

Simbología: realidad y sueño en
El lugar sin límites de José Donoso

Dietris Aguilar *

dietris@ciudad.com.ar

Universidad Nacional de Lomas de Zamora

“La ficción de Donoso es más que un retrato de un conflicto entre las bajas clases trabajadoras y la decadente aristocracia en Chile. Su ficción trata conflictos mucho más universales, que tienen lugar entre el individuo y la sociedad, al margen de las clases, y el conflicto interior que el individuo siente frente a las incertidumbres de la vida”.

Darryl M. Haws

José Donoso es una de las figuras literarias más significativas de la literatura chilena actual y el análisis de sus obras es un modo de reconocer el lugar innegable que se ha ganado en el panorama de la narrativa latinoamericana.

Por ello, iniciamos una aproximación a esta novela desde su aspecto simbólico para analizar dos planos (*realidad - sueño*) de ese mundo complejo de personajes que se ilusionan, que aman y desean; se trata, pues, de la búsqueda de otro(s) significado(s) que subyace(n) -además del sociológico e ideológico- en esta historia de amores y sueños de los que viven y mueren en *El lugar sin límites*.

1.- El infierno sin límites

La obra¹ comienza con un epígrafe de Marlowe por demás significativo. Dice Mefistófeles: “El infierno no tiene límites”, igual que el espacio donde transcurren los hechos de esta novela.

Indudablemente, ésta es una parte más que esclarecedora, en la medida en que se nos habla de un lugar que no es otro que el *infierno*. Quizás uno de los interrogantes a resolver será conocer la razón por la cual los personajes estén inmersos en ese mundo infernal.

Precisamente, este espacio posee una serie de elementos y/o características que sustentan la idea del infierno y también, paradójicamente, su contrapartida: el paraíso.

1.1 - *En el nombre del Padre (o la simbología divina)*²

Aparecen muy claramente a lo largo de la obra, elementos y personajes con determinados rasgos que hacen irresistible (al menos, en una primera lectura) la asociación con el Paraíso:

-Las *viñas* de Don Alejo remiten a la imagen bíblica de ‘la viña del Señor’, es decir, al conjunto de fieles: todo el pueblo le pertenece, todos son sus hijos.

-La figura de Don Alejandro: el hombre “todopoderoso”, el que todo lo sabe y todo lo tiene. Aparece descripto como un dios, nada escapa a su conocimiento; sabe quién es quién en el pueblo y conoce el modo de tratarlos. Contactado en todo momento con figuras estratégicas a sus propósitos, “tenía los hilos del mundo en sus dedos” (p. 98). Vendió las tierras de un lugar que se iba “para arriba” y esgrimió el sueño de la electrificación del pueblo como un arma contundente. Con su manto de vicuña y sus cuatro perros, Don Alejo

digita sus actos como piezas de ajedrez: ahora, en la compra de las casas; antes, en la votación para ser senador. Padre de todos los nacidos en su fundo, menos de Pancho. Su apellido (*Cruz*) es un vocablo plurisignificativo.

-Según la Real Academia Española, las acepciones de *CRUZ* son:

- a- Patíbulo formado por un madero hincado verticalmente y atravesado en su parte superior por otro más corto, en los cuales se clavaban los pies y las manos de los condenados a este suplicio.
- b- Imagen o figura de este suplicio.
- c- Insignia y señal del cristianismo.
- d- En los libros y otros escritos, puesta antes de un nombre de persona, indica que ha muerto.
- e- Peso, carga o trabajo.

La cruz para el cristianismo es su símbolo de culto porque es la imagen del lugar donde Jesús (como otros tantos hombres en aquella época) padeció y perdió la vida. Representa la redención de los hombres: la entrega de la vida del cuerpo para la resurrección del alma. Estos dos aspectos extremos se complementan en la figura de Don Alejo. Él representará, para algunos, sólo la promesa de la salvación; para otros, un castigo. Para Pancho Vega será una “carga” a largo plazo muy difícil de esquivar.

Asimismo muchos personajes tienen una imagen “positiva” del señor Cruz como el *salvador*. Cuando la Manuela huye de Pancho y Octavio que pretenden darle una golpiza, ésta desea cruzar el río “porque más allá del límite lo(a) esperaba Don Alejo que era el único que podía salvarlo(a)” (p.131) y porque “Una palabra suya basta para que estos rotos se den a la razón...” (Ibid.). Gracias a él tendrán la luz

(electricidad) “Aquí en el pueblo es como Dios. [...] Y es tan bueno que cuando alguien lo ofende (...) después se olvida y los perdona”(p.74). En la campaña política, los hombres del pueblo debían irse a otros lugares a promocionar al candidato, a “propagar esa fe” (p. 66). Sin embargo, por razones que no comprenden, sumirá al pueblo en las tinieblas.

-Pancho Vega es una suerte de “hijo pródigo” que vuelve cada tanto, no en busca de algún perdón, sino de desafío y revancha. Quiere hacerle “ver” con su rebelión a Don Alejo que puede escaparse, o al menos, que intenta salir de ese lugar no paradisíaco (infernol) al que siempre regresa.

1.2 - Ver o no ver: ésa es la cuestión

Sin duda, la posibilidad de ver (o no) que tienen ciertos personajes condiciona el desarrollo de los sucesos. La disminución del sentido de la vista, en la mayoría de los casos, se produce por razones voluntarias:

-Ludovinia, ante la muerte de su marido, coloca en el ataúd sus anteojos y, por lo tanto, se queda sin ver. El objeto elegido para acompañar por toda la eternidad a su esposo no es casual: renuncia a la visión que implicaba la aceptación de un futuro sin viriles compañías. “Por Acevedo, decía, que era celoso. Para no mirar nunca otro hombre.”(p. 21)

-La Japonesa Grande tiene miopía y por ello, ese mote “oriental”, ya que sus ojos “no eran más que dos ranuras oblicuas bajo las cejas dibujadas muy altas” (p. 67). Cuando no podía ver, a pesar de que frunciera los ojos, sería la Manuela quien compensara la falta de visión.

Sin embargo, la pérdida de la vista también se da por distintos estados de ánimo, sea por tristeza, indiferencia o ira:

-[La Manuela] después de peinar a su hija [la Japonesita], comprende que ésta se quedará con Pancho (porque es mujer) y no con ella: "...su propia imagen se borroneaba como si le hubiera caído una gota de agua y él entonces, se perdía de vista a sí misma, mismo..." (p. 52)

-Pancho Vega, después de estar sentado junto a la Japonesita, quiere a la Manuela. Desea verla tanto que se pone ciego de la rabia.

-Mientras la Manuela preparaba su baile para Pancho, la Japonesita bebía para no ver y Don Céspedes, atento a los ladridos de los perros, "miraba a la Manuela como si no la viera" (p. 125).

Aún así, son otros personajes los que ven no sólo en su acepción de "poseer la visión", sino también como acceso al "conocimiento" y a la "comprensión":

-Los ojos azules de Don Alejo leen en los de Pancho "como en un libro" (p. 34): en ellos ve que éste no quiere que Octavio, su cuñado, sepa sobre la deuda.

-Después de soñar con un Wurlitzer, la Japonesita comprende que el proyecto de Don Alejo ya no es la electrificación del pueblo, sino que "Echaría abajo todas las casas, borraría las calles ásperas de barro y boñigas, volvería a unir los árboles de los paredones a la tierra de donde surgieron y araría esa tierra, todo para algún propósito incomprensible. Lo veía. Clarísimo." (ps. 59 y 60).

-Cuando en medio de la noche escuchan la bocina del camión de Pancho, Manuela puede ver en la cara de la Japonesita una sonrisa y comprende con ello que su hija también lo espera y desea.

-Pancho siempre se siente en desigualdad de condiciones frente a Alejo Cruz. Cuando pequeño, dice Pancho "me encuentra espiando entre los ligustros" (p. 97) porque quiere entrar al parque, aunque no

quiere que lo carguen por jugar a las muñecas con Moniquita Cruz. Ahora, vuelve al fundo a saldar toda su deuda. Pero cuando llega “Pancho lo vio tan alto, tan alto como cuando lo miraba para arriba, él, un niño que apenas sobrepasaba la altura de sus rodillas.” (p. 96). Después, cuando Cruz se sienta y ellos [él y su cuñado] quedan de pie, “Pequeño se veía ahora. Y enfermo” (Ibid.)

-A Ema, la esposa de Pancho, sólo le basta ver para enamorarse o creer que se ha enamorado: “tuvo que casarse con el primero que la miró, para no quedarse para vestir santos” (p. 92).

-Pancho ha tenido dos visiones de Misia Blanca: esa noche en que salda la deuda con Don Alejo, la ve a través del vidrio empañado del comedor y le hace recordar a aquella otra, cuando se cortó la trenza y la colocó en el ataúd de la Moniquita: “él la vio nadando en sus lágrimas como ahora...” (p. 95). Siempre guardarían uno con el otro una distancia que, a la señora, la hacía intocable.

-La realización de los “cuadros plásticos” entre la Japonesa y Manuela fue exigida por Alejo para que él y los otros “miraran por la ventana” (p. 106). La apuesta consistía en que la Japonesa excitara a la Manuela y el permiso de espiar a Cruz le permitió comprobar el cumplimiento del pacto.

-En el baile final, excepto la Japonesita y Don Céspedes, todos quieren ver a la Manuela: Cloty, las otras mujeres y Pancho que “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...” (p. 125) también.

En conclusión, la mirada es el contacto visual con sucesos o personas, pero también es seducción y desafío. Frente a frente los ojos de losa de Alejandro Cruz y la mirada negra de Pancho Vega: uno, con la visión de poder de ese pequeño mundo que domina y el otro, con la vista puesta en su independencia del “señor feudal”. Ni

uno ni otro parecerán, al final, librarse de un destino inexorable. Nadie. Ni la Manuela, cuya mirada seduce hasta al más hombre (o al que cree serlo). Ni Pancho Vega, que vuelve al pueblo para disfrutar con su baile; para estar con ella, pero ésta no quiere verse porque no puede. Cuando Manuela le arregla el cabello a su hija aquella misma noche, ella no quiere mirarse al espejo porque es un “índice de la realidad”: ella es Manuel González Astica, un viejo maricón disfrazado de muñeca.

El único que parece verlo todo con ojos poderosos es Don Alejo, pues hasta en la noche en que se conocieron, la Manuela se estremeció con su mirada. Asimismo, todos los hombres que asistieron a aquella fiesta nocturna por consejo de sus esposas debían acercarse para que “él (Cruz) los viera en su celebración” (p. 65). Incluso, el coito con la Japonesa Grande es cumplido por sus deseos: una casa por verla copular con el maricón. Aunque éste es un acto de amor falso para engañar, quien cae como “víctima” de la trampa es la propia Manuela.

Lo cierto es que Cruz es el único que posee, dentro de ese pueblo, la facultad de ver la realidad; los demás, de un modo u otro, enmascaran esa realidad con un sueño que no les deja ver sus propias miserias.

1.3 - Del temor y otros demonios

Si hay un sentimiento que vertebra toda la obra y la realidad de sus personajes, éste es el temor. El miedo condiciona todas las acciones: cohibe, coacciona, desalienta. Todos los personajes principales y algunos secundarios sienten temor por una u otras razones:

-La señorita Lila, la empleada del correo, siente temor ante la presencia de Octavio porque es un desconocido. Sin embargo, Pancho Vega teme a otros porque sí los conoce: a los perros de Cruz y al propio don Alejo, como se lo decía su compadre. Por eso, la

bocina insolente rompe el silencio de aquella noche en que la deuda acabaría. Porque Octavio le da valor. Él no es del lugar, de ahí que no le teme al viejo. Horas después, con la Manuela, Pancho siente miedo no por desear esa boca que buscaba la suya, sino de encontrarse con los ojos sentenciantes de su cuñado.

-La mirada de los otros que juzgan es inexorable, a tal punto que el propio Alejandro Cruz una vez tuvo miedo también: cuando le prometió a la Japonesa que daría lo que quisiera por la apuesta, ante el pedido de la casa por parte de ésta, “le dio miedo que los otros que oían la apuesta le dijeran que se achicaba o se corría...” (p. 86) y entonces acepta.

-En la última noche, la Lucy oye a lo lejos el galope imperceptible de un jinete, que no hace otra cosa más que despertar su interés y, a la vez, su temor.

-La Manuela tiene temor como las gallinas: le escapa al aire que le enfría los huesos, a los bocinazos, a las manos y al cuerpo de Pancho que vendrá a golpearla hasta dejarla muerta. Pero también teme a su desenfreno ante los hombres brutos que le hacen cosas terribles. No como don Alejo que la cuidaba y la defendía. Sin embargo, ese miedo la convertirá en hombre: “que la Manuela sería capaz, que con tratarla de una manera especial en la cama para que no tuviera miedo [...] podría...” (p. 81). Aunque, la Japonesa le promete que toda la escena será una “comedia”, ella teme encontrarse a sí misma como el viejo maricón al que le exigen un coito que es capaz de realizar. Ser hombre como cuando, después de la persecución y los golpes de Octavio y Pancho, se da cuenta de que él es Manuel González Astica y entonces el miedo se le trastrueca en terror.

-La Japonesita también le teme a Pancho; sin embargo, el vino en su cuerpo flaco y frío y la mano en el muslo del hombre tan temido le

quitan el miedo porque “encenderse” era su última esperanza: “y la mano que remontaba su muslo mientras el hombre a quien pertenecía bostezaba podía darle la respuesta” (p. 121). Con la imposibilidad de electrificar el pueblo, éste y su vida han quedado a oscuras. A igual que la Manuela, quien alguna vez también tuvo esperanzas (de ser alguien, de tener su casa, y nunca más andar de pueblo en pueblo), la Japonesita sabe que la muerte viene de la mano de la desesperanza. Explica que su “...madre murió de pena” (p. 44) porque el pueblo quedó lejos de la carretera, sin luz y sin sueños. Quizás para ella fuera mejor, porque accedería a la otra vida (la no-vida) en un paso imperceptible, en ese pueblo condenado a las tinieblas, donde “Lo terrible es la esperanza” (p. 137).

1.4 - Símbolos cromáticos

Amplio es el campo semántico vinculado a las luces y las sombras en esta historia de castigos y limitaciones. Resulta clara la utilización del nombre *Olivo* para la estación del pueblo, ya que el aceite que se extrae del olivar sirve como combustible para lámparas y candelas, elementos indispensables para iluminar a ese pueblo que ha quedado sin la electrificación y, por lo tanto, en tinieblas. No obstante, aparecen una serie de colores cuyas connotaciones son más que significativas:

1- El tono *rosa* está asociado a un objeto de deseo: al calor, al amor carnal y al hogar soñado. “[La Manuela] Se arrebozó en el chal *rosado*...” (p. 12) para calentarse los huesos; “Don Alejo estaba besando a la *Rosita*, la mano metida debajo de la falda” (p. 77); asimismo, es el color del sueño de Ema, la esposa de Pancho: de ese tono es la casa donde ella ansiaba vivir con su hija y con el marido ausente.

2- Como contrapartida, el *colorado* se vincula a seres u objetos con connotación altamente erótica: el vestido colorado de la

Manuela; el camión colorado de Pancho; sus ojos rojos en aquella noche en que fue por la Manuela; el hocico de los perros de Don Alejo y “sus lenguas babosas, coloradas...” (p. 34), así como esas cuestiones que hay en las iglesias, “Esas cosas coloradas con luz adentro” (p. 135) que le recuerdan a la Japonesita los dedos en la copa vacía de aquella noche final.

3- No existe alusión al *blanco* más que en el nombre de la esposa de Don Alejo: Misia Blanca y en el color de sus cabellos (canosos).

4- Sin duda, será el *azul/azulino* el color de Don Alejandro Cruz. Este tono funcionará como su marca que determinará quiénes son su descendencia. No obstante, se mencionan otros dos colores más: verde y sepia que, junto con el azul, serán los tonos utilizados para la impresión de los afiches de su propaganda política; colores que no son casuales si consideramos que es dueño de casi toda la tierra del pueblo y sus viñas, las cuales parecen que fueran a devorarlo todo. Asimismo, *azules* son las casas que quedan para comprarle a la Ema, la esposa de Pancho, y *amarillas*, los ojos de los cuatro perros de don Alejo.

1.5 - Máscaras

1.5.1 - Muñecas falsas

“El travesti, real o simbólico, es la clave secreta de este mundo infernal”.

Rodríguez Monegal, “El mundo de José Donoso”.

Cansada de rotar en prostíbulos y casas por el estilo, la Manuela llega a aquel burdel para establecerse una vez más. Pero no sabe entonces que, como por un pacto satánico, no se irá de ese infierno nunca más. En medio del calor de la fiesta, y a modo de “rito de purificación”, la Manuela iba a parar al agua quedando al descubierto su inerte dote de varón. De ahí, la atracción de la Japonesa Grande y la apuesta. Pero en ese juego de amor mentido quedan ambas (o ambos) unidas(os) para siempre; a la Manuela, la Japonesita le recordará su paternidad.

Obnubilada por una ilusión, la visión de mundo de Manuela está distorsionada en cuanto a su sexualidad y también a su condición social. No sólo se cree mujer, sino que logra que la sociedad (y el narrador también) la reconozca como tal: *la Manuela*. Protegida por Don Alejo, sostiene la máscara que le permite soñar con ser mujer hasta que “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” (p. 130); es por ello que quiere cruzar el río y llegar adonde está Don Alejo, para seguir soñando porque es su opción de vida y para no volver a despertar jamás.

Severo Sarduy en *Ensayos generales sobre el Barroco* explica claramente la estructuración de la obra: “la inversión central, la de Manuel, desencadena una serie de inversiones: la sucesión de éstas estructuran la novela. En este sentido, *El lugar sin límites* continúa la tradición mítica del “mundo al revés”, que practicaron con asiduidad los surrealistas. El significado de la novela, más que el travestismo, es decir, la apariencia de inversión sexual, es la inversión en sí: una cadena metonímica de ‘vuelcos’, de desenlaces transpuestos, domina la progresión narrativa” (1987: 259). El gran caso de inversión de la inversión como en un juego de espejos interminable lo constituye la escena del coito entre la Japonesa Grande y la

Manuela: una mujer con una mujer-hombre que se debe sentir mujer para proseguir con ese acto: “yo soy la macha y tú la hembra, te quiero porque eres todo...”(p. 109). Cuando la Japonesita, como en un rito (otro más) de iniciación se prepara para esa noche en la que Pancho Vega vuelve a la casa, se convierte en otro caso de inversión: la dueña del prostíbulo es virgen y nadie la desea, quizás, porque no se esconde bajo disfraces. “Si voy a ser puta mejor comenzar con Pancho” (p. 51). Esa noche querrá hacerse mujer con el más hombre porque, después de Don Alejo (a quien se le atribuye cualquier criatura nacida en su fundo, así como en tiempos lejanos tuvo amoríos con la Japonesa Grande), Pancho Vega se alza como el macho oficial del lugar. Pero la hija de la Manuela se quedará sin la “luz” y sin el hombre, pues resignada su ilusión (ella también tenía una) de que electrificaran el pueblo, representará la figura del sueño vencido que no espera otra cosa que el final, una “muerte imperceptible” (Ibid.) dirá, para no notar, tal vez, el paso de un mundo a otro.

1.5.2- Ser o parecer: un caso de inversión masculina

“La inversión funciona en cada uno de estos tres niveles en forma particular y enmarca en su totalidad la estructura de la obra, mediante una perspectiva que entrega una noción del mundo al revés por cuanto el infierno es ilimitado y porque en este mundo trastornado, los actos y los personajes no son tan sólo lo que aparentan ser, sino también mucho más”

Moreno Turner, *Donoso*.
La destrucción de un mundo

En un mundo de inversiones, no cabe la sorpresa; por ello, se puede explicar la ambigüedad de Pancho. Él se siente atraído por la Manuela y piensa que su hombría estaría a prueba relacionándose con un maricón disfrazado; lo cual se constituiría en un indicio de una homosexualidad furtiva, de la que “nadie debe darse cuenta”. Ni Octavio, su compadre. El buen hombre con el que “sentía las espaldas bien cubiertas” (p. 101) y no le permitía que hiciese ‘mariconadas’ y para no dejarse “montar” por Don Alejo.

Octavio —————▶ Pancho —————▶ Manuela

Pancho parece el punto intermedio entre el *hombre* y el *travesti*; he aquí su indecisión por miedo de que la sociedad lo acuse de parecer lo que no es o de ser lo que parece, (como cuando era chico, jugaba a las muñecas con Mónica y todos se le reían). Pero la razón de sus actos, entonces, estaba dada por la obligación que tenía a cambio de comida. Ahora, sentía temor, no de desear a la Manuela, sino de que pensaran y le dijeran ‘marica’ como en su infancia. Por otra parte, habría que considerar las dos líneas de pensamiento que rigen la conciencia de Pancho: por un lado, incentivado por Octavio intenta desprenderse de la “paternidad” social y económica de Don Alejo; por otro, sigue apegado a las viejas concepciones de ese pueblo sometido al designio de una mano. Porque pertenece al lugar. Es una conciencia en transformación, en transición. En cambio, Octavio no es del lugar y puede tener una visión diferente del mundo e imponer un cambio. Expresado de otro modo, es el elemento “perturbador” de un orden viejo y decadente. Pancho Vega posee en su interior, su ser sexual y posición social confusos; ahora, con su camión colorado (signo inconfundible de su miembro viril), “suyo. Más suyo que su mujer. Que su hija” (p. 119) le daba la posibilidad de librarse de

tiranas deudas y materializar sus sueños en la casita que quería su esposa y en el estudio de su hijita, pasaportes para una vida mejor.

Por otra parte, aparece todo un campo semántico de connotación claramente sexual: mientras la Manuela cose su vestido colorado (su fetiche), oye hablar de Pancho Vega, entonces “se picó el dedo con la aguja y se lo chupó”(p. 47); “...apretando lentamente el acelerador para penetrar hasta el fondo de la noche...”(p. 119); “...penetrar en la noche...”, “...jadeando sobre él, los cuerpos calientes retorciéndose...”, “...los cuerpos pesados, rígidos...”, “...en el fondo de la confusión dolorosa...”, “...aullar de dolor...”, “...bocas calientes, manos calientes, cuerpos babientos y duros hiriendo...”, “...romper, quebrar y destrozar...”, (ps.132/3) que ilustran una escena por demás significativa. Al igual que Cerbero en las puertas del Infierno, los tres (Octavio, Pancho y Manuela) se retuercen hasta que ella intenta cruzar “el límite”, como el río Aqueronte, que la separa del otro lado donde Don Alejo la espera, como dios benevolente.

Finalmente, Pancho recuerda la escena en que Misia Blanca se corta la trenza y la coloca en el ataúd de Moniquita. No olvidemos que la causa por la cual murió la hija de Cruz fue por el tifus que le contagió Pancho. Lo cierto es que antes de mencionar la razón de la muerte de la niña, éste describe la siguiente escena: “la toco y de la punta de mi cuerpo con que iba penetrando el bosque de malezas, huyendo, esa punta de mi cuerpo derrama algo que me moja y entonces yo enfermo de tifus y ella también...” (p. 97/8). Así como la carretera plateada como un cuchillo corta la vida del pueblo sumiéndolo en el olvido, Pancho quisiera cortar (castrar) esa parte de sí para olvidarse de ese suceso. No resultaría extraño que su homosexualidad fuera consecuencia de una castración simbólica debido a que, por ese episodio sexual, lo convierte en vehículo de un mal (la enfermedad) y de una muerte.

Pero tanto Manuela como Pancho son los representantes del interior y del exterior de ese pueblo y que uno sobre el otro ejercen una atracción a causa de su paradójica similitud: él, el hombre (ser) que no quiere evidenciar su homosexualidad (parecer), así como ella, el hombre (ser) que apuesta al travestismo para asumir el papel femenino (parecer).

1.6 - Flora y fauna simbólicas

En medio de una naturaleza que parece devorarlos, los personajes de esta historia se encuentran sumidos en un sin fin de otras particularidades, algunas de las cuales señalaré brevemente.

Por una parte, muchos de ellos aparecen caracterizados o asociados con figuras del mundo animal:

-Si hay un sema de asociación irresistible con la imagen del *perro* es la fidelidad. Sin embargo, aquí surgen todos aquellos vinculados a las bajezas, la bravura y las miserias. Los cuatro canes custodian a Don Alejo, cuidan la viña y son salvajes con cualquier elemento extraño a su territorio; ellos son los únicos guardianes: “esos perros endemoniados siguen ladrando allá en la viña.” (p.139). Los demás están revestidos de connotaciones peyorativas: “La Lucy regresó a su pieza. Allí se echaría en su cama con las patas embarradas como una *perra* y se la pasaría toda la tarde entre las sábanas inmundas...” (p. 16) así como los hombres: “Aunque en la noche, embrutecidos por el vino y con la piel hambrienta de otra piel, de cualquier piel con tal que fuera caliente y que se pudiera morder y apretar y lamer, los hombres no se daban cuenta ni con qué se acostaban, perro, vieja, cualquier cosa” (p. 13); “Por eso vienes con la cola entre las patas” (p. 35) le dirá don Alejo a Pancho cuando éste viene a pagarle las cuotas atrasadas. Por otra parte, al igual que los canes de Don Alejo, la Japonesita se encierra en ese pueblo a procrear o a morir; como Cruz y Céspedes que se encierran con el perro que no “sirve” y le

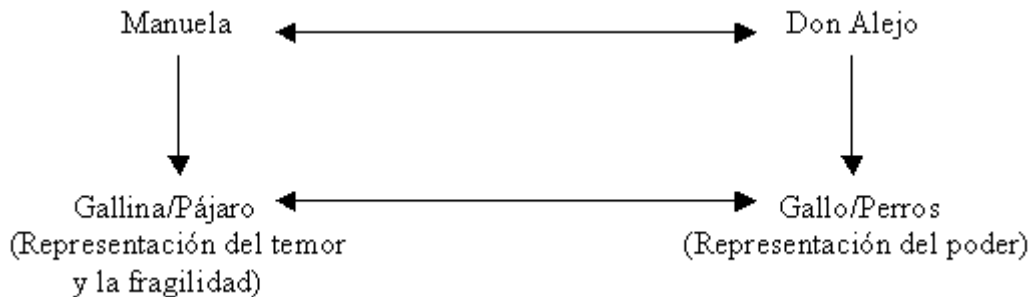
disparan, la hija de Manuela se quedará esperando el inexorable tiro de gracia en ese paradójico pueblo sin cementerio.

-Otras alusiones son: “La Clotilde trabajaba como una *mula*, sin protestar...” (p.13); “el humo azul prendiéndose en un claro cariado, arrastrándose como un *gato* pegado a los muros...”(p. 19) y “...la boca de esa mujer borracha [la Japonesa] que buscaba la mía [de la Manuela] como un *cerdo* en un barrial...”(p. 107).

- La figura de Pancho Vega, en todo momento, se asocia con un *animal*, sin definir cuál es. Le dice Don Alejo Cruz: “¿Qué ya no conoces el camino hasta las casas donde naciste, *animal*?” (p. 36); cuando pequeño, era mejor que estudiara: “que aprenda los números y a leer nomás para que no lo confundan con un *animal*.”(p. 93); finalmente, parece traer consigo los males como cuando le contagió el tifus a la Moniquita o como esa úlcera que le nace a su esposa (Ema) de tanta soledad y olvido de su parte: “un fuego que me quema aquí, un *animal* que hoza y muerde y sorbe y chupa, aquí, aquí adentro...” (p. 37).

-A pesar de que tenga más vidas que un *gato* o su miembro viril como el de un *burro*; aunque se escape entre las zarzas en busca de don Alejo como un *zorro* o se pinte como una *mona*, la Manuela es el símbolo (bisémico, en este caso) de un ave, al igual que Don Alejo y la Japonesita. Así como Alejandro Cruz era para algunos un “...*gallo* jubilado”(p. 39) y la Japonesita tenía “...cuerpo de *pollo* desplumado, sin vello siquiera...”(p. 112), la Manuela era, por actitud y vestimenta, una *gallina*. Para Hans Biedermann (ps. 204/5), este ave es la representación del ser maternal y la encarnación del amor. Sin embargo, de acuerdo con una antigua creencia curativa, la sangre de la gallina podía refrenar el exagerado impulso sexual, quizás de allí la necesidad de Pancho de lastimar a la Manuela y que, por tanta virilidad irrefrenable, se le trastrueca la hombría.

Asimismo, la cobardía y fragilidad de Manuela se ven representadas con la figura del *pájaro*: “Un niño, un *pájaro*. Cualquier cosa menos un hombre”(p. 51).



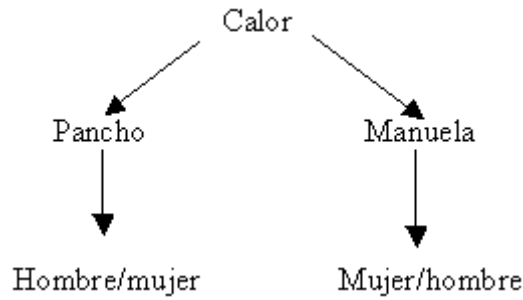
A su vez, los árboles y las plantas que se mencionan tienen una clara asociación con la vida y las características de cada uno de los personajes. Siguiendo a Biedermann encontramos que la *encina* en la Antigüedad es “el árbol consagrado a Zeus, dios del rayo y del cielo, que comunicaba su voluntad en el rumor de sus hojas” (cf. ps. 166/8); además, simboliza la inmortalidad dada la perennidad de su madera. Pero como no es el árbol de los dioses (que nunca mueren), sino que no garantiza la vida eterna, como lo que le sucedió a la Moniquita, lo mismo le sucederá a don Alejo: dice Don Céspedes “- Anda raro el patrón. Anoche no se acostó. Anduvo paseándose toda la noche por el corredor y debajo de la *encina*...” (p. 136). El médico le había dicho que se cuidara, por lo tanto, no resulta descabellado pensar en su muerte próxima (como el jinete nocturno que escucha la Lucy) y la muerte total de ese pueblo creado o deshecho será cuando Cruz lo disponga.

La *zarza* simboliza el sufrimiento de Jesús, ya que con ella se arma la corona que lleva el día de su crucifixión. El pueblo, las casas serán presas del sufrimiento y la muerte, sin posibilidad de resurrección: “y la *zarzamora* devorándolas y devorando las habitaciones de las casas abandonadas y las veredas...” (p. 19). Para Pancho y Manuela también: “Pancho no siguió hablando porque avanzaba [con su camión] por un desfiladero de *zarzamoras*.” (p. 91) y “[Manuela] No

alcanzó a moverse antes que los hombres brotados de la *zarzamora* se abalanzaron sobre él como hambrientos.” (p. 132); y Pancho y Octavio, después de agredir a Manuela, “se escabullen a través de la (zarza)*mora*...”(p. 133).

1.7 - *El juego de las lágrimas*

Si pensamos en los cuatro elementos, veremos que aquí aparecen todos ellos, pero en un juego de oposiciones: a excepción del viento, que nunca llega y que podría enterrar al pueblo con hojas amarillas, el elemento *aire* sólo figura como el frío que congela los huesos a los viejos, sobre todo a la Manuela, quien cree que morirá de bronconeumonía de tanto tiritar, y a Cruz, quien nunca se separa de su manto de vicuña. Por lo mismo, el *fuego* surge como contrapartida para calentar los huesos (con brasas); sin embargo, los personajes necesitan otro tipo de calor: el del amor carnal, el único que les calienta el alma: “La Japonesita extendió una mano para tocar una hornalla: algo de calor...” (p. 42/3) porque la Manuela, su padre, no irradiaba eso “...ella conocía ese cuerpo. No daba calor. No calentaba las sábanas. No era el cuerpo de su madre: ese calor casi material en que ella se metía como una caldera...” (p. 46). Cuando la Japonesa murió, el calor de las fiestas en el prostíbulo se fue apagando. Por eso, a Pancho Vega no le alcanzaba el calor de la Japonesita: él necesitaba de otro, el de una mujer-hombre que lo excitara; porque la única que calentaba la fiesta era la Manuela. Fue así que la apuesta se hizo para poner a prueba las artes eróticas de la Japonesa para excitar a la Manuela como lo que es: un macho. Le dijo Cruz: “Si consigues *calentarlo* y que te haga de macho, bueno, entonces te regalo lo que quieras...”(p. 82). Por ello, la Manuela la extraña: “...Pero una vez no tirité. El cuerpo desnudo de la Japonesa Grande, caliente, ay, si tuviera ese calor ahora...” (p. 106). Como en un juego de inversiones opuestas, tenemos:



Así como el calor/gordura de la Japonesa Grande convierte a Manuela en hombre (y luego en mujer) durante el coito, el calor/flacura de ésta última puede transformar a Pancho de hombre en mujer.

No obstante, no son las únicas situaciones o elementos los que se oponen. El elemento *tierra* aparece en la descripción del prostíbulo: “La casa se estaba sumiendo. Un día se dieron cuenta de que la tierra de la vereda ya no estaba al mismo nivel que el del piso del salón...” (p. 18). Esto no es más que un índice del hundimiento de un pueblo que estaba por irse para arriba, pero sin la electrificación (ni la carretera) había quedado aislado y olvidado.

Finalmente, al *agua* se la mencionará en sus diferentes variantes:

-como *lluvia* que inmoviliza: “La gente que esperaba cerca de la puerta de la capilla se cobijó bajo el alero...detrás de la cortina de *agua* que caía de las tejas.”(p. 32)

-como *invasora*: “El *agua* invadía la cocina a través de las chilcas formando un barro que se pegaba a todo.”(p. 43).

-como *realidad desesperanzada*: “su propia imagen se borroneaba como si le hubiera caído una gota de *agua* encima, [...], entre gran borrón de *agua* en que naufraga.”(p. 52)

-como *purificación*: “Y la lanzaron a la Manuela al *agua*.”(p. 80)

-como *límite*: "...la *corriente* sucia lo separa de la ordenación de las viñas." (p. 132)

-como *muerte/sueño*: "hasta que fuera hora de dormir y poder ir dejándose caer *gota a gota*, dentro del gran *charco* del sueño..." (p. 104)

-como *atracción*: "La Japonesita bailaba, raro, porque no bailaba nunca. [...] La vio girar de frente a la puerta abierta de par en par, pegada a él, como *derretida, derramada* sobre Pancho..." (p. 105)

No resulta casual la predominancia del frío y de la oscuridad en este pueblo sin cementerio, donde la casa de la Japonesita se van enterrando y donde el agua se convierte en el espejo de sus almas.

2.8 - *Números: el quinto elemento*

Además de la simbología de los colores, de los especímenes del reino vegetal/animal y las connotaciones sexuales, los números (específicamente el *cinco*) poseen una importancia relevante en esta historia.

Se puede interpretar la utilización del número *cinco* con respecto la Japonesa Grande y Don Alejo. En el primer caso, ella será el único personaje que es percibido por la Manuela con todos los sentidos (su olor, su concavidad, sus gemidos, su boca, su cuerpo caliente). En el segundo, don Alejandro posee un apellido clave: *Cruz* debemos considerar que este objeto en particular posee un quinto punto que está dado por la intersección de las otras cuatro direcciones (norte, sur este y oeste). Y este estratégico punto evidencia la posición central, desde el punto de vista espacial: la casa de los Cruz y, desde el plano narrativo, el papel de don Alejo en la novela. Veamos: su casa está rodeada de encinas, un pino alto, zarzas, viñas y río. Para entrar allí hay que atravesar el bosque, cruzar por el tronco de un sauce caído o transitar por una avenida de palmeras. El lugar de

“este dios benevolente”, que cuenta con un jardín con grandes hortensias, se convierte en el paraíso y nos remite a la connotación bíblica del *Edén* o espacio sagrado. Con respecto a la centralidad espacial, Mircea Eliade en *Tratado de historia de las religiones* expresa que “Lo sagrado es siempre peligroso para quien entra en contacto con ello sin haberse preparado, sin haber pasado por los “movimientos de aproximación” que requiere cualquier acto de religión” (1998: 331). De aquí, el fastidio de Don Alejo (el quinto elemento junto a sus cuatro perros guardianes) cuando Pancho Vega irrumpe en la noche para saldar sus deudas.

2.- Palabras finales

Encontramos la evidente intención del autor de demostrar que el lugar al que hace referencia es un espacio infernal -que se preanuncia en el epígrafe de Marlowe- y no es precisamente solo un infierno “físico” delimitado por ríos y viñedos, sino es “interior” en tanto y en cuanto está, vive en cada uno de ellos: prostitutas y vírgenes, travestis y machos que pujan por salir y quedarse en el dominio del “todopoderoso”.

Aquí se evidencian dos planos: el de la *realidad* contrapuesto al de los *sueños* o *ilusión*: todos los personajes que sueñan están condenados en ese pueblo infernal. Para la Japonesita, la electrificación; para Manuela, su incuestionable femineidad (con el amparo de Cruz); para la Japonesa, el status social (sólo los ricos, que son “la buena gente”- irán a su casa) y para Pancho, la independencia económica. Tarde o temprano, ninguno de ellos logrará cumplir con su ilusión. Pancho Vega ha pasado a depender (monetariamente) de Octavio, su cuñado. Su propia muerte le impidió a la Japonesa ver el ascenso del pueblo y deja a su hija con el único sueño para siguiera con vida: la llegada de la electricidad al pueblo

que, por designios de don Alejo, presumimos jamás ocurrirá. Y Manuela (así como en los cuentos populares en los que, pasada la medianoche, se rompe el hechizo) fuera de este lugar ya no sería la mujer que cuenta con la protección de Cruz y su máscara, hecha de una ilusión, se rompería como un espejo. Don Alejo -como un quinto elemento entre cuatro personajes que se asocian al agua, al aire, a la tierra y al fuego- es el dueño del lugar y del destino de cada uno de sus habitantes. Con su enfermedad, y posible muerte, nada quedará después de él. Por ello, para los personajes el *sueño* se presenta como castigo por no asumir (su) la *realidad*. Y ésta es la condena. Aunque para Manuel González Astica (Manuela) don Alejo Cruz (mientras viva) sea su salvación, para los otros éste último es quien dictamina la vida o la muerte de sus ilusiones. Por ello, también Manuela se siente atraída hacia Pancho (y viceversa) porque éste simboliza la vida fuera de la estación El Olivo, pero -a su vez- representa al desamparo, al desamor y el fin de su mentira.

La sentencia está dada: la esperanza de la electrificación ha muerto y el pueblo queda en las profundas tinieblas. Sin cementerio (¿o el pueblo lo es?), sólo los muertos pueden salir de allí. Por ello, se vive en un pasado de oro -como un paraíso perdido- para anular el presente -infernado- y un futuro de cambios. Don Alejandro lo quiere así y nadie concibe la vida de otro modo: ésta será la *cruz para todos*.

Cómplices de un carnaval sin fin, todos -de una forma u otra- se disfrazan (Pancho, Manuela, Don Alejo, la Japonesa) y juegan a ser otros. Un mundo al revés donde sólo la máscara es el pasaporte a la vida sostenida por *sueños* y el placer efímero es el instrumento que posibilita sobrellevar la oscuridad, el frío y el dolor.

Bibliografía consultada

- ACHUGAR, Hugo, *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso*, Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos", Caracas, 1979.
- BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de símbolos*, Paidós, Barcelona, 1996.
- DONOSO, José, *El lugar sin límites*, Seix Barral, col. Biblioteca breve, Barcelona, 1981.
- ELÍADE, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, Biblioteca Era, México, 1998.
- GUTIÉRREZ MOUAT, Ricardo, *José Donoso: Impostura e impostación*, Hispamérica, USA.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, "José Donoso: la novela como Happening", *Revista Iberoamericana*, 76-77 (julio-diciembre, 1971), ps. 517/36.
- SARDUY, Severo, *Ensayos generales sobre el barroco*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1987.

Bibliografía digital

- R.A.E., *Diccionario de la lengua española*,

Notas

- * Docente e investigadora universitaria. Pertenece al equipo de "Lengua, literatura y Nuevos Lenguajes" que dirige la Dra. Irma Emiliozzi (UNLZ).

[1] Citamos por Donoso, José, *El lugar sin límite*, Seix Barral, Barcelona, Col. Biblioteca breve, 1981.

[2] Estos y otros símbolos son extraídos del *Diccionario de símbolos* de Hans Biederman, Paidós, Barcelona, 1996

© *Dietris Aguilar 2003*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/jdonoso.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario