ávalos. Allí se inicia el conflicto entre el deseo y el orden burgués, que va a asumir la forma de contradicción entre deseo e identidad en *El lugar sin límites* y va a culminar con la desintegración de dicha identidad en *El obsceno pájaro de la noche*, bajo la fuerza irreprimible del deseo. La organización que proporcionaba el salón para censurarlo y expulsarlo ya no existe, porque esa figura cronotópica se ha desmoronado paulatinamente, pasando de salón apolillado, a carnavalizado y a monstruoso en el *Obsceno pájaro...*

Al fin, el único personaje que trata de vivir el deseo transgresor es la Manuela, aunque en la conclusión del relato aparezca el miedo, como anoté. Es el personaje más libre que persigue el placer y la fiesta; hay en él una avidez de vida, tal vez por eso sea el único personaje que canta mientras trabaja. En medio del barro, el frío y la pobreza va —como dice la canción que entona— por “la vereda tropical”.

Novela de la negación del salón burgués, carnavalización y parodia, relato polifónico, escritura caníbal, novela dialogante con la cultura libresca (el epígrafe) y las voces de la calle, texto abierto al deseo transgresor, *El lugar sin límites* posibilita variadas y múltiples lecturas. Entre ellas propongo una última.

Borges, en “Los cuatro ciclos”, nos dice que todos los relatos del mundo pueden reducirse a cuatro historias: la historia de una guerra, la historia de un regreso, la de un búsqueda y la de la crucifixión de un dios. A continuación, nos profetiza que estamos condenados a reescribirlas transformadas.

Siguiendo al autor de *Ficciones* pensé que *El lugar sin límites* era la historia de una búsqueda. Búsqueda del placer y la vida en Manuela a través del travestismo, búsqueda del poder total en Alejo Cruz, búsqueda de la posesión económica en la japonesa

grande, ambigua búsqueda de liberación en Pancho Vega, etc., y que eran búsquedas fracasadas. No había final feliz porque todos estaban condenados a habitar el infierno, su propio infierno, que no estaban arriba ni abajo, sino en todo lugar.

Pero, ciertos indicios en el nivel onomástico y secuencial del relato me inclinan a pensar en otro tipo de historia. El apellido Cruz del latifundista es un índice claro de su relación con el pueblo: su deseo de poder lo lleva a crucificar (económicamente) a El Olivo, aunque al final la enfermedad crucifique su deseo. Por otra parte, la iglesia, centro tradicional de los ritos pueblerinos, ha sido desplazada por el prostíbulo, además de ser invadida simbólicamente por los infieles. Recordemos que Alejo Cruz tiene cuatro perros de nombres moros con los que asiste a misa. Significativamente los perros entran a la iglesia, pero no al burdel. Y está, especialmente, el nombre del pueblo que nos remite a la crucifixión de Cristo y el paratexto que nos proporciona una visión de la vida como infierno.

¿No se trata, más bien, en los términos borgeanos, de una historia transformada de la crucifixión de un dios? ¿No es su muerte y la consiguiente ausencia terrible que ella engendra la que permite que el infierno lo invada todo? ¿No es esa ausencia la que facilita la inversión de la iglesia en burdel y de la Cruz de símbolo de salvación en símbolo de esclavitud? ¿Y no es ese mismo vacío el que permite a la japonesa grande transformarse en una verdadera oficiante del burdel ritualizado?

Si *El lugar sin límites* fuera la reescritura transformada de la crucifixión de un dios (que puede entenderse, también, como la crucifixión de una utopía, de una esperanza, de un sueño) podría verse a esa reescritura como el tronco común de las lecturas subjetivas, ideológicas o existenciales.

Así, el cronotopo del burdel (salón resemantizado negativamente) apunta a una iglesia invertida, lo que transforma en demoníacos los deseos que circulan por ese espacio y reduce las máquinas deseantes a su verdadera condición: sueño perverso de una otra identidad imposible de alcanzar. Ideológicamente, la estructura semifeudal, premoderna de El Olivo, enfrentada a la carretera y a la ciudad moderna revela la heterogeneidad de la cultura nacional; mejor dicho, revela que no hay una cultura nacional, sino culturas nacionales, lo que reduce la homogeneidad que exige lo moderno a una utopía inalcanzable, incluso perversa. En el nivel de la existencia, ésta se presenta como condena, como la ausencia de Dios, del padre, de un sueño, de alguna esperanza.

Por ello no deja de ser conmovedor que el travestista, la Manuela vieja(o) y flaca(o), cante mientras recorre su infierno: “voy por la vereda tropical...”

A pesar de la degradación, el miedo y el demonio la vida late, la vida quiere ser vivida a toda costa:

Voy por la vereda tropical.