



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES**

LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

T E S I S

Cuerpo y representación en *El lugar sin límites* de José Donoso

Que para obtener el título de:
Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas

Presenta:
María José Aguilera Cárdenas

Asesora:
Dra. Berenice Romano Hurtado

Toluca, Estado de México, 2022

Introducción.....	1
--------------------------	----------

Capítulo I. Construcción corporal de la Manuela a partir de la noción de cuerpo desarrollada por Jean-Luc Nancy en Corpus

1.1 <i>Hoc est enim corpus meum</i> : el cuerpo como el lugar de la existencia.....	8
1.1.1 El cuerpo expuesto: caracterización del cuerpo de los personajes de la Estación El Olivo.....	15
1.1.2 El cuerpo sobre-significado: estereotipos de género en <i>El lugar sin límites</i>	25
1.2 <i>Téchne</i> o el mundo de los cuerpos: el Otro, tocar y ser tocado.....	36
1.2.1 El Otro en el mundo de los cuerpos.....	40
1.2.2 Tocar y tocar-se	42

Capítulo II. La performance de la Manuela y la representación prohibida de Jean-Luc Nancy

2.1 Entre plumas y flores: la <i>performance</i> de la Manuela	48
2.1.1 Elementos de la <i>performance</i> de la Manuela.....	49
2.1.2 La <i>performance</i> de la Manuela y la noción de máscara	53
2.1.3 Los conceptos de máscara y masculinidad en los personajes de <i>El lugar sin límites</i>	59
2.2 La representación prohibida de Jean-Luc Nancy	68
2.2.1 Suprarrepresentación y relaciones de poder entre la Manuela y los personajes masculinos de la Estación El Olivo	74
2.2.2 Vacío de la posibilidad representativa: el exterminio de la Manuela.....	84

Conclusiones.....	94
--------------------------	-----------

Bibliografía.....	96
--------------------------	-----------

Introducción

José Donoso es uno de los escritores más reconocidos en la literatura hispanoamericana. Nació en Santiago, Chile, el 5 de octubre de 1924, y murió en la misma ciudad el 7 de diciembre de 1996. Redactor y crítico literario, Donoso fue un hombre itinerante que desarrolló su vida y estudios en distintos países. Argentina, México, Estados Unidos, Chile y España son algunos de ellos. Sus viajes le permitieron construir una formación literaria diversa. Por un lado, lo acercaron al canon literario europeo, que sería clave para su escritura. A su vez, sus estancias le permitieron entrar en contacto directo con la belleza y conflictos de los países latinoamericanos. El autor fue testigo de la marginalidad y la esperanza que brindaron las grandes promesas del progreso, que, en algunos casos, se convertirían en fracaso y dictadura.

Para comprender la obra de Donoso, es importante conocer el contexto histórico de Latinoamérica en el siglo XX. Herida por dictaduras e injusticias, América Latina vio nacer talentosas escritoras y escritores, muchos de ellos empáticos e involucrados en la justicia social. El golpe de estado en Brasil de 1964 y en Chile de 1973, la masacre de Tlatelolco en el 68 en México y el Febrero amargo de Montevideo, son algunas de las mayores tragedias enlistadas por Hugo Achugar en su prólogo a *El lugar sin límites*. Este último autor explica cómo Donoso fue, sin duda alguna, un narrador acorde con su época, que “ha narrado las miserias éticas y sociales del hombre y de la mujer, ha narrado también sus patéticas fantasías y, aunque menos, sus fugaces esplendores. Ha narrado en definitiva un tiempo de vida, suyo y nuestro, como suelen, y han sabido siempre, hacer los mejores novelistas”.¹

José Donoso escribió durante el llamado *boom* de la narrativa latinoamericana a mediados de los años sesenta. El *boom* latinoamericano vio florecer el talento de autoras y autores como Clarice Lispector, Elena Garro, Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes, muchos de ellos con éxito y reconocimiento a nivel mundial. Dicho fenómeno literario estuvo ligado al ámbito económico, es decir, relacionado con la internacionalización de la economía de Latinoamérica. Las opiniones respecto de qué es el *boom* son variadas y, a veces, contradictorias. Un ejemplo de ello es lo mencionado por José Donoso, autor de interés en la presente investigación, citado por Hugo Achugar: “el *boom* real o ficticio,

¹ José Donoso, *El lugar sin límites. El obsceno pájaro de la noche*, Ayacucho, Caracas, 1990, p. XII.

valioso o negligible, pero sobre todo confundido con ese inverosímil carnaval que le han anexado, es una creación de la histeria, de la envidia y de la paranoia”.²

Además de estar inmiscuido en cuestiones económicas, el fenómeno trajo consigo algunas propuestas estéticas de gran relevancia. Por una parte, implicó el rechazo al realismo social que predominaba en el canon literario de Latinoamérica, éste se encontraba encarnado en novelas como *Los de abajo*, de Mariano Azuela, o *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos. Por otro lado, los escritores, al estar inscritos en la posmodernidad, lograron introducir temas como la homosexualidad, el feminismo, la cultura popular y la marginalización desde nuevas perspectivas. Si bien algunas de dichas temáticas ya habían sido tratadas hasta cierto punto, los nuevos autores y autoras de la segunda mitad del siglo XX lograron brindar una voz más personal a las minorías, y dieron un trato íntimo a los temas que antes habrían sido vedados o considerados tabú.

El lugar sin límites de José Donoso, novela que fue acogida con gran éxito tras su publicación en 1966, es una de las obras que lograron dar cuenta de la decadencia y tristeza de los pueblos marginados, cuya esperanza se encontraba en un progreso que jamás llegó. *El lugar sin límites* se desarrolla en la Estación El Olivo, un pueblo que anhelaba las oportunidades del futuro y la modernidad, pero al que le fueron vedadas, dejándolo condenado a vivir en la miseria y marginación. Dicho espacio es controlado por don Alejo, dueño de gran parte del pueblo, en quien recae todo el poder. Don Alejo posee un dominio económico sobre los demás que le permite controlarlos y someterlos a su conveniencia. Sin embargo, es “la Manuela”, personaje principal de la novela, quien ha logrado llamar más la atención dentro de *El lugar sin límites*.

La Manuela es un hombre, físicamente, que rechaza lo que la masculinidad implica en su sociedad, y quien se identifica con lo femenino. La Manuela expresa su femineidad a través de la *performance*, un baile que realiza en el burdel de la Estación El Olivo con un vestido de española y plumas de colores. Sin embargo, esta representación de baile, que primero es celebrada por su público (esencialmente masculino), siempre termina con humillación y agresiones en su contra. Se presenta, a su vez, la historia de Pancho Vega, un hombre amarrado a la Estación El Olivo por sus deudas con don Alejo. Vega mantiene con la Manuela una relación marcada por el deseo y el rechazo, el miedo y la violencia.

² José Donoso, *El lugar sin límites. El obsceno pájaro de la noche*, Ayacucho, Caracas, 1990, p. XII.

El lugar sin límites ha sido objeto de numerosas interpretaciones. Algunos enfoques se concentran en la cuestión geográfica y la marginalidad de la Estación El Olivo como espacio. Otros exploran la identidad múltiple, la dicotomía y visión binaria de una sociedad patriarcal. A su vez, existen estudios que consideran la Estación El Olivo como un lugar infernal sin esperanza ni alternativas, donde el ser humano es condenado a la exposición ante un Otro que puede violentarlo, e incluso destruirlo. Otros proyectos identifican en *El lugar sin límites* la tensión entre modernidad y posmodernidad, el anhelo de progreso y la posterior decepción tras no conseguirlo. Los estudios de género y la teoría *queer* han aportado también un abanico de lecturas enfocadas en la identidad de género, la sexualidad y la violencia ejercida hacia la Manuela por romper con la heteronormatividad.

La revisión de diversos artículos y ensayos fue clave para encontrar similitudes, diferencias, y posibles vacíos, además de comparar conceptos, autores, y lecturas. A continuación, se mencionarán algunos análisis existentes sobre la novela, con la finalidad de ofrecer al lector otras posibles aproximaciones que podrían ser de su interés. Un ejemplo de ello es el ensayo “El transexual en *El lugar sin límites*: monstruosidad, norma y castigo”, donde María Martínez Díaz realiza una interpretación de la novela desde la construcción de identidad de género y la violencia normativa. Con esta visión, Martínez identifica al personaje de la Manuela como un transexual que irrumpe en el orden masculino y transgrede la heteronormatividad por medio de su cuerpo y su *performance*.

De acuerdo con la propuesta de lectura de Martínez, el transexual modifica su cuerpo de manera que pueda representar su forma de entender lo femenino o masculino. La Manuela, en este caso, haría uso del espectáculo para construirse como mujer a través de las miradas del público, pues “buscará en el *performance*³ la identidad perdida o arrebatada, su dignidad como sujeto que busca construir una identidad de género”.⁴ Martínez realiza un acercamiento al cuerpo, lo que resulta de interés para este análisis, sin embargo, se trata de un cuerpo interpretado como un “elemento portador de significado social”,⁵ un juego de roles en el que es necesaria la coincidencia entre sexo y género. Esta concepción del cuerpo

³ De acuerdo con la Real Academia Española, la palabra *performance* es un extranjerismo no adaptado de género femenino. Por lo tanto, en la presente investigación se utilizará un artículo femenino. Sin embargo, será notorio que algunos autores citados utilicen el artículo masculino. El artículo en las citas textuales no se modificará, para mantener fidelidad a las obras referidas.

⁴ María Martínez Díaz, “El transexual en *El lugar sin límites*: monstruosidad, norma y castigo”, *Revista Humanidades*, Universidad de Costa Rica, Costa Rica, 2011, p. 4.

⁵ *Ibidem*, p. 2.

resulta interesante, pero difiere de la propuesta de Jean-Luc Nancy, quien será el principal autor citado en el proyecto *Cuerpo y representación en El lugar sin límites de José Donoso*. De acuerdo con Martínez, el género de la Manuela no coincide con su sexo, y, debido a ello, los demás personajes intentarán corregirla. La autora ahonda en el dolor de la Manuela al ser consciente de la contradicción entre su cuerpo e identidad, la inevitable degradación de su cuerpo y el abandono de su femineidad, siempre en relación con el concepto de transexualidad.

Por otro lado, existe el ensayo “La construcción de ‘la loca’ en dos novelas chilenas: *El lugar sin límites* de José Donoso y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel”, cuya autora es Berta López Morales. En este análisis, López propone una lectura desde la identidad sexual y social de un tipo de personaje al que se refiere como “la loca”, categoría en la que clasifica a la Manuela, y que define como el “constructo social aplicado a un individuo que sugiere por su anatomía un hombre, pero en el que su lenguaje y gestualidad señalan un comportamiento femenino, atrayendo sobre sí la atención, las burlas y el menosprecio, es el callejero, el habitante del prostíbulo”.⁶

En el texto desarrollado por Berta López, la Estación El Olivo es descrita como un espacio de carácter animal, despectivo y represivo, cuyo poder se basa en el ideal heterosexual blanco, es decir, en el poder que don Alejo ejerce sobre el pueblo, tanto económicamente como en la vida de sus habitantes. López se refiere a la Manuela como un personaje homosexual que transgrede los límites impuestos por la heteronormatividad a través de actos performativos, pero que jamás cuestiona al ideal heterosexual blanco, es decir, es una “parodia no crítica de la hegemonía heterosexual”.⁷ Desde su percepción, la *performance* de la Manuela no es suficiente para representar un peligro ante la ideología dominante.

Al igual que Martínez en el ensayo anteriormente descrito, López explica cómo la Manuela, a través de los artificios “femeninos”, logra ejecutar un espectáculo. Sin embargo, a diferencia de lo argumentado por Martínez, para López el acto performativo no logra representar la identidad femenina de la Manuela, sino que la convierte en una “caricatura de

⁶ Berta López Morales, “La construcción de ‘la loca’ en dos novelas chilenas: *El lugar sin límites* de José Donoso y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel”, *Acta Literaria*, Universidad de Concepción, Concepción 2011, p. 81.

⁷ *Ibidem*, p. 86.

la femineidad”, una “deformación de signos”, una “parodia de mujer y colocada en la jerarquía heterosexual, [la Manuela] estará un lugar más abajo, degradado en su integridad por atreverse a buscar el placer reservado sólo a las mujeres”.⁸ Para López, la Manuela posee sólo la ilusión de un cuerpo inexistente, y su travestismo (concepto en el que clasifica al personaje principal) no consigue cuestionar la norma sexual.

Puede encontrarse otra perspectiva en el ensayo “*El lugar sin límites* de José Donoso: una re-lectura desde la alegoría de Walter Benjamin” de Nelson Rodríguez. En ella, el autor explica la alegoría como una forma de interpretar la realidad que implica la desarticulación de la idea de unidad, pues es aquello que “deja al hombre en la posibilidad de negar lo propio de su ser y de su identidad por otra”.⁹ Además, percibe en el personaje de la Manuela una falta de unidad entre símbolo y significado. Desde su análisis, Manuel González Astica (nombre de nacimiento de la Manuela) funge como referente simbólico, sin embargo, vacila y niega su identidad, rechaza su masculinidad y su paternidad. Mediante esta negación, según la lectura de Rodríguez, la Manuela estaría “otorgándose una condición femenina que no le pertenece”.¹⁰

En su ensayo, la Manuela es un “rostro convertido en calavera”, es decir, un ser al borde de la muerte, cuya historia la ha transformado en la tristeza y decadencia que lleva en el cuerpo. A su vez, compara a la Manuela con el *trauerspiel*, categoría “que capta todo lo que la historia tiene de fatídico y ruinoso, considerando al hombre como una criatura cualquiera, arrojado al mundo como un ser más”.¹¹ Explica que es a través de la transgresión que la Manuela logra darle significado a un mundo caótico, y que, a pesar de que está destinada a la ruina en el prostíbulo, su *performance* le otorga la vitalidad necesaria para vivir en un mundo fatídico (o infernal, como la Estación El Olivo): “Manuel González es la Manuela, un ángel que intenta devolver el sentido perdido a su existencia, un ángel que intenta hacer un cielo en el mismo infierno lleno de fragmentos y derrotas”.¹²

Existe otro proyecto enfocado en el género, identidad y cuerpo. Se trata del ensayo “Sexo, violencia, identidad y cuerpo en *El lugar sin límites* de José Donoso”, de Agustina

⁸ *Ibidem*, p. 93.

⁹ Nelson Rodríguez, “El lugar sin límites de José Donoso: una re-lectura desde la alegoría de Walter Benjamin”, *Literatura y Lingüística*, Universidad Católica Silva Henríquez, Santiago, 2003, p. 5.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ *Ibidem*, p. 8.

¹² *Ibidem*, p. 10.

Ibáñez. En dicha investigación, la autora expone cómo el cuerpo es atravesado por la violencia y el poder. Para ella, las relaciones sexuales y políticas entre hombres y mujeres están sustentadas en la dicotomía. Explica cómo una sociedad binaria y violenta rechaza e incluso aniquila a las identidades que desafíen la norma: “Aquello que no se adecue a la norma, aquello que no coincida con los parámetros de las estructuras fijadas, será invisibilizado, o bien, reconocido como algo fuera de lugar, otro extraño, a-normal”.¹³ Desde la perspectiva de este ensayo, la transgresión de la Manuela sí cuestiona al orden social establecido, y, por ello, el pueblo siente la necesidad de clasificarla y dominarla: “tantas dicotomías como sean necesarias para que cada uno sea clavado en la pared, metido en un agujero. Hasta los márgenes de desviación serán calculados según el procedimiento de elección binaria: [...] no eres ni hombre, ni mujer, ¿serás travesti?”.¹⁴ Este análisis, a diferencia de los otros, no niega la identidad femenina de la Manuela, sino que la reafirma como un devenir femenino transgresor.

En el caso de la presente investigación, se desarrollará una postura que respeta la identidad femenina de la Manuela, y la considera como una expresión válida. Desde dicha perspectiva, el baile del personaje principal no se limita a la fiesta o a su personalidad alegre, y su muerte no se reduce a la ira de Pancho Vega. La identidad de la Manuela no es una parodia o un disfraz, sino un peligro para la ideología dominante y una representación del dolor experimentado al reconocerse distinta al Otro. Para dar lugar a dicha lectura, se desenvolverá un trabajo de investigación con base en los términos de cuerpo y representación, desarrollados por Jean-Luc Nancy, filósofo francés nacido en 1940, autor que coincide con Donoso en un siglo de transformación, y cuyos aportes profundizan en los grandes conflictos del siglo XX. Su obra es crucial para interpretar tanto la experiencia humana, como los acontecimientos clave de la modernidad.

Se trata, por lo tanto, de un análisis literario enriquecido por la teoría filosófica. Para argumentarlo, el proyecto será dividido en dos partes. En el primer capítulo, “Construcción corporal de la Manuela a partir de la noción de cuerpo desarrollada por Jean-Luc Nancy en *Corpus*”, se ahondará en la noción de cuerpo como un espacio expuesto, el lugar del

¹³ Agustina Ibáñez, “Sexo, violencia, identidad y cuerpo en *El lugar sin límites* de José Donoso”, *II Coloquio Internacional: Saberes contemporáneos desde la diversidad sexual: teoría, crítica, praxis*, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 2013, p. 2.

¹⁴ *Ibidem*, p. 5.

sentido y la existencia misma. Mientras que en “La *performance* de la Manuela y la representación prohibida de Jean-Luc Nancy” se analizarán los elementos de la puesta en escena de la Manuela, se relacionará a los personajes masculinos con el concepto de máscara, y se interpretarán las acciones y muerte del personaje principal con los términos de representación y suprarrepresentación, propuestos por el filósofo francés.

Cabe destacar que se entenderá la *performance* como una ejecución artística puesta en escena a través del cuerpo de quien performa. De acuerdo con Paula Sibilia, en su artículo “El artista como espectáculo: autenticidad y *performance* en la sociedad mediática”, la *performance* puede definirse como “un acto efectuado por alguien que se considera un artista *performático* y que pone su propio cuerpo en exhibición”.¹⁵ Dicha actuación puede tomar distintas formas: poesía, teatro, baile, música, o incluso proyecciones digitales. En otras palabras, la describe como “una acción practicada por alguien que considera estar realizando una *performance*, y cuyo público así lo vivencia”.¹⁶

Según la autora, el concepto inició como un género artístico entre los años sesenta y setenta, en un contexto de contracultura y cuestionamientos políticos. Sobre los artistas performáticos y su relación con la política, la autora explica: “su éxito es más promisorio en la medida en que logren reinventar la experiencia artística buscando un chispeo o una vibración, así recuperarán su capacidad altamente política de sugerir nuevos modos de experimentar el mundo y la vida”.¹⁷ Dicha definición encaja con el número de la Manuela. Por un lado, ella se considera a sí misma una artista, y utiliza su cuerpo para construir un espectáculo. A su vez, su *performance* tiene un impacto social, pues desafía a la norma y provoca sentimientos encontrados en su público: esperanza, rechazo y deseo.

En la primera parte de la investigación, se realizará un acercamiento al personaje de la Manuela a partir de la noción de cuerpo desarrollada en *Corpus*. Esto permitirá comprender a dicho personaje, interpretando al cuerpo como el lugar donde ocurre la existencia, es decir, el cuerpo como el ser mismo y no un simple contenedor del ser. Su cuerpo es, además, el escenario donde la *performance* es ejecutada. Se realizará una aproximación a los habitantes de la Estación El Olivo mediante las descripciones de sus

¹⁵Paula Sibilia, “El artista como espectáculo: autenticidad y *performance* en la sociedad mediática”, *Revista Dixit*, no. 18, Universidad Católica del Uruguay, Montevideo, 2013, p. 15.

¹⁶ *Ibidem*, p. 6.

¹⁷ *Ibidem*, p. 19.

cuerpos. Se introducirá el concepto de sobre-significación y cómo dicho fenómeno influye en la expresión de género que la sociedad espera de la Manuela. Posteriormente, se explicará la importancia del tacto en la experiencia de ser cuerpo, aunque se trate de un tacto violento, como ocurre en la novela.

La segunda parte del trabajo de investigación se enfocará en la *performance* ejecutada por la Manuela, en la que, mediante el baile, el vestido y las plumas, el personaje realiza una puesta en escena de su identidad femenina ante el público. Además de tener al cuerpo como herramienta primordial para la puesta en escena, la Manuela hace uso de otros elementos externos que la ayudan a conseguir su objetivo. Éstos son esenciales para la ejecución de su *performance*, y serán abordados como recursos que le permiten lograr la representación de lo que ella es. A su vez, se explorarán los términos “máscara” y “mascaradas masculinas”, que servirán para entender la jerarquía de poder entre las representaciones de los personajes. Se utilizarán dichos conceptos para clasificarlos, con la finalidad de comprender su comportamiento e intenciones.

Finalmente, se relacionará el concepto de representación de Jean-Luc Nancy con la *performance* de la Manuela. Se introducirá la suprarrepresentación, que en la novela toma forma de la ideología patriarcal. La violencia y rechazo hacia lo que difiere de la norma son las principales características de la suprarrepresentación, esto permitirá explicar el rechazo y los actos de violencia ejercidos por otros personajes hacia ella. Por último, se interpretará el asesinato de la Manuela como la anulación de su capacidad representativa, perpetuada por los personajes masculinos, quienes aniquilan a la Manuela para demostrar su lealtad a la ideología dominante y confirmar su tambaleante masculinidad.

Capítulo I. Construcción corporal de la Manuela a partir de la noción de cuerpo desarrollada por Jean-Luc Nancy en Corpus

1.1 *Hoc est enim corpus meum*: el cuerpo como el lugar de la existencia

Jean-Luc Nancy, nacido en Burdeos el 26 de julio de 1940, es un filósofo de origen francés, considerado uno de los pensadores más destacados del siglo XX. Estudió Filosofía en París y escribió sobre autores como Karl Marx, Friedrich Nietzsche y André Breton. Fue profesor de Filosofía en la Universidad de Estrasburgo desde 1968 hasta 2002. Entre sus principales

influencias filosóficas se encuentran Jacques Derrida, Martin Heidegger y Georges Bataille. Fue un profesor y autor activo desde la década de los setenta hasta su muerte en 2021. Su estado de salud (una larga batalla contra el cáncer y un trasplante de corazón) marcó su carrera, y lo inspiró a escribir textos como *El intruso*, donde realiza una reflexión en torno al cuerpo, un tema constante a lo largo de su obra.¹⁸ Entre sus temas de interés se destacan la cultura occidental, la relación entre comunidad e individuo, el cristianismo y el arte. En general, su acercamiento a dichos temas fue mediante el método deconstructivista (concepto de Jacques Derrida, también relacionado con Martin Heidegger), estrategia que “exige la fragmentación de textos y [que], en ella, el filósofo detecta los fenómenos marginales anteriormente reprimidos por un discurso hegemónico”.¹⁹

Su obra no se limita a una sola línea de investigación. Sin embargo, sus reflexiones sobre el significado del cuerpo, el sentido y la representación, resultan de interés para elaborar la siguiente propuesta de lectura de *El lugar sin límites*. Muchas de estas ideas se recopilan en *Corpus*, donde se recoge su participación en una conferencia del coloquio “Bodies, Technologies” de la *International Association for Comparative Literature of California at Irvine*, llevada a cabo en abril de 1990. Otro texto de interés es *El sentido del mundo*, donde Nancy presenta algunas ideas sobre el tacto y la relación entre el cuerpo y el sentido.

Hoc est enim corpus meum (“este es mi cuerpo”) es la frase ritual con la que Jean-Luc Nancy inicia *Corpus*. De acuerdo con dicho autor, esta locución logra capturar la presencia obsesiva del cuerpo en numerosos cultos de Occidente. En dicha cultura, el cuerpo funge como una prueba de la existencia de lo que no está presente, es decir, mediante el cuerpo se pretende demostrar lo ausente. Esto ocurre, por ejemplo, en el mito cristiano de la encarnación, donde el espíritu viene a habitar un cuerpo para hacer presencia en el mundo. Según Nancy, “estamos obsesionados con mostrar un *éste* y convencer(nos) de que este *éste*, aquí, *es* lo que no se puede ni ver ni tocar, ni aquí ni en ninguna parte — y que *éste* no está *ahí* de cualquier manera, sino *como su cuerpo*. El cuerpo de *eso* (Dios,

¹⁸ Ignaas Devisch, “Jean-Luc Nancy”, *Internet Encyclopedia of Philosophy*, 7 de septiembre de 2022, <https://iep.utm.edu/nancy/>

¹⁹ Peter Krieger, “La deconstrucción de Jacques Derrida”, *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 84, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2004, p. 180.

absoluto, como se quiera) y que eso *tiene un cuerpo* o que eso *es* un cuerpo (y por tanto se puede pensar que eso es *el* cuerpo, absolutamente), he ahí nuestra obsesión”.²⁰

Según dicho autor, esta percepción del cuerpo se caracteriza por brindar seguridad, calmar las dudas sobre las apariencias y hacer ver lo ausente como real, verdadero y presente. Existen, a lo largo de la historia de la tradición occidental, distintas formas y versiones de *hoc est enim*. Sin embargo, en todas ellas es constante la misma idea, la misma obsesión por el cuerpo y lo que éste debería asegurar:

[...] *ego sum*, el desnudo en pintura, el *Contrato social*, la locura de Nietzsche, los *Ensayos*, el *Pesa-Nervios*, «Madame Bovary soy yo», la cabeza de Luis XVI, las planchas de Vesalio o de Leonardo, la voz —de castrado, de soprano, etc. —, el junco pensante, la histérica, en verdad toda la textura de la que estamos tejidos...). *Hoc est enim*... puede generar el *corpus* entero de una Enciclopedia General de las Ciencias, de las Artes y de los Pensamientos de Occidente.²¹

No obstante, la afirmación de que *la cosa misma* está en el cuerpo no es suficiente para asegurar que así es. La imposibilidad de comprobar que algo *más allá* del cuerpo viene a habitarlo o a encarnar en él genera angustia e incertidumbre. Son numerosas las dudas que surgen respecto del cuerpo y sus límites: “¿qué es *éste*, quién es el cuerpo? Éste que os muestro, ¿pero *todo* «éste»? ¿Todo lo indeterminado del «éste» y de los «éste»? ¿*Todo eso*? Tan pronto es tocada, la certidumbre sensible vira hacia el caos, hacia la tempestad y todos los sentidos se trastornan”.²²

Se trata entonces, de acuerdo con el autor, de una de las principales tensiones dentro de la cultura occidental. Mientras más se procura afirmar la presencia de lo ausente en el cuerpo, menor es la certeza de que así es. Sobre ello, Jean-Luc Nancy menciona: “La angustia, el deseo de ver, de tocar y comer el cuerpo de Dios, de *ser* ese cuerpo y de *no ser sino eso* constituyen el principio de (sin)razón de Occidente. Por esto, el cuerpo *jamás tuvo ahí lugar, y menos que nunca cuando ahí se lo nombra y se lo convoca*. El cuerpo para nosotros es siempre sacrificado: hostia”.²³

Para llegar a su propuesta de cuerpo, Nancy comienza por explicarlo como un espacio o lugar. Dicho espacio se caracteriza por ser abierto, pues se encuentra siempre en constante articulación. El autor se refiere a él como un “cuerpo-lugar”. Según Jean-Luc

²⁰ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Arena Libros, Madrid, 2003, p. 7.

²¹ *Ibidem*, p. 8.

²² *Idem*.

²³ *Ibidem*, p. 9.

Nancy, los cuerpos “[...] son el espacio *abierto*, es decir, el espacio en un sentido propiamente *espacioso* más que espacial, o lo que se puede todavía llamar *el lugar*. Los cuerpos son lugares de existencia, y no hay existencia sin lugar, sin *ahí*, sin un «aquí», «he aquí», para el *éste*. El cuerpo-lugar no es ni lleno, ni vacío, no tiene ni fuera, ni dentro, como tampoco tiene partes, totalidad, funciones o finalidad”.²⁴

El cuerpo es, de acuerdo con el autor, un espacio donde tienen lugar todos los acontecimientos que la existencia supone. En el cuerpo se desarrolla la vida y los numerosos eventos que ésta implica. Acerca de esto, Nancy explica: “Un cuerpo es el lugar que abre, que separa, que espacia falo y céfalo: *dándoles lugar* a hacer acontecimiento (gozar, sufrir, pensar, nacer, morir, hacer sexo, reír, estornudar, temblar, llorar, olvidar...)”.²⁵ Los cuerpos, además, se caracterizan por no ser estáticos. Esto se debe a su cualidad de cuerpos como espacios o lugares cambiantes. En ellos se refleja la mutabilidad y el movimiento que conlleva la existencia.

Adolfo Vásquez Rocca, doctor en Filosofía por parte de la Universidad Complutense de Madrid, en su artículo “Las metáforas del cuerpo en la filosofía de Jean-Luc Nancy: nueva carne, cuerpo sin órganos y escatología de la enfermedad”, realiza un acercamiento a la noción de cuerpo desarrollada por Nancy en *Corpus*. En el artículo mencionado, Vásquez busca ahondar en dicho concepto y explicarlo con mayor profundidad. Para lograrlo recurre a algunas comparaciones con otros autores. Al momento de definir lo que el cuerpo significa para Nancy, Vásquez expone:

El cuerpo es el ser aquí y ahora, es la exposición de la existencia, la superficie. Cada zona del cuerpo tiene en sí misma el valor de lugar de exposición del ser, sin algún *telos* extrínseco. El cuerpo es la exposición finita de la existencia que en eso se vuelve evidencia. Si para Descartes la verdad del pensamiento es la única clara y distinta, para Nancy la única verdad es la evidencia sensible aquí y ahora de este cuerpo, de esta materia, sin jerarquías, en cada uno de sus lugares.²⁶

Es de importancia mencionar el rechazo de Jean-Luc Nancy hacia la idea del cuerpo como un borde o límite del sentido. Para el autor, el cuerpo es el sentido mismo. Por ello, este último no se encuentra oculto adentro, en lo profundo del cuerpo: “[...] no se dirá «el

²⁴ *Ibidem*, p. 15.

²⁵ *Ibidem*, p. 17.

²⁶ Adolfo Vásquez Rocca, “Las metáforas del cuerpo en la filosofía de Jean-Luc Nancy: nueva carne, cuerpo sin órganos y escatología de la enfermedad”, *Nómadas Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, vol. 18, no. 2, Roma, p. 8.

cuerpo del sentido» como si «el sentido» pudiera todavía, sobre este límite, ser soporte o sujeto de lo que sea: pero sí se dirá *el cuerpo*, absolutamente, *como lo absoluto del sentido mismo propiamente expuesto*”.²⁷

Adolfo Vásquez, en el artículo ya mencionado, ahonda en la exterioridad del cuerpo desarrollada por Nancy. Al respecto, Vásquez explica: “La característica de un cuerpo es el de ser una exterioridad no pensable en sí misma, ni pensante, una alteridad que pesa fuera del pensamiento y que lo fuerza a calibrar alrededor de sí mismo el propio movimiento, porque más allá de él no hay nada”.²⁸ El cuerpo es, entonces, la única evidencia de sí mismo. No hay un *más allá* del cuerpo, pues el cuerpo mismo es la exposición de todo su sentido.

Por lo tanto, de acuerdo con la propuesta desarrollada por Jean-Luc Nancy, la existencia es absolutamente corporal. Todo acontecimiento que implica la existencia es vivido y experimentado a través del cuerpo. Esto permite resaltar la importancia de los sentidos, mediante los cuales el cuerpo se percibe a sí mismo y a otros cuerpos. Según lo expuesto por Nancy, no hay un espíritu que venga a habitar el cuerpo, pues el cuerpo es la existencia misma, el ser mismo. No existe un “yo” encerrado dentro de un cuerpo, sino que “yo” mismo es un cuerpo. El cuerpo es, entonces, el ser de la existencia.

Esta concepción del cuerpo servirá para realizar un acercamiento a los personajes de *El lugar sin límites*, con enfoque en el personaje principal de la novela: la Manuela. Se pensará en su cuerpo como en el espacio que da lugar a su existencia dentro de la historia. Además, el cuerpo será el escenario donde ella representa su identidad mediante el baile y el vestido. Se verá a los personajes como cuerpos que interactúan entre sí, y se perciben a sí mismos y a los otros a través de los sentidos (principalmente el tacto). A su vez, en el siguiente capítulo se ahondará en la *performance* de la Manuela, y se encontrarán relaciones de poder entre las diversas formas de representación que los personajes ejecutan ante los demás.

El lugar sin límites comienza con una mañana en la Estación El Olivo. La Manuela (personaje principal de la novela), quien es físicamente un hombre, despierta con los achaques que supone una noche de desvelo y vino. Comienza a planear su día, cuando

²⁷ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 22.

²⁸ Adolfo Vásquez Rocca, *art. cit.*, p. 8.

recuerda haber escuchado la bocina del camión de Pancho Vega la noche anterior. Había rumores, además, de que él estaba de vuelta en el pueblo. No obstante, la Manuela no está segura de si en verdad ha escuchado la bocina o si ha sido sólo un producto de sus sueños. Un año antes, Pancho Vega y sus amigos, ebrios, llegaron a la casa de la Japonesita para echar abajo su negocio, humillar a la Manuela y destruir su vestido de española. Con temor de que los hechos ocurridos un año antes se repitan —pero deseando ver de nuevo a Pancho Vega—, la Manuela sale a la calle en busca de hilo para arreglar su vestido. Tras conseguir lo que deseaba, se dirige a misa. En el camino se encuentra con don Alejo.

Don Alejo, personaje clave dentro de *El lugar sin límites*, es dueño de gran parte de la Estación El Olivo —y, de cierta forma, también de sus habitantes—. De él depende la economía y progreso del pueblo. Años atrás, con la promesa de modernización y crecimiento económico, Don Alejo consiguió un puesto político que le permitió aumentar su poder. El festejo de su triunfo se celebró en el burdel de la Japonesa, quien fue mano derecha de don Alejo durante toda su propaganda política. Es en esta celebración que la Manuela llega a la Estación El Olivo. La Manuela, junto a las Hermanas Farías (un conjunto musical), son parte del entretenimiento para el festejo de don Alejo. Tras dicha celebración, la Manuela queda amarrada a la Estación El Olivo hasta final de la novela.

El regreso de Pancho Vega a la Estación El Olivo trae consigo tensión para la Manuela. Por una parte, extraña el contacto con Pancho, a pesar de que éste siempre termine en humillación y violencia. A su vez, teme que él rebase los límites y acabe con su vida, pues Vega es descrito como un hombre violento, impulsivo y borracho. Pancho está bajo la sombra de don Alejo, pues, al igual que todos los habitantes del pueblo, depende económicamente de él. Gracias a un préstamo de don Alejo, Vega logró conseguir un camión para trabajar. Sin embargo, el préstamo no ha sido pagado por Pancho, y su deuda lo mantiene unido al pueblo que ahora detesta. Su dependencia se remonta a la lejana infancia que compartió con la hija de don Alejo, Moniquita, quien murió de tífus a temprana edad. A pesar de todo, Pancho sueña con el momento de su liberación. Imagina una vida con Ema, su esposa, lejos de la Estación, del yugo de don Alejo (a quien aún debe grandes cantidades de dinero) y de sus confusos sentimientos hacia la Manuela.

Por otro lado, es la Japonesita quien administra el dinero del burdel. Es, además, la más interesada en la promesa de don Alejo de traer electricidad al pueblo, simbolizada en

su deseo de adquirir un *Wurlitzer*. Este dato localiza temporalmente a la novela entre finales de los años cuarenta y la década de los sesenta. La Japonesita, hija de la Manuela y la Japonesa Grande, es producto de una apuesta ocurrida años atrás entre don Alejo y la Japonesa, durante la celebración de su triunfo político. Gracias a esta apuesta, que consistía en conseguir que la Japonesa mantuviera relaciones sexuales con la Manuela, la Japonesa se volvió dueña de la casa, que compartiría con la Manuela. La Japonesita busca en la Manuela una figura paterna de protección y cuidado que esta última se niega a dar, pues resulta un conflicto para la identidad femenina que desea representar ante los demás. Es aquí donde ocurre una de las numerosas rupturas entre la percepción que tiene la Manuela de sí misma y la que los demás personajes tienen de ella.

Al llegar la noche, Pancho y Octavio (hermano de Ema, quien es esposa de Pancho), tras visitar a don Alejo y pagar parte de su deuda, en un frenesí de libertad, deciden acudir a la casa de la Japonesita. Ambos llegan al burdel, que esa noche está vacío y apagado. Pancho se ocupa en molestar a la Japonesita, sin embargo, su verdadera intención es encontrar a la Manuela. Tras llamarla a gritos y buscarla un par de veces, la Manuela, quien se encontraba oculta en el gallinero, presa de miedo por lo que Pancho pudiera hacerle, decide aparecer por sí misma, con su vestido de española, lista para comenzar la fiesta, a pesar de los riesgos que esto implicaría. Las bromas comienzan y la Manuela baila en el centro de la sala. Pancho Vega, mientras tanto, confundido por las emociones que experimenta al ver la *performance*, procura reprimir cualquier demostración de sus sentimientos.

Finalmente, los tres (Pancho, Octavio y la Manuela), ebrios, deciden salir del burdel para continuar la diversión en otro sitio. La Manuela se niega a escuchar a la Japonesita, quien le pide no se marche con ellos en ese estado, y le recuerda a la Manuela su papel de padre. Su petición es ignorada y, entre carcajadas, la Manuela abandona el burdel junto a los dos hombres. En el camino, víctima de sus sentimientos y los efectos del alcohol, la Manuela logra desinhibirse lo suficiente para intentar besar a Pancho Vega. Esto es visto por Octavio, quien condena el acto y confronta a Pancho por lo ocurrido. Presa de miedo, en un intento desesperado por afirmar su identidad “masculina” frente su cuñado, Pancho reacciona con violencia hacia la Manuela. Ambos inician una persecución contra ella. La Manuela huye. Mientras intenta alejarse de los hombres, don Alejo aparece en su mente.

Don Alejo es su última esperanza, su salvador. Sin embargo, es alcanzada por Pancho y Octavio, quienes buscan acabar con su vida.

1.1.1 El cuerpo expuesto: caracterización del cuerpo de los personajes de la Estación El Olivo

Una de las principales características del cuerpo, de acuerdo con Jean-Luc Nancy, es la de estar siempre expuesto. Para este autor, el cuerpo se *excribe*, es decir, se dirige hacia fuera, hacia otros cuerpos que son sus destinatarios. El cuerpo es cuerpo en tanto que se exhibe y se vuelve visible: “Si *hoc est enim corpus meum* dice algo, es fuera de habla, no es dicho, está escrito— a cuerpo descubierto”.²⁹ El cuerpo busca ser percibido por otros cuerpos a través de los sentidos. Quiere ser visto, desea ser tocado. Se trata, entonces, de una “Existencia dirigida al fuera (*ahí* no hay dirección, tampoco destinación; y sin embargo (¿pero cómo?)³⁰ hay destinatario: yo, tú, nosotros, los cuerpos en fin). Ex-istencia: los cuerpos son el existir, el acto mismo de la ex-istencia, *el ser*”.³¹

Es de gran importancia aclarar que Jean-Luc Nancy no se refiere al cuerpo como “expuesto” en el sentido de mostrar o poner a la vista algo secreto u oculto. Se refiere, más bien, a la capacidad que éste tiene para exhibir lo que es en sí mismo, para hacerse materia visible: “La «exposición» no significa que la intimidad es arrancada de su reducto y sacada al exterior, puesta a la vista. El cuerpo sería entonces una exposición del «sí mismo», en el sentido de una traducción, de una interpretación, de una puesta en escena. La «exposición» significa al contrario que la expresión es ella misma intimidad y atrincheramiento. El a sus adentros ni se traduce ni se encarna ahí, es ahí lo que es: ese vertiginoso atrincheramiento *de sí* que es necesario para abrir lo infinito del atrincheramiento *hasta sí*.”³²

Hoc est enim enuncia el cuerpo, pero lo hace a través del lenguaje. *Hoc est enim* busca otorgarle al cuerpo un significante y un significado. Sin embargo, el cuerpo escapa a esas categorías, pues él es en sí mismo su único sentido. El cuerpo enuncia en el lenguaje, pero también puede hacerlo fuera de él:

²⁹ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 9.

³⁰ Se encontró un uso inusual de los signos de puntuación en el texto. Sin embargo, con el fin de mantener fidelidad a las citas textuales, se optó por transcribirlas tal y como pueden encontrarse en la obra referida.

³¹ *Ibidem*, p. 18.

³² *Ibidem*, p. 29.

El cuerpo enuncia —no es silencioso ni mudo, que son categorías del lenguaje. El cuerpo enuncia fuera-de-lenguaje (y es lo que del lenguaje se *excribe*). El cuerpo enuncia de tal manera que, ajeno a todo intervalo y a todo desvío del signo, él *anuncia* absolutamente todo (él *se enuncia* absolutamente) y su anuncio para él mismo es obstáculo, absolutamente. *El cuerpo enuncia, y él se enuncia, impidiéndose como enunciado* (y como enunciación). Sentido del rechazo-de-sentido”.³³

Se trata, entonces, de un “cuerpo-vídeo”, “un cuerpo-claridad-de-pantalla”³⁴ cuya meta es *excribirse*, ser visible para otros cuerpos, hacer presencia ante los ojos, exponerse a sí mismo como su propia fotografía, además de ser tocado y percibido a través de los sentidos. No existe ningún sentido oculto que descifrar en el cuerpo, pues todo en él es visible, todo en él busca hacer presencia sobre los ojos de otros cuerpos: “[...] un cuerpo corresponde a la extensión. Un cuerpo corresponde a la exposición. No sólo que un cuerpo es expuesto, sino que un cuerpo *consiste* en exponerse. Un cuerpo es ser expuesto. Y para ser expuesto, hace falta ser extenso [...]”.³⁵

En *El lugar sin límites*, la descripción física de los personajes los vuelve claros y visibles para el lector, y permite un acercamiento a lo que ellos son (en tanto que son cuerpos). En el caso de la Manuela, se trata de un cuerpo viejo y agotado que, si bien intenta representar jovialidad a través de su *performance*, siente los estragos inevitables del alcohol y el desvelo. Las descripciones físicas de la Manuela construyen un cuerpo decadente, flaco y cansado. Esto es percibido no sólo por ella misma, sino por los personajes con los que ella tiene contacto en la Estación El Olivo. A pesar de ello, el personaje principal se empeña en ejecutar un baile enérgico y lleno de alegría.

La Manuela reconoce haber perdido su juventud, su cuerpo no es el mismo que fue años atrás. Se mira en el espejo y su decepción crece: “Comenzó a peinarse. Tan poco pelo. Apenas cuatro mechass que me rayan el casco. No puedo hacerme ningún peinado. Ya pasaron esos días”.³⁶ Su vejez se presenta en forma de dolor y vulnerabilidad. La Manuela se siente débil y desahuciada. Cuando su cuerpo resiente el agotamiento y el dolor, sólo anhela encontrar descanso. La nostalgia y la soledad inundan sus pensamientos: “[...] sin tener dónde esconderse a descansar cuando le dolían las encías, esos calambres desde

³³ *Ibidem*, p. 87.

³⁴ *Ibidem*, p. 51.

³⁵ *Ibidem*, p. 95.

³⁶ José Donoso, *El lugar sin límites*, Anagrama, México, 2012 p. 53. En adelante se colocará el número de página frente a cada cita de la novela.

siempre, desde que se acordaba, y no le decía a nadie y ahora a los cuarenta años se me están soltando los dientes que llego a tener miedo de salpicarlos cuando estornudo” (96).

La Manuela experimenta su cuerpo a través del cansancio y el dolor. Sus quejas respecto del transcurso de los años y los estragos que éste deja en su cuerpo son constantes. Además, se enfrenta a desagradables sensaciones por las mañanas, y extraña el ambiente de fiesta y diversión nocturna: “Ya no estoy para estas cosas. Hasta miedo al aire de la mañana le tenía ahora, miedo a la mañana sobre todo cuando le tenía miedo a tantas cosas y tosía, al agror en la boca del estómago y a los calambres en las encías, en la mañana temprano cuando todo es tan distinto a la noche abrigada por el fulgor del carburo y del vino y de los ojos abiertos, y las conversaciones de amigos y desconocidos en las mesas [...] (16).

Lamenta el estado deplorable en el que se encuentra y anhela la juventud que alguna vez acompañó sus días. Al igual que la Estación El Olivo, condenada al abandono, el cuerpo de la Manuela refleja decadencia, decrepitud y soledad. Se enfrenta, además, a un frío invierno que no hace sino empeorar su situación: “Ojalá tuviera una otra edad para aguantar. Pero no. Duelen las encías. Y las coyunturas, ay, cómo duelen las coyunturas y los huesos y las rodillas en la mañana, qué ganas de quedarse en la cama para siempre, para siempre, y que me cuiden” (123). El dolor y cansancio se mezclan con el miedo al regreso de Pancho Vega, lo que la hace considerar volver a su casa, aunque ello implique faltar a misa, y no conseguir hilo para arreglar su vestido: “No estaba para aguantar impertinencias en la calle. Hacía demasiado frío. Dios la perdonaría esta vez. Se iba a resfriar. A su edad, mejor acostarse. Sí. Acostarse. Olvidarse del vestido de española” (31).

Es de gran importancia mencionar cómo la Manuela utiliza elementos ajenos a su cuerpo para ocultar o disimular lo que éste expone y hace visible ante otros cuerpos. Por un lado, ella intenta negar el paso del tiempo que su cuerpo refleja. A través de su *performance*, procura convencerse a sí misma y a los demás de que la juventud y la alegría aún son parte de su vida. A su vez, la Manuela trata de evadir las características masculinas de su cuerpo. Aunque dichas características son evidentes para los demás, ella hace uso de elementos que considera femeninos para representar lo contrario. De esta forma, la Manuela niega su cuerpo, un cuerpo que evidencia lo opuesto a lo que ella, mediante la máscara y el baile, intenta poner en escena ante los ojos de su público.

Un ejemplo de dichos elementos son sus dientes postizos que, aunque pueden encubrir su pronta llegada a la vejez, no modifican el frío y cansancio que ella experimenta: “Se arrebozó en el chal rosado, se acomodó sus dientes postizos y salió al patio con el vestido colgado al brazo. Alzando su pequeña cara arrugada como una pasa, sus fosas nasales negras y pelosas de yegua vieja se dilataron al sentir en el aire de la mañana nublada el aroma que deja la vendimia recién concluida” (15).

De la misma forma que ella percibe el paso del tiempo en su cuerpo, su agotamiento se vuelve visible para los otros. Los demás personajes observan su deterioro, e intentan hacérselo notar. Esto ocurre, por ejemplo, durante la conversación entre la Manuela y la Ludo, una vieja vecina que apenas consigue prestar atención a la plática de la Manuela. En dicho diálogo, la Ludo recrimina a la Manuela su comportamiento juvenil, y le aconseja sustituirlo por uno “adecuado” para su edad (de acuerdo con las expectativas de su sociedad): “Ya estás vieja para andar pensando en hombres y para salir de farra por ahí. Quédate tranquila en tu casa, mujer, y abrigate bien las patas, mira que a la edad de nosotros lo único que una puede hacer es esperar que la pelada se la venga a llevar” (27).

La percepción que otros personajes tienen de la Manuela es imprescindible para exponer la dificultad que implica nombrarla. Desde el comienzo de la novela, el narrador se refiere a ella con pronombres femeninos. A su vez, la Manuela expresa una identidad femenina, que no siempre es aceptada por los demás. Duda, sin embargo, cuando otros personajes la hacen sentir juzgada o en peligro. Loca, maricón, mujer, hombre, papá, mamá, niña, niño, gitana, mentira, degeneración, muñeca mentida, son algunas de las formas en que la Manuela es llamada por otros personajes o incluso por sí misma.

Es una tarea difícil para el lector clasificar a la Manuela. Hombre, mujer, transgénero, homosexual, son categorías de las que su identidad, tambaleante y compleja, escapa. Si bien esta investigación no se concentra en su totalidad en los estudios de género, es posible encontrar aproximaciones a la novela desde dicha perspectiva, que podrían resultar de interés para el lector. Un ejemplo de ello es el artículo “El transexual en *El lugar sin límites*: monstruosidad, norma y castigo” de María Martínez Díaz, publicado por la *Revista Humanidades* de la Universidad de Costa Rica, donde se identifica a la Manuela como un personaje transexual que se enfrenta a la violencia del orden masculino y su poder. Por otro lado, Andrea Jeftanovic, en su artículo “El cuerpo que se traviste: *El lugar sin*

límites de José Donoso” publicado en la revista *Finis Terrae*, clasifica al personaje principal como un travesti, y se enfoca en sus contradicciones, ambigüedades y capacidad de transgredir.

La mayor parte del tiempo, la Manuela se refiere a sí misma como una mujer, sobre todo, mientras ejecuta su *performance* o utiliza su “máscara”. Esta postura se respetará a lo largo de la propuesta, tomando en cuenta las dudas y conflictos que el personaje experimenta y menciona en sus diálogos. Ella fantasea con la libertad de vestir como desea y ser apreciada por ello, sueña que su identidad sea reconocida y celebrada, como mujer y artista: “Salir a la calle con el vestido puesto y flores detrás de la oreja y pintada como mona, y que en la calle me digan adiós, Manuela, por Dios que va elegante mijita, quiere que la acompañe... Triunfando, una” (28). No obstante, la representación de la identidad femenina de la Manuela suele depender de elementos ajenos a su cuerpo, con los que ella pretende reflejar o poner en escena su identidad. La Manuela busca la aprobación y validación del Otro, a pesar de que no siempre lo logre.

De la misma forma en que la Manuela procura disimular la vejez que su cuerpo expone, hay algo más que ella intenta ocultar mediante su *performance*, su vestimenta y su actitud: un cuerpo físicamente masculino. Aunque intenta verse a sí misma como una mujer y confirmar su identidad mediante la aceptación del Otro, su cuerpo expone algo imposible de ignorar, algo que la Manuela rechaza, aunque sea visible para todos los habitantes de la Estación El Olivo. Para la Manuela, su cuerpo masculino le es extraño y ajeno: “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” (122).

Aunque la Manuela se identifica como una mujer, la percepción que tienen otros personajes de ella es distinta. Desde su llegada a la Estación El Olivo para ser parte del entretenimiento en la celebración del triunfo de don Alejo junto a las hermanas Farías, los vecinos del pueblo la observaban con curiosidad. Las mujeres, intrigadas, discutían la identidad de la Manuela: “Bajaron también dos mujeres más jóvenes, y un hombre, si es que era hombre. Ellas, las señoras del pueblo, mirando desde cierta distancia, discutían qué podía ser: flaco como palo de escoba, con el pelo largo y los ojos casi tan maquillados como los de las hermanas Farías” (71). La Manuela, a pesar de construir una máscara

mediante la vestimenta y maquillaje que pretende emular o poner en escena lo “femenino”, no logra convencer del todo a los demás. Para quienes la rodean, la Manuela no es una mujer “real”. Sin embargo, tampoco es considerada un hombre en su totalidad. Por ejemplo, las mujeres del pueblo intentan clasificarla con palabras como “maricón”:

- Debe 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... (72)

Al principio de dicha celebración, los hombres niegan la identidad de la Manuela. La llaman falsa, anulan su “femineidad” y la acusan de ser una degeneración. Su puesta en escena resulta insuficiente para ellos. La Manuela, por lo tanto, falla en su intento por conseguir la aprobación del Otro: “Entonces ellos dijeron que era el colmo que trajeran maricones como éste, 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” (80). La máscara de la Manuela no es lo suficientemente creíble para los invitados del festejo de don Alejo.

Su cuerpo es, para ella, un obstáculo al momento de representar su identidad femenina. De acuerdo con Jean-Luc Nancy, el cuerpo siempre está expuesto y busca ser visible para los demás. De esta misma forma, el cuerpo de la Manuela se expone y, aunque ella pretenda ocultarlo, sus características físicas se vuelven evidentes para los personajes que la rodean. Su cuerpo se dirige hacia afuera, se *excribe*. Esto puede notarse durante el incidente ocurrido en la celebración del triunfo de don Alejo, quien, cansado de las peticiones de los trabajadores, pide a la Manuela comience su *performance* para animar la fiesta, que se ha tornado monótona y aburrida:

- Oye, Manuela...
- ¿Qué, don Alejo?
- ¿No ibas a bailar? Esto se está muriendo.

La Manuela empieza su baile, lleno de energía y alegría, zapatea con fuerza y da vueltas sin parar. Los hombres forman un círculo alrededor de ella y pelean por su turno para bailar. Mientras su espectáculo toma mayor fuerza, más son los ataques ejercidos por los hombres.

Tocan sus piernas, la empujan, jalan su vestido, e incluso la golpean. Entre risas y gritos, deciden inmovilizarla y salir del burdel. Tras lograr su cometido, optan por arrojarla al canal de agua que limitaba las viñas y las separaba de la Estación. En medio del agua, la Manuela continúa cantando y bailando. Uno de los hombres intenta orinarla, pero es empujado por don Alejo, y cae al agua. Finalmente, los ayudan a salir del canal. En ese momento, el incidente mencionado toma lugar, pues el cuerpo de la Manuela se revela:

 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. (89)

El cuerpo de la Manuela se expone ante los otros y hace evidentes sus características masculinas. Esto provoca un cambio, sólo momentáneo, en la actitud de los hombres hacia ella. Tras salir del agua, los hombres y la Manuela se dirigen de nuevo al burdel. La Manuela, aún empapada, se resguarda en la cocina para conseguir algo de calor. La Japonesa Grande se sienta junto a ella. La fragilidad del cuerpo de la Manuela, visible desde años antes de su envejecimiento, es expuesta ante la Japonesa: “Lo sintió tiritar junto a las brasas. Mojado el pobre, y cansado con tanta farra. La Japonesa se fue acercando al rincón donde sintió que estaba la Manuela, y lo tocó. Él no dijo nada. Luego apoyó su cuerpo contra el de la Manuela. Encendió una vela. Flaco, mojado, reducido, revelando la verdad de su estatura, mezquina, de sus huesos enclenques como la revela un pájaro al que se despluma para echarlo a la olla” (93).

No es sólo su público el que duda de la identidad de la Manuela. Pues ella misma también lo hace. Es, sobre todo, cuando está cerca de su hija, la Japonesita, que su identidad se tambalea. La Japonesita es un personaje extraño y ajeno a lo que ocurre en el burdel “[...] la Japonesita era chiquilla buena y todo, pero fea, y no se vestía a la moda, parecía de casa de huérfanos con esos pantalones bombachos hasta el tobillo que se ponía debajo de los delantales” (35). Es descrita como un “fenómeno”, como “pura ambigüedad” (27). Sin embargo, aunque la Manuela intenta negar su paternidad, el cuerpo de la Japonesita se *excribe* y hace visible la relación entre ambos: “Pero la Japonesita creció y

nadie pudo dudar: flaca, negra, dientuda, con las mechas tiesas igualitas a las de la Manuela” (24).

A diferencia de la Manuela, ella no intenta representar ninguna identidad ante los demás. Sin embargo, incluso con su nulo esfuerzo por poner en escena una identidad “femenina”, la Japonesita es más aceptada que la Manuela. La Manuela, mientras ayuda a su hija con un peinado, ve reflejada en el espejo una realidad que se rehúsa a aceptar: la negación de su identidad por parte de los ciudadanos del pueblo. Esta imagen la hiere profundamente y derrumba sus intentos de ser aceptada por quienes la rodean. La Manuela está cansada de ser una “mentira” y un objeto de burla, cansada del rechazo de Pancho y de la Estación El Olivo: “La Manuela terminó de arreglar el pelo de la Japonesita en la forma de una colmena. Mujer. Era mujer. Ella [la Japonesita] se iba a quedar con Pancho. Él [la Manuela] era hombre. Y viejo. Un maricón pobre y viejo. Una loca aficionada a las fiestas y al vino y a los trapos y a los hombres. Era fácil olvidarlo aquí, protegido en el pueblo [...]” (57).

La Manuela se siente falsa en comparación con su hija, a la que considera una mujer “real”, joven y con mayores posibilidades de lograr lo que ella jamás conseguirá: la aprobación de su identidad y, quizás, el “amor” de Pancho Vega. Junto a su hija, la Manuela es una mentira. Este pensamiento le resulta doloroso, y la hace considerar incluso la muerte como una opción ante su fracaso: “Morir aquí, mucho, mucho antes de que muriera esa hija suya que no sabía bailar pero que era joven y era mujer y cuya esperanza al mirarse en el espejo quebrado no era una mentira grotesca” (59).

La verdad reflejada en el espejo y la decepción al comparar su cuerpo con el de la Japonesita son eventos que agotan emocionalmente a la Manuela. La tristeza la oprime, el dolor la invade. La posibilidad de que su identidad sea una mentira destruye todo lo que ella, con esfuerzo, ha intentado construir. A pesar de los golpes, a pesar de las burlas y humillaciones a las que es sometida, ella persiste. Sin embargo, a veces continuar le resulta una tarea difícil, y sólo encuentra refugio en el descanso: “Era una de esas noches en que la Manuela hubiera preferido irse a acostar, doblar el vestido, y después, ya, otro día. No ver a nadie hoy porque todo su calor parecía haberse trasvasiado a la Japonesita, dejándola a ella, la Manuela, sin nada” (58).

Las descripciones corporales en *El lugar sin límites* no se reducen a la Manuela. Son abundantes las aproximaciones a los personajes en tanto a su corporeidad. Un ejemplo de ello es la Japonesa Grande, cuyo apodo surge debido a la forma de su cuerpo y sus distintivos rasgos faciales. La Japonesa Grande, a pesar de su tamaño, es descrita al principio como saludable y alegre. Durante la celebración de don Alejo, la Japonesa Grande reboza de vida y energía: “Ya no era tan joven, es cierto, y los últimos años la engordaron tanto que la acumulación de grasa en sus carrillos le estiraba la boca en una mueca perpetua que parecía —y casi siempre era— sonrisa. Sus ojos miopes, que le valieron su apodo, no eran más que dos ranuras oblicuas bajo las cejas dibujadas muy altas” (74).

La Japonesa, como todos, esperó por años que la modernización de la Estación El Olivo se volviera realidad. Creyó en don Alejo y en sus promesas. Sin embargo, esto nunca ocurre. Don Alejo, tras ganar el puesto político de su interés, olvida el apoyo del pueblo y posterga su electrificación. Con el paso de los años, y en espera de un cambio que jamás llegó, el cuerpo de la Japonesa, al igual que la Estación, se vuelve decadente. Ella enferma y fallece. Sin embargo, a pesar de que su muerte es atribuida al exceso de alcohol, su hija, la Japonesita, acusa a la tristeza y decrepitud del pueblo de ser las causantes de la tragedia: “Decían que la Japonesa Grande murió de algo al hígado, de tanto tomar vino. Pero no era verdad. No tomaba tanto. Mi madre murió de pena. De pena porque la Estación El Olivo se iba para abajo, porque ya no era lo que fue. Tanto que habló de la electrificación con don Alejo. Y nada.” (49).

La descripción física de don Alejo es distinta a la de otros personajes. Él, a pesar de su edad avanzada y de encontrarse enfermo por los efectos del invierno, goza de un aspecto menos decadente que el de otros habitantes del pueblo. A diferencia de la Manuela y la Japonesa Grande, don Alejo, en quien reside todo el poder sobre la Estación El Olivo, es descrito con una apariencia incluso celestial. La Manuela ve en él un salvador, y sobre sus características físicas menciona: “Tan bueno él. Si hasta cara de Tatita Dios tenía con sus ojos como de loza azulina y sus bigotes y cejas de nieve” (13). Los ojos de don Alejo son mencionados en varias ocasiones, y su color toma un significado importante para Pancho Vega y otros personajes. Para la Manuela, la mirada de don Alejo goza de gran belleza y poder:

Don Alejo se acercó a la mesa. Con sus ojos de loza azulina, de muñeca, de bolita, de santo de bulto, miró a la Manuela, que se estremeció como si toda su voluntad hubiera sido

absorbida por esa mirada que la rodeaba, que la disolvía. ¿Cómo no sentir vergüenza de seguir sosteniendo la mirada de esos ojos portentosos con sus ojillos parduzcos de escasas pestañas? Los bajó. (84)

Por otro lado, para Pancho Vega, los ojos de don Alejo cobran otro significado: superioridad y poder. Se siente intimidado por su dominio sobre el pueblo y sus habitantes. Se encuentra debajo en la jerarquía de poder, pues es un subordinado de don Alejo. Comparado con él, Pancho se siente pequeño, como cuando aún era un niño. Debido a sus deudas, teme enfrentarlo. Además, siente culpabilidad por la muerte de Moniquita, hija de don Alejo, quien falleció cuando ella y Vega eran niños y compañeros de juegos: “Y cuando don Alejo por fin salió a reunirse con ellos en el corredor, con el sombrero y la manta de vicuña puestos, Pancho lo vio tan alto, tan alto como cuando lo miraba para arriba, él, un niño que apenas sobrepasaba la altura de sus rodillas” (105).

Algunas características físicas de Pancho Vega son descritas por la Manuela durante su conversación con la Ludo: “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. Ése con 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” (25). La Manuela percibe a Pancho como un hombre fuerte e incluso atractivo, pero tonto, ignorante y violento.

En la novela se menciona la existencia de algunos posibles hijos no reconocidos por don Alejo, fáciles de identificar por tener los ojos como de “loza azulina”. Para Pancho Vega, los ojos pardos hacen visible cierta independencia del yugo de don Alejo: “No tenía que darle cuentas a nadie, menos a este futre que creía que porque había nacido en su fundo... hijo, decían, de don Alejo. Pero lo decían de todos, de la señorita Lila [trabajadora en la oficina de correos] y de la Japonesita y de qué sé yo quién más, tanto peón de ojo azul por estos lados, pero yo no. Meto la mano al fuego por mi vieja, y los ojos, los tengo negros y las cejas, a veces me creen truco³⁷. Yo no le debo nada” (41).

³⁷ En la obra citada (a cargo de la editorial Alfaguara) se puede leer “truco”. Sin embargo, debido al contexto, es posible que se trate de un dedazo en la edición referida. En otras ediciones, como la correspondiente a la Editorial Bruguera, se encontró la palabra “turco”.

A esta característica física que, como explica Jean-Luc Nancy, se *excribe* y busca ser visible ante los ojos de otros cuerpos, Pancho Vega le atribuye otro significado: el de subordinación. Pancho Vega utiliza este pretexto cuando regresa a la casa de Japonésita junto a Octavio en búsqueda de la Manuela, para burlarse y ejercer presión sobre ella:

- La Manuela...
- Bruto. Déjame.
- Que venga, te digo.
- Te digo que mi papá no puede.
- Don Alejo es tu papá. Y el mío.
- Pero le miró los ojos.
- No es cierto. La Manuela es tu papá.
- No le digas la Manuela.
- Pancho lanzó una carcajada.
- ¿A estas alturas, mijita?
- No le digas la Manuela. (134)

En ese momento, ocurren dos hechos que resultan de interés. Por un lado, el significado extra que Pancho Vega atribuye al color de ojos de los habitantes de la Estación El Olivo. Para Vega, el color de ojos simboliza relaciones de poder entre la gente del pueblo. Estas relaciones de poder son, al menos para él, motivo suficiente de burla. A su vez, la Japonésita reacciona con molestia ante la forma que utiliza Pancho para referirse a su padre al llamarla “la Manuela” (a pesar de que todos en la Estación la conozcan por ese nombre). La Japonésita desea que su padre se ajuste a la figura familiar asignada por su sociedad, y que, por lo tanto, ajuste también sus comportamientos a la identidad que le fue impuesta debido a su cuerpo masculino. En ambas situaciones, tanto de Pancho como de la Japonésita, es visible un fenómeno que Jean-Luc Nancy desarrolla junto a su concepto de cuerpo: la sobre-significación.

1.1.2 El cuerpo sobre-significado: estereotipos de género en *El lugar sin límites*

La diferencia entre lo que la Manuela intenta representar y lo que los demás perciben de ella ocasiona una ruptura en su identidad. Esta ruptura puede ser explicada a partir de la “sobre-significación”, concepto desarrollado por Jean-Luc Nancy en *Corpus*. De acuerdo con el autor, la única finalidad del cuerpo es él mismo. El único fin del cuerpo es hacer cuerpo. Es decir, no existe un sentido secreto por el que los cuerpos se construyen. No hay un fin particular, ni universal, ni trascendental detrás de los cuerpos. No ocultan nada. No hay ningún misterio que descifrar. No tienen significante o significado: “El cuerpo no es ni

«significante» ni «significado». Es expositor/expuesto: *ausgedehnt*, extensión de la fractura que es la existencia. Extensión del *ahí*, del lugar de fractura por donde *eso* puede *venir del mundo*”.³⁸

La única meta de lo que Jean-Luc Nancy llama *ecotecnia* o cosmos naturaleza es hacer cada vez más cuerpos, todos distintos en formas, tamaños, colores, y arrojarlos al mundo de los cuerpos, donde conectan entre sí e interactúan a través de los sentidos, sobre todo por medio del tacto: “El sentido del mundo de los cuerpos es el sin-límites, el sin-reservas, el extremo asegurado del *extra* partes. En un sentido, eso es el sentido, en *un* sentido siempre renovado, siempre espaciado, en *un* sentido y en otros en *un* corpus de sentido y por tanto en todos los sentidos —pero sin totalización posible”.³⁹ Es importante mencionar, además, que los cuerpos no poseen un creador en particular, pues remiten sólo a ellos mismos. Acerca de esto, Nancy explica:

El mundo *debe* arrojarse fuera in-mundo, *porque su creación sin creador no puede contenerse a sí misma*. Un creador contiene, retiene su creación y se la adjudica. Pero la creación del mundo de los cuerpos no remite a nada ni nadie. *Mundo* quiere decir sin principio y sin fin: y eso es lo que quiere decir *espaciamiento de los cuerpos*, lo que, a su vez, no quiere decir otra cosa que la in-finita imposibilidad de homogeneizar el mundo consigo mismo, y el sentido con la sangre.⁴⁰

Cualquier sentido que se le atribuya al cuerpo (que no sea hacer cuerpo) sería incongruente, pues los cuerpos no tienen ningún plan ni finalidad, ellos son el fin mismo: “[...] solamente la creación sería el fin, lo que quiere decir también, sólo los cuerpos, cada cuerpo, cada masa y cada intersección, interfaz de cuerpo, cada uno, cada una y toda su comunidad sin obra constituiría los fines infinitos de la *techne* del mundo de los cuerpos”.⁴¹ Para este autor, atribuirle al cuerpo un significado ajeno a él sería “sobre-significar” dicho cuerpo. Pues el cuerpo es suficiente por sí mismo, es él su propio significado, significante y finalidad.

Los personajes de *El lugar sin límites* esperan que el Otro tenga un patrón de comportamientos y actitudes según su sexo, es decir, de acuerdo con las características físicas que clasificarían a su cuerpo como femenino o masculino, apegándose a los estereotipos de género. Los personajes de la novela, entonces, sobre-significan los cuerpos

³⁸ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 22.

³⁹ *Ibidem*, p. 83.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 82.

⁴¹ *Ibidem*, p. 77.

al atribuirles significados que, como expone Nancy, en realidad les son ajenos, pues el único sentido de los cuerpos es ellos mismos. Octavio, por ejemplo, espera que Pancho, su cuñado, al ser un hombre, tenga una reacción violenta hacia la Manuela después de que ella intentara besarlo. Los habitantes de la Estación El Olivo esperan que la Manuela actúe conforme al género que le fue asignado debido a su cuerpo masculino. Ella, al quebrantar la norma, se vuelve objeto de humillación y violencia, sobre todo, por parte de los hombres que acuden al burdel.

La actitud que el público de la Manuela tiene hacia ella durante su *performance* resulta de gran interés. Al comienzo de éste, la Manuela es celebrada y aclamada. Aplausos, gritos, risas y palmadas acompañan la música y el baile. La Manuela se siente como una artista. Sin embargo, dicho festejo es breve, pues suele concluir en golpes, burlas o cualquier tipo de violencia hacia su persona: “Alguien la tocó mientras bailaba, otro le hizo una zancadilla. El viñatero jefe de un fundo vecino le arremango la falda y al verlo, los que se agrupaban alrededor para arrebatarle a la Manuela ayudaron a subirle la falda por encima de la cabeza, aprisionando sus brazos como dentro de una camisa de fuerza. Le tocaban las piernas flacas y peludas o el trasero seco, avergonzados, ahogándose de risa” (87).

Al atribuirle al cuerpo significados que le son ajenos, los pobladores de la Estación El Olivo, de acuerdo con lo desarrollado por Nancy, estarían sobre-significando los cuerpos. La Manuela, a su vez, utiliza elementos ajenos a su cuerpo para poder poner en escena su identidad femenina. Su representación depende casi en su totalidad de la *performance* que ejecuta en el burdel. Para lograrlo, la Manuela acude a lugares comunes de lo que es considerado “femenino”. Entre los elementos que utiliza se encuentran flores, plumas, maquillaje y su vestido de española. La Manuela, por lo tanto, considera inherentes dichos elementos a la identidad femenina. Atribuye, al igual que los demás personajes, un significado extra al cuerpo, en este caso, al cuerpo femenino.

Existe una ruptura entre la identidad femenina que la Manuela representa y las expectativas de los habitantes de la Estación El Olivo. Esto se debería, según lo descrito por Jean-Luc Nancy, a la sobre-significación de los cuerpos. La sobre-significación es ejercida no sólo por los otros personajes, quienes esperan de ella un comportamiento “masculino” acorde con su cuerpo y edad, sino también por la misma Manuela, pues, al poner en escena

su identidad, sobre-significa al cuerpo femenino. Dicha situación afecta su libertad de expresión de género, y la vuelve vulnerable a la violencia de los hombres, quienes, debido a su contexto, desconocen otras posibilidades y rechazan al Otro. La Manuela considera, por ejemplo, que en una ciudad más grande el riesgo de ser diferente sería menor: “Y si viviera en una ciudad grande, de esas donde dicen que hay carnaval y todas las locas salen a la calle a bailar vestidas con sus lujos y lo pasan regio y nadie dice nada, ella saldría vestida de manola. Pero aquí los hombres son tontos, como Pancho y sus amigos. Ignorantes” (28).

Como ya se ha mencionado, existe una dificultad al clasificar a la Manuela a partir de la dicotomía hombre-mujer, pues estas categorías resultan insuficientes. Esto es un conflicto no sólo para la Manuela, sino para los personajes que la rodean. No obstante, se puede encontrar una posible respuesta en *Corpus*, de Jean-Luc Nancy. La ineficacia de dicha dicotomía al definir a los cuerpos es una consecuencia de la sobre-significación, pues ésta los encierra en clasificaciones rígidas, insuficientes para denominar algo tan complejo y diverso como el cuerpo:

No se le denominará ni «mujer» ni «hombre»: estos nombres, aunque nos valgamos de ellos, nos dejan demasiado entre fantasmas y funciones, precisamente ahí donde no se trata ni de unos ni de otros. Más vale entonces decir: *un* cuerpo indistinto/ distinto, indiscreto/ discreto, es el cuerpo-estrella sexuado que se desliza de un cuerpo a otro hasta la intimidad, clamorosa en efecto, del límite donde tocan su separación.⁴²

Hay una diferencia entre lo que la Manuela intenta probar ante los demás y lo que ellos aceptan como real o no. A pesar de su esfuerzo por hacer visible su identidad ante los habitantes de la Estación El Olivo, el Otro invalida o anula su representación. Esto ocasiona una ruptura entre su propuesta y el público. Un ejemplo de dicha circunstancia es la reacción ante su *performance*. La Manuela se pone su vestido de española, coloca una flor detrás de su oreja y, como por arte de magia, está lista para bailar y poner en escena su identidad: “En el bolsillo de su chaqueta la mano de la Manuela apretó el jirón del vestido como quien soba un talismán para ungirlo a obrar su magia” (21). Sin embargo, su disfraz no resulta convincente del todo. Las respuestas a su baile, conforme este avanza, se tornan cada vez más agresivas. La mayor parte del tiempo, la Manuela defiende su identidad, y durante su *performance* tiene la oportunidad de expresarla. Desde su percepción, ella se

⁴² *Ibidem*, p. 32.

vive mujer y artista. Gracias al baile, la música y el vestido, ella explora todo aquello que es forzada a reprimir.

Los hombres no aceptan la identidad de la Manuela, esto puede notarse durante la celebración de don Alejo en casa de la Japonesa Grande. En dicho evento, los hombres se sienten confundidos al verla. Su perplejidad se convierte en incomodidad. Pronto los hombres, molestos, comienzan sus ataques en contra de la Manuela. La acusan de ser una mentira, una inmoralidad, y amenazan con llamar a alguna autoridad que pueda sacarla de ahí. La Japonesa Grande llama a don Alejo para detener el conflicto. Este último dispersa el grupo, pero no defiende del todo la identidad de la Manuela. Aunque la llame “mijita”, y se refiera a ella como una mujer, en realidad no la considera una. Al final del conflicto, la Manuela titubea al defender su identidad. Ya no es una mujer, sino un “maricón”, un “profesional” que sólo ejecuta su *performance* para brindar un espectáculo:

-¿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. ¿Qué se tiene que venir a meter conmigo este ignorante? ¿Quién es él para venir a decirle cosas a una, ah? Si me trajeron es porque querían verme, así que... Si no quieren show, entonces bueno, me pagan la noche y me voy, yo no tengo ningún interés en bailar aquí en este pueblo de porquería lleno de muertos de hambre [...]. (81)

Tras superar el momento de tensión, don Alejo brinda por ella: “Porque sigas triunfando, Manuela...” (81). Don Alejo, a diferencia de los otros hombres, no participa directamente en la serie de humillaciones de las que la Manuela es víctima. Simpatiza con ella. Es amable y no la trata de manera despectiva. De hecho, es él quien dispersa al grupo de hombres que la insulta. Mientras don Alejo sale a bailar, la Japonesa se acerca a la 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. Es bueno o no tiene tiempo de preocuparse de gente como nosotros” (82).

La Manuela ve en él un salvador, un hombre distinto a los demás: “Tan alegre y nada de fijado, siendo senador y todo. No como otros, que se les ocurría que por tener la voz ronca y pelo en el pecho tenían derecho a insultarla a una” (23). Puede confiar en don Alejo (o al menos eso piensa), a pesar de su poder y sus proyectos en los que la Estación El Olivo y sus habitantes quedan atrás. Don Alejo no se dirige a la Manuela con violencia, se refiere a ella con pronombres femeninos, la llama mujer, y conversa con ella como lo haría con un amigo. Durante toda la novela, ella confía en la autoridad que don Alejo tiene sobre otros hombres, pues él es capaz de detener los ataques en su contra. Es el patriarca quien le advierte a Pancho Vega que no debe acercarse a la casa de la Japonesita ni herir a la Manuela: “Me contaron que andas hablando de la Manuela por ahí, que se la tienes jurada o qué sé yo qué. Que no sepa yo que te has ido a meter donde la Japonesita a molestar a esa gente, que es gente buena. Ya sabes” (44). Durante la celebración, la Manuela y don Alejo cruzan miradas, este último bromea, lo que ocasiona emociones intensas en ella:

—¿Quiubo, mijita?

La Manuela lo miró de nuevo y sonrió.

—¿Vamos, Manuela?

Tan bajo que lo dijo. ¿Era posible, entonces...?

—Cuando quiera, don Alejo.

Su escalofrío se prolongaba, o se multiplicaba en escalofríos que le rodeaban las piernas, todo, mientras esos ojos seguían clavados en los suyos... hasta que se disolvieron en una carcajada. Y los escalofríos de la Manuela terminaron con un amistoso palmetazo de don Alejo en la espalda.

—No, mujer. Era broma nomás. A mí no me gusta...

Y tomaron juntos, la Manuela y don Alejo, riéndose. (84)

La Manuela desarrolla sentimientos amorosos hacia don Alejo. Para ella, don Alejo es distinto a todo lo demás en la Estación El Olivo. Él es un sueño hecho realidad. La posibilidad de ser tocada por un hombre sin que dicho tacto implique violencia y humillación parece posible cerca de él. La idea que la Manuela tiene de don Alejo es una versión idealizada que omite o justifica sus abusos de poder: “No recordaba haber amado nunca tanto a un hombre como en ese momento estaba amando al diputado don Alejandro Cruz. Tan caballeroso él. Tan suave, cuando quería serlo. Hasta para hacer las bromas que otros hacían con jetas mugrientas de improperios, él las hacía de otra manera, con una

sencillez que no dolía, con una sonrisa que no tenía ninguna relación con las carcajadas que daban los otros machos” (84).

A pesar de sus sentimientos, la Manuela reconoce la imposibilidad de ser amada por él. Quizás don Alejo no la violenta, pues ya se ha acostumbrado a ella, a su identidad tambaleante, a su máscara. Pero tampoco la considera una mujer “real” en su totalidad. No valida su identidad, y participa, como todos, en la sobre-significación de su cuerpo. No importan los intentos de la Manuela, su vestido y su baile, don Alejo sigue viendo en ella un “maricón”, una “loca”: “[...] ahí mismo, mientras empujaba el vaso, se forzó a reconocer que no, que cualquier cosa fuera de esta cordialidad era imposible con don Alejo. Tenía que romper eso que sentía si no quería morir. Y no quería morir. Y cuando dejó de nuevo el vaso en la mesa, ya no lo amaba. Para qué. Mejor no pensar” (85).

Otro momento de gran importancia que implica una ruptura entre la identidad de la Manuela y lo que sus espectadores aceptan tiene lugar en la celebración de don Alejo. Tras ser arrojada al agua por los hombres, y haber expuesto su cuerpo masculino ante ellos, sus características físicas se vuelven tema de conversación en el burdel. Algunos niegan que la Manuela sea capaz de mantener una relación con una mujer. Pero la Japonesa Grande afirma lo contrario, y defiende su opinión con intensidad: “La Japonesa se acaloró. Su pecho mullido subía y bajaba con la pasión de su punto de vista: que sí, que la Manuela sería capaz, que con tratarla de una manera especial en la cama para que no tuviera miedo, un poco como quien dijera, bueno, con cuidado, con delicadeza, sí, la Japonesa Grande estaba segura de que la Manuela podría” (90).

La acalorada discusión se convierte en una apuesta. Si la Japonesa consigue mantener relaciones sexuales con la Manuela, don Alejo la hará dueña legal de la casa. La única condición, para evitar “trampas”, es que lo hagan a la vista de todos: “Ya que te creías tan macanuda te hago la apuesta. Trata de conseguir que el maricón se caliente contigo. Si consigues calentarlo y que te haga de macho, bueno, entonces te regalo lo que quieras, lo que me pidas. Pero tiene que ser con nosotros mirándote, y nos hacen cuadros plásticos” (90). La Japonesa Grande es consciente de la dominación que don Alejo ejerce en el pueblo. Por ello, ve en la apuesta una oportunidad de ganar, por primera vez, un poco de poder del dueño de la Estación El Olivo. Intenta convencer a la Manuela, quien al principio se niega a participar. Finalmente accede, con la promesa de compartir el título de la casa

con ella como segunda dueña. La Japonesa, además, asegura que todo será una actuación para engañar a los espectadores. No obstante, la Manuela duda si realmente ellas son las triunfadoras, incluso si ganaran la casa:

Yo quería no tener asco de la carne de esa mujer que me recordaba la casa que iba a ser mía con esta comedia tan fácil pero tan terrible, que no comprometía a nada, pero... y don Alejo mirándonos. ¿Podíamos burlarnos de él? Eso me hacía temblar. ¿Podíamos? ¿No moriríamos, de alguna manera, si lo lográbamos? (117)

La Manuela accede, pero la situación se torna incómoda y grotesca. Esto ocurre bajo presión y las influencias del alcohol: “Y la Japonesa me hizo tomar otro vaso de vino para que pierdas el miedo y yo tomándomelo derramé medio vaso en la cabeza de la Japonesa cuya carne me requería, y otro vaso más”⁴³ (117). Desde ese momento, ella reconoce las consecuencias de la apuesta. Tiene la sensación de haberse traicionado a sí misma. El cuerpo de la Japonesa le produce espanto: “Tenía los ojos cerrados y el rímel corrido y la cara sudada y todo el cuerpo, el vientre mojado sobre todo, pegado al mío y yo encontrando que todo esto está de más, es innecesario, me están traicionando, ay qué claro sentí que era una traición para apresarme y meterme para siempre en un calabozo [...]” (117). La Manuela se siente acorralada por el cuerpo de la Japonesa. A su vez, el fragmento podría interpretarse como una predicción del futuro del personaje principal. Pues, después de esa noche, la Manuela permanece en la Estación El Olivo, y comparte con ella su decadente destino. Incluso cuando escapa con hombres a festejar a otro pueblo, siempre regresa.

La Japonesa Grande convence a la Manuela de que su identidad femenina es tomada en cuenta. Aparece, entonces, un juego de papeles que se modifica de un momento a otro. Esto puede notarse sobre todo en la Japonesa, quien pretende desempeñar un rol “masculino” para conseguir lo que necesita de la Manuela: “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” (119). En apariencia, la identidad de la Manuela es validada, pues la Japonesa se refiere a ella como una mujer (aunque antes de convencerla le llamara “mijito”), pero esto sólo ocurre como un engaño,

⁴³ En ocasiones, la redacción en las citas de la novela puede parecer confusa. Esto se debe al juego de voces que caracteriza a *El lugar sin límites*. La voz del narrador cambia de perspectiva, o se mezcla con diálogos indirectos, como puede verse en la cita referida. También es notable la ausencia de algunos signos de puntuación, sobre todo, durante momentos de tensión.

una actuación para ganar la apuesta. Es un espectáculo para el dueño de todo y todos en la Estación El Olivo: don Alejo. Pareciera que la Manuela colabora en ganar la apuesta, sin embargo, esto ocurre bajo la influencia del alcohol, y dentro de una simulación, por eso ella “sueña” y tiene sentimientos encontrados:

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 [...]. (119)

Mientras la apuesta transcurre, la Manuela siente que su identidad se tambalea. No importa el asco que la Manuela siente. No importa que su identidad se quiebre. La Japonesa intenta encontrar algo en la Manuela que, como ella misma menciona, es imposible: “[...] 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” (119). Se infiere, por lo tanto, que se trata de otra referencia a su rechazo a una identidad masculina y heterosexual. Cabe destacar que la dueña del burdel prometió que sólo engañarían a don Alejo, no obstante, se rebasan los límites establecidos:

Y yo en medio de esa carne, y la boca de esa mujer borracha que buscaba la mía como busca un cerdo en un barrial aunque el trato fue que no nos besaríamos, que me daba asco, pero ella buscaba mi boca, no sé, hasta hoy no sé por qué la Japonesa Grande tenía esa hambre de mi boca y la buscaba y yo no quería y se la negaba frunciéndola, mordiéndole los labios ansiosos, ocultando la cara en la almohada, cualquier cosa porque tenía miedo de ver que la Japonesa iba más allá de nuestro pacto [...]. (116)

La Manuela no siente atracción por ningún personaje femenino mencionado en la novela. Sin embargo, menciona experimentar deseo por Pancho Vega o cariño por don Alejo. Además, su descripción del cuerpo de la Japonesa es abrumadora, opuesta al deseo: “el cuerpo desnudo y asqueroso pero caliente de la Japonesa Grande rodeándome, sus manos en mi cuello y yo mirándole esas cosas que crecían allí en el pecho como si no supiera que existían, pesadas y con puntas rojas a la luz del chonchón que no habíamos apagado para que ellos nos miraran desde la ventana” (116).

Ambas ganan la apuesta. Sin embargo, la Manuela siente su identidad mutilada. Lo ocurrido le genera asco y arrepentimiento: “Pero júrame que nunca más, Japonesa por Dios qué asco, júrame, socias, claro, pero esto no, nunca más porque ahora ya no existe ese tú,

ese yo que ahora estoy necesitando tanto, y que quisiera llamar desde este rincón del gallinero [...]” (120). Han ganado la casa, aunque eso ocasionó uno de los quiebres más grandes entre lo que la Manuela pretendía poner en escena ante los demás, y lo que su público comprende y valida.

Tras ganar la casa, la Manuela queda amarrada a la Estación El Olivo. Una de las razones es el nacimiento de la Japonesita, su hija, producto de la apuesta, de quien se debe hacer cargo tras la muerte de la Japonesa Grande. Todo lo que la Manuela busca representar a través del baile y su máscara es destruido por una sola palabra: papá. Ser una figura paterna resulta contradictorio para la identidad que la Manuela desea representar ante los habitantes de la Estación El Olivo:

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? (55)

Cuando la Japonesita llama “papá” a la Manuela, su máscara se desvanece. Deja de sentirse “más mujer que todas las Lucys”⁴⁴, para considerarse un “maricón”, una “loca”, una mentira. La Manuela se niega a ser padre de la Japonesita, pues esto ocasiona un conflicto en toda su visión del mundo. Cada que la Japonesita acude a ella, sus esfuerzos se desmoronan: “Pero de pronto la Japonesita le decía esa palabra y su propia imagen se borroneaba como si le hubiera caído encima una gota de agua y él entonces, se perdía de vista a sí misma, mismo, yo misma no sé, él no sabe ni ve a la Manuela y no quedaba nada, esta pena, esta incapacidad, nada más este gran borrón de agua en que naufraga” (57).

La Japonesita exige a la Manuela su presencia como figura paterna, masculina, en varias ocasiones. Pide su protección, pues teme de los hombres como Pancho Vega, quienes pueden hierla como lo hacen con otras mujeres. Sin embargo, la Manuela también tiene miedo de ellos, se siente desprotegida e incapaz de salvar a alguien más: “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 matarla por loca”

⁴⁴ Lucy es una de las prostitutas que viven en la casa de la Japonesita y trabajan en el burdel. También se menciona brevemente a Nelly y Clotilde.

(113). La Japonesita necesita, además, del cariño y el calor que le hace falta desde la muerte de su madre, la Japonesa Grande. La Japonesita es aún muy joven, y aunque es ella quien administra el burdel, le es inevitable sentirse sola y vulnerable. A pesar de ello, aunque la Japonesita exija ese cariño, algo en ella sabe que la Manuela, con sus comportamientos juveniles e impulsivos, es incapaz de brindárselo:

La Manuela se paró en el marco iluminado de la puerta de la Lucy. Flaco y chico, parado allí en la puerta con la cadera graciosamente quebrada y con la oscuridad borroneándole la cara, parecía un adolescente. Pero 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, envolviéndose con él, y que secaba su ropa apercancada y sus huesos y todo. (50)

Esta responsabilidad es constantemente evadida por la Manuela. Para ella, sólo la fiesta y la alegría pueden tener lugar en su vida. La Japonesita es un estorbo para la libertad y los festejos con los que la Manuela sueña. Ella es una artista triunfante sin otra responsabilidad más que la diversión y entretenimiento de sus espectadores, no es una madre, ni mucho menos un padre. La Manuela sólo vive en el escenario, bajo el calor de los aplausos, zapateando al ritmo de la música, con todos los ojos puestos en ella. No hay tiempo para cuidar una chiquilla, no cuando se es una artista. La Japonesita se rinde, pues la Manuela, además de ser incapaz de brindar un cariño paternal, está muy lejos de una vida estable y responsable. Esto es visible en la conversación que la joven tiene con don Céspedes, viejo ayudante de don Alejo:

Viejo estará, pero cada día más aficionado a la farra. ¿No lo vio salir con Pancho y con Octavio? Agarró fiesta. Le entró el diablo al cuerpo. Lo conozco. Me ha hecho esto otras veces. Los hombres le convidan trago, él baila, se vuelve loco y sale de fiesta con ellos por ahí... es que se le calienta la jeta con el vino y van a Talca y a veces más lejos. Uno de estos días le va a pasar algo, eso me digo todas las veces, pero siempre vuelve. Después de tres o cuatro días. A veces después de una semana en que ha andado por ahí en las casas de putas de otros pueblos donde lo conocen, triunfando como dice él, y llega de vuelta aquí con un ojo en tinta o con un par de costillas quebradas cuando los hombres le pegan por maricón cuando andan borrachos. ¡Qué me voy a preocupar! Si tiene siete vidas como los gatos. Estoy aburrida de que pase esto. (150)

Para la Manuela, la Japonesita es una carga y un obstáculo. Ella simboliza un lazo que afectó para siempre su vida. Es el producto de una unión que jamás debió ocurrir, un evento que condenó a la Manuela a permanecer en la Estación El Olivo. Cuando Pancho Vega, junto a su cuñado Octavio, llega a la casa de la Japonesita en busca de la Manuela, y esta última sale por fin de su escondite, los tres se entregan a la fiesta y la diversión. Deciden

marcharse del burdel, vacío y aburrido, para continuar en otro sitio. La Japonesa intenta detener a la Manuela recordándole su papel de padre, fracturando la identidad “femenina” que con dificultad procuraba mantener frente a los dos hombres:

- ¿Adónde van a ir?
- ¿Qué te importa, pejerrey fiambre?
- ¿A 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. (140)

Por un año, la Manuela había esperado el regreso de Pancho, no podía permitir que su única oportunidad fuera arrebatada por la Japonesa y sus reclamos. Por un año anhelo su tacto, aunque éste estuviera marcado por la violencia. Los cuerpos, como explica Jean-Luc Nancy en *Corpus*, se perciben a través de los sentidos. Son capaces de sentir a otros cuerpos y a sí mismos, sobre todo a través del tacto. De esta misma forma, la Manuela busca el calor de Pancho: “Un año llevaba soñando con él. Soñando que la hacía sufrir, que le pegaba, que la violentaba, pero en esa violencia, debajo de ella o adentro de ella, encontraba algo con qué vencer el frío del invierno. Este invierno, porque Pancho era cruel y un bruto y le torció el brazo, fue el invierno menos frío desde que la Japonesa Grande murió” (56).

1.2 *Téchne* o el mundo de los cuerpos: el Otro, tocar y ser tocado

De acuerdo con la idea de cuerpo desarrollada por Jean-Luc Nancy en *Corpus*, la existencia es absolutamente corporal. El cuerpo, como se explicó anteriormente, se caracteriza por ser expuesto. El cuerpo es la exposición misma que busca hacer presencia ante los ojos de otros cuerpos. Está dirigido hacia afuera y, por lo tanto, se encuentra encaminado hacia otros cuerpos. Al cuerpo le es imposible atrincherarse, negarse al contacto, pues él es un espacio abierto, un lugar extenso. Desea ser visto, anhela ser tocado, quiere ser sentido por otros. Su exposición lo pone al alcance del Otro, él es parte de la *téchne* o mundo de los cuerpos: “*Hoc est enim corpus meum*: es una apropiación imposible, es la imposibilidad misma de la

apropiación en general. Del «yo mismo» no hay *extensión*: desde que *yo* es extendido, queda también entregado a los otros.”⁴⁵

En *Corpus*, Nancy desarrolla la idea del mundo de los cuerpos con mayor profundidad. Para él, éste es infinito en posibilidades, formas, tamaños, olores, características, colores y texturas. En él tienen encuentro (y desencuentro) todos los cuerpos creados por la *téchne*: “La «creación» es la *téchne* de los cuerpos. Nuestro mundo crea el gran número de cuerpos, se crea en tanto que mundo de los cuerpos [...] Nuestro mundo es el mundo de la «técnica», el mundo del cual el cosmos, la naturaleza, los dioses, el sistema completo en su juntura íntima, se expone como «técnica», mundo de una *ecotecnia*”.⁴⁶ El mundo de los cuerpos es un lugar abierto, extenso y compartido. No pertenece a los otros, por lo tanto, no debería ser ajeno a ningún cuerpo. Sin embargo, tampoco pertenece a uno mismo, a uno sólo. Cada cuerpo es, además, infinito y único en su forma:

Y así hasta el punto en que se vuelve claro que «otro», «prójimo» no son siquiera las palabras justas, sino solamente «cuerpos». El mundo en el cual *yo* nazco, muero, existo, no es el mundo «de los otros», puesto que igualmente es el «mío». Es el mundo de los cuerpos. El mundo de fuera. El mundo de los afueras. El mundo manga por hombro, patas arriba. El mundo de la contraposición. El mundo del desencuentro. Un desencuentro inmenso, interminable: cada cuerpo, cada masa extraída como muestra de un cuerpo es inmensa, es decir sin medida, infinita en recorrer, en tocar, en sopesar, mirar, en dejarse colocar, radiar, inyectar, en dejarse pesar, en sostener, en resistir, en sostener como se sostiene un peso o una mirada, como la mirada de un peso.⁴⁷

Todos los cuerpos son únicos. Las posibles formas que pueden tomar son infinitas. Según Jean-Luc Nancy, uno de los problemas de la tradición occidental, fuertemente influida por la filosofía griega clásica, es la idea de una forma ideal de cuerpo. Se trata de una sola imagen para ejemplificar al cuerpo, una propuesta de la que derivarían todos los demás cuerpos y a la que deberían de alguna forma asemejarse. Los cuerpos distintos a esa imagen ejemplar son entonces cuerpos extraños, cuerpos fuera de lo “normal”. Esta idea es limitada en comparación con las capacidades de la *téchne* de los cuerpos, pues ésta no se inmuta al crear cada vez más cuerpos, todos distintos a los otros, únicos, con todas las variaciones posibles. Para diferenciar la idea de un cuerpo tradicional del cuerpo construido por la *téchne*, Nancy explica:

⁴⁵ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 69.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 27.

No cuerpos producidos por la autoproducción del espíritu y su reproducción —que por lo demás sólo puede producir un cuerpo, una sola imagen visible de lo invisible (de ahí que el cuerpo de la mujer sea sospechoso de estar mal engendrado, defectuoso para Aristóteles, marcado por una llaga impura para los cristianos). Sí, en cambio, un cuerpo que se da multiplicado, multisexuado, multfigurado, multizonal, falo y áfalo, céfalo y acéfalo, organizado, inorgánico.⁴⁸

A lo largo de *Corpus*, Jean-Luc Nancy procura esclarecer el funcionamiento de la *téchne* o mundo de los cuerpos, lugar donde todos los cuerpos entran en contacto, se miran unos a otros y se sienten, se tocan. Es importante recordar que una de las características más destacables del cuerpo es que él mismo es su propio sentido, no tiene ningún fin oculto, no hay una finalidad trascendental o universal detrás de él. Los cuerpos están siempre expuestos, y sus variedades son prueba de las infinitas posibilidades creadas por la *téchne*. Sobre este concepto, Nancy explica:

[...] la *téchne* es la de la repartición de los cuerpos o de su comparecencia: los diversos modos de dar lugar a los trazados de arealidad a lo largo de los cuales *nosotros estamos expuestos conjuntamente*, es decir, *ni presupuestos en algún otro Sujeto, ni pospuestos en algún fin particular y/o universal*. Pero expuestos, cuerpo a cuerpo, borde a borde, tocados y espaciados, *próximos de puro no tener nada para asumir en común, sino solamente el entre-nosotros de nuestros trazados partes extra partes*.⁴⁹

La creación de todos los cuerpos se debe, por lo tanto, a la *téchne* de los cuerpos o ecotecnia, como es llamada por Nancy más adelante. La propuesta de la ecotecnia como creadora de los cuerpos difiere de la idea tradicional de creador, ligada sobre todo al cristianismo. En el caso de la ecotecnia, no se trata de un creador cuyo producto es hecho a su semejanza, no hay un molde al que sus creaciones puedan o deban ajustarse. Tampoco se trata de un creador que reclame por su creación. Ocurre todo lo contrario. La ecotecnia no tiene límites, sus creaciones son únicas. La variedad de rostros y cuerpos, infinitos en sus formas, lo demuestra. Acerca de esta función de la *ecotecnia* y su forma de crear nuevos cuerpos, Jean-Luc Nancy menciona:

La ecotecnia funciona con aparatos técnicos, a los cuales ella nos conecta desde todas partes. Pero lo que ella *hace* son nuestros cuerpos, a los que pone en el mundo y conecta a este sistema, nuestros cuerpos que de esta manera ella crea más visibles, más proliferantes, más polimorfos, más comprimidos, más en «masas» y «zonas», de lo que jamás fueron. En la creación de los cuerpos es donde la ecotecnia tiene este *sentido* que se le busca en vano en los restos de cielo o de espíritu.⁵⁰

⁴⁸ *Ibidem*, p. 68.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 70.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 69.

La gran variedad que los cuerpos tienen en sus formas y tamaños, colores y texturas, puede ejemplificarse con la diversidad descrita en *El lugar sin límites*. En esta novela, las descripciones físicas de los personajes que habitan la Estación El Olivo ofrecen todo un abanico de posibilidades en que los cuerpos pueden hacer presencia en el mundo. Cada personaje es único, y posee características que lo diferencian de otros cuerpos y lo vuelven irrepetible. Incluso la Japonesa, quien comparte algunos rasgos con la Manuela (debido a la conexión familiar que las une), toma su propia forma singular que la distingue y la vuelve especial. La Japonesa Grande y sus ojos rasgados, la Manuela con su cuerpo flaco y lánguido, don Alejo y los ojos azules, Pancho Vega con un cuerpo ancho y las cejas espesas. Cada uno de ellos en una forma excepcional que comprueba las infinitas variaciones que la ecotecnia es capaz de crear.

Dentro de este mundo de los cuerpos al que todos son arrojados, los sentidos cobran una gran importancia. Es a través de ellos que los cuerpos pueden percibirse unos a otros. Mediante los sentidos, los cuerpos se escuchan, se huelen, se miran, se tocan y se sienten. Los sentidos cumplen aquí una función primordial, pues gracias a ellos los cuerpos pueden tocar y tocar-se, sentir al otro y a la vez experimentarse a sí mismos. Para explicar la relevancia de los sentidos dentro de la *ecotecnia*, Jean-Luc Nancy menciona la idea concebida por Aristóteles: “[...] Aristóteles lo sabe, al decir que cada sentido siente y se siente sentir, cada uno aparte y sin control general, cada uno retirado como vista, como oído, como gusto, olfato, tacto, cada uno gozando y sabiéndose que goza en la separación absoluta de su gozar [...]”.⁵¹

Si bien al principio Nancy se refiere a los sentidos de una forma general, es en el tacto en el que recae mayor peso. Según este autor, el tacto es el sentido principal, a través de él, los cuerpos experimentan su presencia en el mundo. En un capítulo de su libro *El sentido del mundo*, Nancy aborda la importancia del tacto y su relación con el sentido. Para comprender este argumento, es necesario recordar que, según lo expuesto en *Corpus*, los cuerpos no esconden un sentido oculto, sino que son ellos el sentido mismo. Mediante el tacto, los cuerpos cumplen su función: hacer cuerpo, tocar y tocar-se. Sobre ello, Nancy explica: “En un sentido, pero qué sentido, el sentido es el tacto. El ser-aquí, lado a lado, de

⁵¹ *Ibidem*, p. 90.

todos los seres-allá (seres arrojados, enviados, abandonados en el allá). Sentido, materia formándose, forma haciéndose firme: exactamente el desvío de un tacto. Con el sentido hay que tener el tacto de no tocarlo demasiado. Tener el sentido o el tacto: la misma cosa”.⁵²

1.2.1 El Otro en el mundo de los cuerpos

De acuerdo con la *téchne* de los cuerpos propuesta por Jean-Luc Nancy, los cuerpos son arrojados al mundo sin otro motivo que no sea hacer cuerpo. En el mundo de los cuerpos, cada uno de ellos se encarga de hacer contacto con otros. Cada cuerpo busca tocar a otros, sentirlos para poder sentirse a sí mismo. Todo cuerpo está siempre expuesto ante otros cuerpos. La única forma de aproximarse al Otro es posible en tanto que el Otro también es cuerpo, y puede, por lo tanto, ser percibido a través del tacto. Para explicar esta idea, Nancy argumenta lo siguiente:

Un cuerpo siempre es ob-jetado desde fuera, a «mí» o al prójimo. Los cuerpos son primeramente y siempre otros –al igual que los otros son primeramente y siempre cuerpos. Yo siempre ignoraré mi cuerpo, me ignoraré siempre como cuerpo justo *ahí mismo* donde «corpus ego» es una certidumbre sin reservas. A los otros, por el contrario, los conoceré siempre en tanto que cuerpos.⁵³

Este autor menciona, además, la extrañeza que puede generar el momento de encuentro con el Otro. La sorpresa que ocasiona su cuerpo, sus rasgos y formas distintos a los de cualquier otro cuerpo arrojado por la *ecotecnia*. Extrañeza, asombro y curiosidad por todos los detalles que lo vuelven único e irrepetible:

El prójimo habrá primeramente venido de más lejos, de más separado, en un corpus de rasgos que acaba por identificarse con él —y que sin embargo permanece en sí mismo inidentificable: porque esos atributos son todos extraños los unos a los otros, este brazo con este mentón, estos pelos con esas caderas, y esta voz [...].⁵⁴

Aunque Jean-Luc Nancy utiliza palabras como “prójimo” u “Otro”, él mismo explica más adelante que resulta innecesario referirse a ellos de otra forma que no sea “cuerpos”, pues un cuerpo siempre va a ser un “otro”. La gran variedad de formas que la *ecotecnia* es capaz de construir genera asombro. Cada cuerpo mira con curiosidad a los otros, que no dejan de emerger en todas las formas posibles, con nuevas combinaciones, siempre diferentes. Ante tal conmoción, sólo queda preguntarse: “¿Y por qué cinco dedos? ¿Por qué ese lunar? ¿Por

⁵² Jean-Luc Nancy, *El sentido del mundo*, La Marca, Buenos Aires, 2003, p. 102.

⁵³ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, op. cit., p. 26.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 27.

qué esa comisura en el extremo de los labios? ¿Por qué ese surco, ahí? ¿Por qué ese aire, ese paso, ese comedimiento, esa desmesura? ¿Por qué *este* cuerpo, por qué *este* mundo, por qué absolutamente y exclusivamente él?”.⁵⁵

Un ejemplo de dicha extrañeza es visible en la actitud de la Manuela hacia los otros personajes de *El lugar sin límites*. La Manuela siente intriga ante los ojos de don Alejo, azules, de “muñeca”, y su bigote como de “tatita Dios” que lo distinguen de todos los hombres en la Estación El Olivo. Siente asombro, además, hacia el cuerpo de Pancho Vega, sus cejas espesas y oscuras, el tamaño de su espalda. A su vez, siente incomodidad hacia la Japonesa Grande. Confusión ante el tacto de un cuerpo tan distinto al suyo. El cuerpo femenino (aunque para Nancy la dicotomía hombre/mujer resulta insuficiente), en primera instancia, ocasiona perplejidad en la Manuela: “No le gusta el cuerpo de las mujeres. Esos pechos blandos, tanta carne de más, carne en que se hundan las cosas y desaparecen para siempre, las caderas, los muslos como dos masas inmensas que se fundieran al medio, no”. (94)

Para la Manuela, la Japonesa Grande es el Otro, es la alteridad. Se trata de otro cuerpo, completamente distinto al suyo, único, con sus propias características personales, olores, gestos, manchas, arrugas, masa, colores, fluidos, peso. El cuerpo de la Japonesa Grande es un cuerpo abierto, se encuentra expuesto hacia la Manuela. El cuerpo de la Manuela, a su vez, está abierto y expuesto ante el de la Japonesa. Ambos se abren al contacto con los otros, pues así lo ha dispuesto la *ecotecnia*. Sobre los cuerpos y la alteridad, Jean-Luc Nancy menciona:

Otro es un cuerpo porque sólo *un cuerpo es otro*. Tiene esa nariz, ese color de piel, esa protuberancia, tiene esa estatura, ese hoyuelo, ese fruncimiento. Pesa ese peso. Despide ese olor. ¿Por qué ese cuerpo es tal y no otro? *Porque es otro* — y la alteridad consiste en el *ser-tal*, en el sin fin del ser tal y tal y tal de *ese* cuerpo, expuesto hacia las extremidades. El *corpus* inagotable de los rasgos de un cuerpo.⁵⁶

La Manuela reconoce en la Japonesa, por lo tanto, un cuerpo diferente al propio y al de cualquier otro en la *ecotecnia*. Es importante recordar que la Japonesa Grande es con quien la Manuela tiene un contacto más profundo. Esto debido a la apuesta organizada entre don Alejo y la Japonesa, que implica un encuentro sexual entre ambas, con los invitados del

⁵⁵ *Ibidem*, p. 28.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 26.

festejo de don Alejo como testigos. Cuando esto ocurre, la Manuela experimenta confusión, pero, sobre todo, desagrado, incomodidad e incluso asco. La Manuela se encuentra expuesta ante ella, aunque quisiera no estarlo. La Manuela teme del cuerpo del Otro. Teme que ese cuerpo absorba el suyo y acabe con ella. Teme al contacto de la Japonesa. Mil pensamientos rondan su mente mientras la dueña del burdel hace lo necesario por ganar la casa. La diferencia entre sus cuerpos asombra a la Manuela:

[...] como si un caldo brujo se estuviera preparando en el fuego que ardía bajo la vegetación del vértice de sus piernas, y ese olor se prendía en mi cuerpo y se pegaba a mí el olor de ese cuerpo de conductos y cavernas inimaginables ininteligibles, pobladas de otros gritos y otras bestias, y ese hervor tan distinto al mío, a mi cuerpo de muñeca mentida, sin hondura, todo hacia fuera lo mío, inútil, colgando, mientras ella acariciándome con su boca y sus palmas húmedas, con los ojos terriblemente cerrados para que yo no supiera qué sucedía adentro, abierta, todo hacia adentro, pasajes y conductos y cavernas [...]. (118)

Dentro de *El lugar sin límites* todos son el Otro. Todos son cuerpos abiertos y expuestos al contacto de otros cuerpos. Todos anhelan tocar y ser tocados. Buscan cumplir su única finalidad como cuerpos: experimentar a través de los sentidos. El encuentro con el Otro puede generar asombro, debido a la unicidad que caracteriza a cada cuerpo. Cada uno es singular, irrepitible, lleno de detalles que lo distinguen de cualquier otro cuerpo. La Estación El Olivo es el lugar sin límites. Un microcosmos donde los cuerpos, en todas sus formas posibles, son arrojados. Y ahí se buscan unos a los otros, para poder sentir y sentirse, tocar y tocarse.

1.2.2 Tocar y tocar-se

De acuerdo con la idea de cuerpo desarrollada por Jean-Luc Nancy, la experiencia más importante en la vida de un cuerpo es la de poder sentirse a sí mismo, sobre todo sentirse a través del contacto con otros cuerpos. Sentir otros cuerpos es siempre sentirse a sí mismo. No hay otro fin más allá de sentir los cuerpos: “*Tocarse tú* (y no «uno mismo») — o aún más, idénticamente, *tocarse piel* (y no «uno mismo»): tal es el pensamiento que el cuerpo fuerza siempre más lejos, siempre demasiado lejos. En verdad, el pensamiento mismo es quien se fuerza ahí, quien ahí se disloca: porque todo el peso, toda la gravedad del pensamiento —que es él mismo un *pesaje*— no tiene como fin otra cosa que el *consentir a los cuerpos*”.⁵⁷

⁵⁷ *Ibidem*, p. 33.

Para este autor, el alma es una palabra que permite nombrar la experiencia del cuerpo como un cuerpo expuesto. Esta propuesta contrasta con la idea platónica del cuerpo como la cárcel del alma. Desde la percepción de Nancy, “El alma es un nombre para la experiencia que el cuerpo *es Experiri*, en latín, es justamente ir al exterior, salir a la aventura, hacer una travesía, sin siquiera saber si se volverá. Un cuerpo es lo que empuja los límites hasta el extremo, a ciegas, tentando, tocando, por lo tanto. ¿Experiencia de qué? Experiencia de sentirse, de tocarse a sí mismo”.⁵⁸

La Manuela, por ejemplo, busca con desesperación el tacto de su público, pues mediante él puede sentirse a sí misma. Anhela ser tocada, ya que ese tacto le permite experimentar su propio cuerpo. Desea, más que nada, el tacto de Pancho Vega. Aunque éste sea oculto, aunque pueda ser violento, no hay nada que quiera con más fuerza: “Ella no es más que la gran artista que ha venido a la casa de la Japonesita a hacer su número, loca, loca, quiere divertirse, siente las manos pesadas de Pancho pulsándola esa noche como quien no quiere la cosa cuando nadie lo está mirando, agarrones, sí señor, agarrones y de los buenos. Que hagan lo que quieran con ella, treinta hombres” (123).

No es sólo la Manuela quien busca el tacto de otros cuerpos para sentirse a sí misma. Todos en la Estación El Olivo anhelan conseguir el contacto de otro cuerpo. La Japonesita, por ejemplo, extraña el calor que el cuerpo de su madre generaba en el suyo. El burdel, además, se convierte en un espacio donde el tacto se busca con desesperación. La Manuela, al narrar las noches transcurridas en la casa de la Japonesa Grande, menciona: “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” (15).

Todos los cuerpos hacen contacto entre sí. Sin embargo, eso no significa que todo contacto sea agradable. La Manuela, por ejemplo, disfruta de la cercanía de Pancho Vega, goza su tacto, aunque sea violento, piensa en sus manos y en su fuerza. Al escuchar que Pancho se aproxima a la casa, los sentidos de la Manuela se encienden: “Se quedó al lado de la puerta mientras la bocina llamaba, despertaba cada músculo, cada nervio y los dejaba vivos y colgando, listos para recibir heridas o choques” (70). A su vez, el contacto con don Alejo, aunque sea sólo una mirada, le brinda esperanza. Por otro lado, el tacto de la

⁵⁸ *Ibidem*, p. 110.

Japonesa Grande, su sexo y sudor, le ocasionan repulsión y miedo. La Japonesita extraña el calor del cuerpo de su madre, un calor que la Manuela es incapaz de dar. Esta variedad de contactos a través del cuerpo que implican la presencia de otro es desarrollada por Jean-Luc Nancy en *Corpus*:

*Ese cuerpo, ese rasgo, esta zona de ese cuerpo me toca (toca «mi» cuerpo). Eso me gusta o me disgusta, eso me contraría o no, eso me intriga o no, eso me impresiona o eso me deja indiferente, eso me excita o me descompone. Pero eso siempre habrá venido de más lejos que cualquier otra cosa del otro. Eso habrá venido con la venida misma del otro.*⁵⁹

La mayor alegría del cuerpo es ser tocado (para así poder tocarse). El cuerpo disfruta de tocar a los otros, pues en eso consiste su experiencia corporal, su estadía en el mundo de los cuerpos. No ha sido traído por la *ecotecnia* con otro propósito que no sea gozar del tacto. Sobre ello, Nancy explica: “El cuerpo goza al ser tocado. Goza al ser presionado, pesado, pensado por otros cuerpos, y al ser quien presiona, pesa y piensa en los otros cuerpos. Los cuerpos gozan y son gozados por los cuerpos”.⁶⁰ Pancho Vega, por ejemplo, goza con el simple pensamiento de tocar y ser tocado por la Manuela.

Un ejemplo de ello ocurre cuando Pancho, tras pagar el dinero que lo tenía endeudado con don Alejo, visita la casa de la Japonesita junto a Octavio. La Manuela, temerosa de sus intenciones, se oculta. Finalmente, con mucho trabajo, la Manuela se llena de valentía y decide salir. Va a bailar para ellos, está lista para ejecutar su número, para ser una artista, ser la reina de la fiesta y traer consigo la alegría. No importa el peligro. Aunque sabe que Pancho podría agredirla de nuevo, la Manuela zapatea cada vez con más fuerza. Su cuerpo se mueve al ritmo de la música. Mientras tanto, Pancho contempla su figura y experimenta el gozo que Jean-Luc Nancy describe en *Corpus*:

Pancho, de pronto, se ha callado mirando a la Manuela. A eso que baila allí en el centro, ajado, enloquecido, con la respiración arrítmica, todo cuencas, oquedades, sombras quebradas, eso que se va a morir a pesar de las exclamaciones que lanza, eso increíblemente asqueroso y que increíblemente es fiesta; eso está bailando para él, él sabe que desea tocarlo y acariciarlo, desea que ese retorcerse no sea sólo allá en el centro sino contra su piel, y Pancho se deja mirar y acariciar desde allá... el viejo maricón que baila para él y él se deja bailar y que ya no da risa porque es como si él, también, estuviera anhelando. (137)

Pancho Vega disfruta el espectáculo de la Manuela. Goza al imaginarse siendo tocado por ella. Goza porque sabe que la Manuela también piensa en él, y desea su tacto. Sabe que ella

⁵⁹ *Ibidem*, p. 27.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 90.

también quiere ser tocada por él. Sabe que, en ese momento, ella ejecuta su *performance* para que él lo vea. Pancho Vega vive la experiencia producida por la *ecotecnia*. Sobre este gozo, Jean-Luc Nancy explica: “El cuerpo de gozo goza de sí en tanto que este *sí* es gozado (que gozar/ser gozado, tocar/ser tocado, espaciar/ser espaciado *constituyen aquí la esencia del ser*). *Sí* mismo de una parte a otra extendido en la venida, en las idas y venidas en y al mundo”.⁶¹

Sin embargo, el gozo de Pancho lo pone en riesgo de ser juzgado. Nadie debe notar que él disfruta de la Manuela, mucho menos Octavio, su cuñado. Pues, desde la percepción de los hombres, la Manuela es una “loca”, una degeneración, y su identidad no es validada por la comunidad, ella es objeto de humillaciones y burlas. Si es descubierto, él también será un objeto de juicios y violencia. Pancho Vega teme que su gozo sea notado por alguien. Su emoción debe ser secreta. Pancho se ve orillado a reprimir sus emociones hacia la Manuela, si es que desea mantener una identidad “masculina” ante su sociedad:

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. (137)

El cuerpo de Pancho Vega goza al ver a la Manuela, pero también experimenta dolor. Según la propuesta desarrollada por Nancy, el dolor no es ajeno a la experiencia corporal. El tacto es capaz de ocasionar ambos, y ninguno es menos o más válido que el otro: “Gozo y dolor son los opuestos que no se oponen. Un cuerpo es gozado *también* en el dolor (y eso sigue siendo absolutamente ajeno a lo que se denomina masoquismo). Sigue ahí extendido, expuesto —sí, hasta el insoportable rechazo”.⁶² Por ello, el cuerpo de Pancho arde, duele con el simple pensamiento de ser tocado por la Manuela. De esta misma forma, ella quiere tocar a Pancho. No importa que deba hacerlo a través del dolor, lo relevante es sentirlo y sentirse mediante el tacto: “La mano de la Manuela metida de nuevo entre su piel y su camisa justo donde late el corazón, aprieta hasta hacerse doler, cómo quisiera hacerle doler el cuerpo a Pancho Vega” (116).

⁶¹ *Ibidem*, p. 91.

⁶² *Ibidem*, p. 90.

Es importante recordar que los cuerpos se caracterizan por ser abiertos y estar siempre expuestos. Son cuerpos abiertos al contacto de otros cuerpos. Si todos los cuerpos se encuentran abiertos al tacto de otros cuerpos, es entonces un error referirse a ellos como “penetrables”. No hay necesidad de “entrar” a un cuerpo, pues los cuerpos ya están abiertos al contacto. No es posible “acceder” a un cuerpo, dicha noción es innecesaria, pues nunca están cerrados. Nancy, en *El sentido del mundo*, ahonda en la importancia del tacto en la experiencia de ser un cuerpo, y cuestiona la idea de “acceder” a los cuerpos, que es contradictoria según las características de su propuesta:

Cuando toco otra cosa, otra piel, y este contacto o este tacto está en juego, y no un uso instrumental, ¿se trata de identificar y de apropiar? ¿Al menos se trata en primer lugar y exclusivamente de ello? O incluso, ¿por qué habría que determinar a priori el ‘acceso a’ como la modalidad necesaria de hacer-mundo y de un ser-en-el-mundo? ¿Por qué el mundo no estaría también a priori en el ser-entre, en el ser-en-medio y en el ser-contra? ¿En el alejamiento y en el contacto sin ‘acceso’? ¿O sobre el umbral del acceso?⁶³

La única forma en que un cuerpo puede realmente entrar a otro, penetrarlo o acceder a él, explica Nancy, es ocasionándole la muerte, hiriéndolo, entrando a él como entra una daga, invadiéndolo. Fuera de esto, no hay necesidad alguna de penetrar o acceder a un cuerpo, pues estos ya son abiertos al contacto. Para Jean-Luc Nancy, utilizar palabras como “entrar” o “penetrar”, refiriéndose al contacto entre los cuerpos, resulta no sólo inadecuado, sino violento. Por ello, el autor critica el léxico sexual que utiliza dichos conceptos:

Un cuerpo jamás «penetra» la abertura de otro cuerpo *excepto dándole muerte* (de ahí que haya todo un pobre léxico sexual que no es otra cosa que un léxico de asesinato y de muerte...). Pero un cuerpo «en» un cuerpo, ego «en» ego, eso no «abre» nada: es *directamente sobre* lo abierto donde el cuerpo es ya, infinitamente, más que originalmente; es directamente sobre *eso* donde tiene lugar esta travesía sin penetración, esta refriega sin mezcla. El amor es el tacto de lo abierto.⁶⁴

Esto resulta de gran interés, sobre todo al compararlo con la forma en que Pancho Vega expresa su deseo hacia la Manuela. Como mencionó Jean-Luc Nancy, hay un “pobre léxico sexual que no es otra cosa que un léxico de asesinato y de muerte”. Este léxico describe un tacto violento, de odio. De la misma forma, las palabras utilizadas por Pancho Vega para explicar su sentir hacia la Manuela son violentas. Él quiere “entrar” en la Manuela, hierirla, irrumpir en ella. No se trata, entonces, de un cuerpo que se reconoce a sí mismo y al otro

⁶³ Jean-Luc Nancy, *El sentido del mundo*, op. cit., p. 100.

⁶⁴ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, op. cit., p. 25.

como abierto. Al contrario, se identifica un cuerpo que busca acabar con el otro, aniquilarlo. No es amor, ni el “tacto de lo abierto”. En medio de la *performance* de la Manuela, toda clase de pensamientos pasan por la mente de Pancho. Siente deseo, vergüenza, asco, repulsión, atracción, todos mezclados, todos caos.

El baile de la Manuela es interrumpido por la victrola que se ha descompuesto. Parece imposible lograr que funcione de nuevo. La Manuela intenta convencerlos de escapar y continuar la fiesta en otro lado, huir de la decadencia a la que se encuentran amarrados:

La Manuela, sentada en la falda de Pancho, le dio un vaso de vino. Le rogaba que se fueran de aquí, no, no, que se fueran los tres a seguir la fiesta a otra parte. Qué estaban haciendo aquí. Perdiendo el tiempo, aburriéndose, comiendo mal [...] ya, vamos mijito, llévenme que tengo el diablo en el cuerpo. Me estoy muriendo de aburrimiento en este pueblo y yo no quiero morirme debajo de una muralla de adobe desplomada, yo tengo derecho a ver un poco de luz [...]. (139)

Pancho Vega quiere liberarse de la sombra de don Alejo, que lo persigue a donde sea que vaya. La Manuela desea ser aplaudida, demostrar la artista que puede ser. La Japonesita intenta detener a su padre, pero éste sólo se burla de ella. Ebrios, tambaleándose, pero hambrientos de diversión y fiesta, abandonan el burdel.

Influida por los efectos del alcohol y el calor del momento, la Manuela desea llegar más lejos. Quiere tocar a Pancho Vega, pero esta vez debe ser real. Quiere que su piel toque la suya. Sin pensarlo dos veces, se acerca a él para intentar besarlo. Sin embargo, la situación no sale como ella esperaba, y la vuelta a la realidad resulta dolorosa. Presa del miedo al ser visto por su cuñado, Pancho regresa a defender su identidad masculina. Su deseo por la Manuela no debía ser notado por nadie. Esto lo obliga a demostrar que no siente nada más que rechazo y asco, aunque fuese una mentira. La Manuela intenta controlar la situación, pero es demasiado tarde. Pancho la golpea, mientras ella busca el momento adecuado para escapar.

Ambos hombres inician una persecución en contra de la Manuela. Ella huye. Mientras corre, experimenta dolor y miedo: “ay, la espalda, cómo le duele, y las piernas y de pronto el frío de la noche entera, de las hojas y el pasto y el agua a sus pies, si sólo pudiera cruzar este río, pero cómo, cómo si apenas se puede mover, desparramado en el suelo” (144). No obstante, es alcanzada por Octavio y Pancho. Entre los dos intentan destruirla. Si acaban con su cuerpo, acabarían con ella. Entran en contacto los tres, un contacto violento que busca aniquilar a la Manuela. Sus cuerpos se confunden en un

encuentro doloroso. Infringen heridas. Se castigan los unos a los otros. La batalla final es una batalla de los cuerpos. Los hombres la hieren, buscan “entrar” a ella, “acceder” a su cuerpo de la única forma posible: terminando con su vida. La Manuela es golpeada hasta que pierde los sentidos, toda noción de su cuerpo: “[...] los cuerpos calientes retorciéndose sobre la Manuela que ya no podía ni gritar, los cuerpos pesados, rígidos, los tres una sola masa viscosa retorciéndose como un animal fantástico de tres cabezas y múltiples extremidades heridas e hirientes, unidos los tres por el vómito y el calor y el dolor allí en el pasto [...]” (144).

Esta batalla entre los personajes tiene lugar en sus cuerpos, pues son ellos los que se quiebran y resienten los golpes. Sin embargo, es importante recordar el proceso de sobre-significación desarrollado por Nancy, y cómo los personajes descritos han colaborado en atribuir significados al cuerpo que en realidad no le corresponden. Dicho fenómeno es visible en las expectativas que ponen sobre la identidad de la Manuela, o los sentimientos que Pancho Vega es forzado a reprimir. Por lo tanto, al castigar a la Manuela, los hombres demuestran el rechazo a su representación (concepto que será desarrollado en el siguiente capítulo). Mediante sus cuerpos, los personajes ponen en escena máscaras (algunas poseen más poder que otras) con las que se relacionan entre ellos. Dichas máscaras son producto de la sobre-significación, y una consecuencia de las exigencias de la ideología dominante en su sociedad.

Capítulo II. La performance de la Manuela y la representación prohibida de Jean-Luc Nancy

2.1 Entre plumas y flores: la *performance* de la Manuela

Como se mencionó brevemente en el capítulo anterior, para convencer al pueblo de que su identidad es válida, la Manuela ejecuta una *performance* frente a su público. Para comprender ésta a fondo, y su relación con la noción de cuerpo y representación desarrollados por Jean-Luc Nancy, será necesario profundizar en sus características y elementos. Además, puede ser relacionada con el concepto de “máscara”, en contraposición con la noción de “rostro” y “disfraz”. Para lograrlo, se citarán los ensayos “Sociología de la

máscara”, por Mariano Hurtado Bautista de la Universidad de Marcia, y “El individuo y sus máscaras”, por Belén Altuna de la Universidad del País Vasco.

2.1.1 Elementos de la *performance* de la Manuela

Existen varios elementos que componen la *performance* de la Manuela. Todos son mencionados explícitamente por dicho personaje, y resultan de interés por lo que significan para ella y lo que desea representar ante los demás. Es necesario detenerse en cada uno de ellos para comprender su importancia y significado. Esto permitirá, además, relacionar la *performance* de la Manuela con la construcción de una máscara, herramienta mediante la cual pretende poner en escena su identidad ante los habitantes de la Estación El Olivo.

Un primer elemento de gran importancia para el desarrollo de su actuación artística es el baile que ejecuta. Se trata de un baile español, el número especial de la Manuela. Este baile tiene una profunda conexión con su pasado. La Manuela, desde la niñez, sufrió de inestabilidad para encontrar un hogar. La echaron de la escuela, por lo cual decidió no regresar a su hogar: “de una casa a otra, siempre, desde que lo echaron de la escuela cuando lo pillaron con otro chiquillo y no se atrevió a llegar a su casa porque su papá andaba con un rebenque enorme, con el que llegaba a sacarle sangre a los caballos cuando los azotaba, y entonces se fue a la casa de una señora que le enseñó a bailar español” (96). A partir de ese momento, la Manuela vive temporalmente en distintos lugares, sin tener un hogar propio. Uno de los primeros sitios donde fue alojada es la casa de una señora, quien le enseña el baile que la caracterizará por siempre. Eventualmente, la Manuela también fue expulsada de aquel lugar. Es hasta que llega a la Estación El Olivo que encuentra su sitio definitivo, a pesar de que éste implique la humillación ante don Alejo.

El baile de la Manuela es el flamenco, un género descrito como “visceral, pasional y vistoso”. Su intensidad puede ocasionar un impacto emocional fuerte en los espectadores, incluso incomodidad. De acuerdo con el texto *Flamenco*, de la periodista Clara de la Flor, el flamenco “es un ataque directo a las emociones y no deja indiferente a nadie, para bien o para mal. Algunas personas lo entienden la primera vez que lo ven en directo y a otras personas no les gusta nada. Otras, incluso, se sienten incómodas cuando lo escuchan”.⁶⁵ La

⁶⁵ Clara de la Flor, *Flamenco*, Difusión, Centro de Investigación y Publicaciones de Idiomas, España, 2011, p. 12.

historia del flamenco está relacionada con los gitanos y la represión que han sufrido (discriminación, rechazo a su vestimenta y costumbres, prohibiciones y explotación). Existen algunos vacíos en la historia del flamenco, esto se debe a la predominancia de la tradición oral. Sin embargo, se explica que el género es un producto de la mezcla entre la cultura andaluz y gitana, además de la presencia de otras comunidades discriminadas: “Los gitanos se convirtieron así en personas rebeldes y encontraron el apoyo de otros grupos marginados y de los andaluces pobres. Pronto empezaron a relacionarse bandoleros, mendigos, moriscos y gitanos”.⁶⁶

Mediante la voz, la música y el baile, el flamenco expresa la rebeldía de un pueblo vulnerado pero rico en cultura: “su primera forma de expresión es el cante, que al principio era un ritual familiar o un lamento de los gitanos que estaban en la cárcel. El cante es un grito de resignación, de dolor y de rebeldía”.⁶⁷ Dichas características coinciden con la *performance* de la Manuela, quien presenta y defiende su identidad mediante un baile apasionado, ante una mayoría que la rechaza y violenta. La Manuela comparte una cualidad con los artistas del flamenco; de acuerdo con la autora, éstos se caracterizan “por su libertad y por su rebeldía ante las normas”.⁶⁸

El género flamenco posee una relevancia en el colectivo. De igual forma, la Manuela, quien es víctima de violencia, ejecuta un número que, como se explicará más adelante, representa tanto su experiencia personal, como el sufrimiento universal de reconocerse distinto a la norma. La voz de los cantaos (nombre designado a quienes cantan flamenco) representa a un pueblo “«Cuando canto, me sabe la boca a sangre» o «Canto porque me acuerdo de lo que he vivido» son palabras de algunos viejos cantaos. Dice Félix Grande que el cante no es teatro, sino autoterapia. Un cantaor canta la memoria colectiva. Su dolor es universal. La alegría y el llanto tienen la misma raíz”.⁶⁹

El segundo elemento de mayor importancia es el vestido de española: “[...] [Pancho] había oído decir que cuando la fiesta se animaba con el chacolí de la temporada, y cuando los parroquianos eran gente de confianza, la Manuela se ponía un vestido colorado con lunares blancos, muy bonito, y bailaba español” (p. 12). Un vestido colorado y

⁶⁶ *Ibidem*, p. 22.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 23.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 13.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 22.

llamativo que fue rasgado por su público masculino durante la fiesta del triunfo de don Alejo. Al observar su vestido, la Manuela se inunda de recuerdos. Recuerda viejos tiempos donde fue joven y los dolores físicos no la aquejaban tanto: “En la maleta traje el vestido. Sí. Es de lo más bonito. Colorado. Me lo vendió una chiquilla que trabajaba en el circo. Ella lo había usado poquito, pero necesitaba plata, así que me lo vendió. Yo lo cuido como hueso de santo porque es fino, y como yo soy tan negra el colorado me queda regio” (80). Su vestido, afectado por las agresiones de los hombres, coincide con el estado anímico de la Manuela ante el regreso de Pancho Vega. Agotada, dudosa de lo que representa, la Manuela añora el pasado, y busca con desesperación arreglar esa prenda que por años la ha acompañado.

El vestido, aun con su desgaste, ejerce su magia en cuanto la Manuela decide ponérselo. Dicha prenda produce en ella una sensación de abrigo y protección. Usar su vestido le permite ocultar su cuerpo, y dejar atrás lo que éste significa para los demás. Mientras se desnuda y procede a colocar su vestido, la identidad de la Manuela se transforma. Deja atrás todas sus inseguridades para convertirse en una “mujer”. Ponerse el vestido es para ella una metamorfosis: “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” (122). Para la Manuela, su vestido también funciona como una barrera protectora o incluso un arma con la cual quisiera defenderse de la violencia de hombres como Pancho Vega: “[...] los puños que no tiene sólo le sirven para arrebujarse en la parcela desteñida de su vestido. Matar a Pancho con ese vestido. Ahorcarlo con él” (120).

Otro elemento, brevemente mencionado en la novela, es el “relleno” utilizado por la Manuela para intentar emular un cuerpo femenino. Esto resulta de interés, pues refleja el rechazo hacia su cuerpo masculino (como ya se explicó en el primer capítulo). Este último supone un obstáculo para representar la identidad que desea. Como se mencionó anteriormente, la Manuela (al igual que los demás personajes) sobre-significan su cuerpo al atribuirle sentidos que no le son propios, acorde con lo descrito por Jean-Luc Nancy. De esta forma, la Manuela ve al cuerpo femenino como inseparable de un conjunto de conductas estereotípicamente femeninas: “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 sonríe en la oscuridad del gallinero mientras se pone detrás de la oreja la amapola de gasa que le prestó la Lucy” (122).

Las flores también están presentes en su acto. Con ellas, la Manuela intenta representar una imagen femenina y delicada. Suele colocar una detrás de su oreja, y complementa el dramatismo y coquetería de su *performance*: “La Manuela giró en el centro de la pista, levantando una polvareda con su cola colorada. En el momento mismo en que la música se detuvo, arrancó la flor que llevaba detrás de la oreja y se la lanzó a don Alejo, que levantándose la alcanzó a atrapar en el aire. La concurrencia rompió en aplausos mientras la Manuela se dejaba caer acezando en la silla junto a don Alejo” (87).

Constantemente se compara con otras mujeres, a quienes desea rebasar. Busca, además, la aprobación de los hombres. Un ejemplo de ello es visible en la tensa relación que mantiene con la Japonesita, su hija. Es importante recordar el rechazo que la Japonesita tiene hacia las actitudes impulsivas de la Manuela. Su hija, además, evita el contacto con los hombres y se niega a trabajar como las otras mujeres del burdel. La Manuela la juzga por dedicarse sólo al manejo administrativo del negocio y tener un comportamiento “poco femenino”, aunque reconoce sus habilidades y liderazgo: “No como la Japonesita que aunque quisiera ser puta la pobre, no le resultaría por lo flaca. Pero como patrona era de lo mejor. Eso no podía negarse. Tan ordenada y ahorrativa” (19). Desde su perspectiva, la Japonesita es una persona triste, pues no se une a la fiesta, no se emborracha ni baila. Su comportamiento es contrario al de la Manuela: “[...] voy a ir a bailar para que todo sea alegre como debe ser y no triste como tú porque cuentas peso y peso y no gastas nada” (123).

La Manuela ejecuta su interpretación con energía y destreza. Sin embargo, esto no la salva de la reacción violenta de su público. Ella es consciente de las burlas y maltratos de los hombres, pero no es suficiente para detenerla. Para la Manuela (a pesar del estado demacrado de su cuerpo), el baile, su vestido y la flor detrás de su oreja, son suficientes elementos para convertirse en una mujer joven, jovial y “femenina”. Las flores, junto a otros elementos, le permiten incluso “superar” a las otras mujeres del burdel, al menos desde su percepción:

No tenía para qué pensar en el desprecio y en las risas que tan bien conoce porque son parte de la diversión de los hombres, a eso vienen, a despreciarla a una, pero en la pista, con una flor detrás de la oreja, vieja y patuleca como estaba, ella era más mujer que todas las Lucys y las Clotys y las Japonesitas de la tierra... curvando hacia atrás el dorso y frunciendo los labios y zapateando con más furia, reían más y la ola de la risa la llevaba hacia arriba, hacia las luces. (121)

Las plumas también son mencionadas por la Manuela. A pesar de que no están ligadas a su baile español, la Manuela las utiliza porque ocasionan risas y, por lo tanto, cierta aprobación de su público. Dejan de importarle las actitudes violentas en su contra con tal de recibir aplausos, aunque sean producto de las burlas y no de la admiración. La Manuela es fiel a su personalidad, y parte de ella es causar alegría o diversión en los que presencian su espectáculo. Sus plumas, además, tienen un valor sentimental ligado a su sufrimiento por hombres que la desprecian o hieren:

Vieja estaría, pero se iba a morir cantando y con las plumas puestas. En su maleta, debajo del catre, además de su vestido de española tenía unas plumas lloronas bastante apolilladas. La Ludo se las regaló hacía años para consolarla porque un hombre no le hizo caso... cuál hombre sería, ya no me acuerdo (uno de los tantos que cuando joven me hicieron sufrir). Si la fiesta se componía, y la rogaban un poquito, no le costaba nada ponerse las plumas, aunque pareciera un espantapájaros y nada tuvieran que ver con su número de baile español. Para que la gente se riera, nada más, y la risa me envuelve y me acaricia y los aplausos y las felicitaciones y las luces, venga a tomar con nosotros mijita, lo que quiera, lo que quiera para que nos baile otra vez. (17)

La *performance* de la Manuela, que se caracteriza por su intensidad, suele ser aclamada y bien recibida por el público al principio. Sin embargo, entre el alcohol y el desenfreno, la representación que ella hace termina en el rechazo y violencia que los hombres ejercen en su contra. Antes de realizar un acercamiento a la idea de representación de Jean-Luc Nancy desarrollada en *La representación prohibida*, será necesario abordar el concepto de máscara y cómo se encuentra presente en el personaje de la Manuela.

2.1.2 La *performance* de la Manuela y la noción de máscara

La Manuela, mediante los elementos anteriormente mencionados, construye una máscara. Es a través de esa máscara que intenta poner en escena su identidad. De acuerdo con Mariano Hurtado Bautista, en su ensayo “Sociología de la máscara”, una máscara es una forma de evasión mediante la cual un sujeto pretende ocultar su personalidad o parte de ella, y mostrar a los demás otra estructura basada principalmente en estereotipos. Hurtado

explica que “la decisión de enmascararse representa una verdadera transustanciación de la personalidad; no es sólo ocultar su apariencia veraz, sino, específicamente, el subintrar en una estructura personal diversa, sustantiva, en la cual consiste la máscara”.⁷⁰

Para ocultar un aspecto o la totalidad de su personalidad, el sujeto utiliza distintos elementos que le permiten ofrecer una cara distinta a los demás. Esto resulta de interés si se recuerda lo mencionado por Jean-Luc Nancy sobre el cuerpo como expuesto y visible. En la noción de máscara, la exterioridad resulta de gran importancia. Para construir una máscara, se acude primero a elementos que modifiquen la imagen presentada a los otros. Sobre esto, Hurtado menciona: “Inicialmente, la ocultación de la personalidad atiende a sus rasgos más exteriores: el vestido y sobre todo la cara, el signo más directo y primario de nuestra intimidad. Enmascararse es algo que tiene lugar cara a los demás: una peculiar forma de evasión referida desde su inicio a los otros, a la sociedad”.⁷¹

A pesar de utilizar elementos como el vestido, es importante distinguir a la máscara del disfraz. El disfraz, como Hurtado explica, es aceptado dentro de una sociedad. Un disfraz es celebrado, pues es parte de las convenciones sociales, y puede estar presente en celebraciones o fiestas. La máscara, por el contrario, oculta a la personalidad, y, como menciona más adelante en su ensayo, puede no ser convincente y resultar reprobada por quienes rodean al sujeto:

Todo ello nos obliga a distinguir la máscara del disfraz. La función del segundo se agota al ocultar la personalidad, sin permitir jamás su evasión absoluta, ya que el encubrimiento, la simulación personal tras el disfraz, obedece a una convención establecida por la colectividad, y en ocasiones, aun de manera explícita, como en el caso de la fiesta o el baile a los que se concurre disfrazado.⁷²

En el caso de la Manuela, su *performance* no puede ser considerada un disfraz. Su vestido y accesorios provocan deseo y rechazo, pero no resultan convincentes para los habitantes de la Estación El Olivo. Esto ocurre, por ejemplo, durante la celebración de don Alejo, donde, antes de ejecutar su baile, la Manuela es objeto de ofensas y provocaciones por parte de los trabajadores.

⁷⁰ Mariano Hurtado Bautista, “Sociología de la máscara”, Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura, Navarra, 1954, p. 4.

⁷¹ *Idem*.

⁷² *Ibidem*, p. 5.

Para tomar la decisión de enmascararse, de acuerdo con Hurtado, el sujeto debe encontrar una discordancia entre su personalidad y el significado que le es otorgado por parte de su sociedad. Estos significados provocan insatisfacción en el sujeto, por lo que éste se ve obligado a usar la máscara como una alternativa a dicha sensación de inconformidad. La Manuela se siente incómoda con los significados que los demás atribuyen a su cuerpo. De esta misma forma, el sujeto se ve orillado a utilizar una máscara para evadir los roles impuestos: “La persona llega a enmascararse al advertir en los estratos más profundos de su vida emocional una subversión, una insuficiencia del sistema valorativo en que su existencia consistía. Surge entonces un definitivo impulso de desarraigo: la necesidad entrañable de evadirse”.⁷³

Al construirse una máscara, el sujeto intenta evadirse a sí mismo. La máscara también puede suponer la evasión de un papel o identidad dentro de una sociedad determinada. Esta parte del concepto de máscara coincide con la actitud de la Manuela ante su cuerpo masculino y lo que la sociedad exige de éste. Desde su niñez, su padre esperaba de ella un comportamiento masculino acorde con las convenciones de una sociedad heteronormativa. Los habitantes de la Estación El Olvido esperan de la Manuela lo mismo que su padre, y sienten rechazo hacia su representación, pues desafía las convenciones sociales. Más adelante, la Japonesa espera que la Manuela ejerza un papel de padre. Su negación para apegarse a los roles impuestos ocasiona dificultades al entablar el diálogo e intentar ser comprendida por quienes la rodean. Sobre esta evasión, Hurtado menciona:

Enmascararse significa tanto como situarse al margen de toda posibilidad de diálogo, y de toda forma convenida de entendimiento con los semejantes. Es así como la máscara abre un alucinante paréntesis en la significación social de la persona, permitiendo su evasión a partir del grupo al que pertenecía. Pero, paralelamente, la máscara implica una transubstanciación de la intimidad personal, esto es, la evasión del sujeto respecto de sí mismo.⁷⁴

Según con lo desarrollado por Hurtado, mediante la evasión, el sujeto intenta trascender su situación social. De la misma forma en que la Manuela evade su cuerpo y, a través de su *performance*, pretende dejar atrás los significados que su sociedad le atribuye. Esta es una de las metas de la máscara. Su construcción no se limita a evadir un aspecto o la totalidad de la personalidad del sujeto, sino que además implica el deseo de redefinirse dentro de una

⁷³ *Ibidem*, p. 17.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 5.

sociedad. Construir una nueva estructura y pretender que sea validada por los demás es parte de las pretensiones del sujeto que se construye una máscara:

La evasión de la máscara determina, por tanto, la liberación de la persona, de las fuerzas de homogeneización en el proceso social, y su extrañamiento, respecto a la situación en que permanecía idéntica y reconocible. Constituye la extrema posibilidad de trascender a la propia situación social; la única posibilidad de evadirse radicalmente desde el contorno que define y constituye nuestra personal sustancia.⁷⁵

Belén Atuna, en su ensayo “El individuo y sus máscaras”, aborda también la noción de máscara y desarrolla lo que su construcción implica. Esta autora considera que, similar a la evasión descrita por Hurtado, en el momento en el que un sujeto decide construirse una máscara, éste pretende ocultar o huir de su propio “rostro”. Ella define al rostro como algo que distingue y vuelve único a cada ser humano:

[...] el rostro como aquello que singulariza a cada ser humano, aquello que hace visible su ser único y valioso [...]; por otra, entiende la noción de máscara como aquello que oculta esa singularidad, aquello que lo remite a un tipo, a una categoría, a un estereotipo, aquello que corre el riesgo de ser intercambiable, borrable, prescindible.⁷⁶

Esto recuerda una de las principales características de la noción de cuerpo desarrollada por Jean-Luc Nancy. La única meta del cuerpo es “hacer cuerpo” en todas sus variedades posibles. Cada cuerpo posee características únicas que lo vuelven diferente a los demás. Mediante la máscara, la Manuela no sólo oculta su “rostro”, como describe Atuna, sino que también sobre-significa su cuerpo y niega lo que lo vuelve único (de acuerdo con la propuesta de Nancy). Cabe destacar que esto lo realiza con la intención de escapar de otra sobre-significación: la que los habitantes de la Estación El Olivo desarrollan sobre ella.

Sin embargo, como explica Hurtado, al construir una máscara se suele acudir a estereotipos o características fáciles de identificar por los demás (no hay que olvidar que es hacia ellos a quienes va dirigida la máscara). Estos estereotipos dependerán de la cultura o la sociedad a la que pertenece el sujeto. No ocurre como con el disfraz, donde se encuentra una gran variedad de opciones disponibles entre las que el sujeto puede escoger. Sobre esto, el autor menciona:

Mientras el repertorio plástico de disfraces es variadísimo, acaso porque bajo el mismo tiene cabida la anécdota subjetiva, en cambio la ultimidad humana de la máscara explica su

⁷⁵ *Ibidem*, p. 17.

⁷⁶ María Belén Altuna Lizaso, “El individuo y sus máscaras”, *Ideas y valores: Revista Colombiana de Filosofía*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2009, p. 34.

gran pobreza plástica; son escasos los signos disponibles para enmascararse, y se repiten por encima de tiempo y espacio, sin referencia posible a una situación social concreta—quien, de otro modo, sería capaz de interpretarlos.⁷⁷

Esto encaja con los elementos que la Manuela escoge para realizar su número. Ella busca representar su identidad a través de elementos considerados “femeninos” dentro de la sociedad y época en la que vive. Pues la noción de “masculino” y “femenino” puede variar entre culturas y periodos.

A través de su máscara, la Manuela intenta representar la identidad con la que se identifica, pero, para lograrlo, acude a un estereotipo social mediante el cual busca ser aplaudida y aprobada. Abandona, por lo tanto, las características que la vuelven única, pues la máscara implica adaptarse a un estereotipo y rechazar las cualidades particulares de su rostro. Sobre ello, Atuna menciona: “[...] en ella [la máscara] permanece implícita la idea de disimular, ocultar o cubrir artificialmente algo: un rostro natural, auténtico, sustancial frente a la variabilidad de la máscara”.⁷⁸ La máscara de la Manuela se construye a través de distintas actitudes que comienzan en cuanto decide usar su vestido de española y ejecutar el baile que la distingue. Acerca de esto, Mariano Hurtado explica lo siguiente:

[...] cada tipo de máscara representa una fuerza, una línea de tensión psicológica, cultural e incluso sociológica perfectamente definida, que inspira una encarnación u otra del personaje, ademanes y caracteres diferentes, vestidos con distintos ropajes. De esa manera, la máscara no representa individualidades, sino tipos socialmente vigentes.⁷⁹

Belén Atuna, al igual que Hurtado, menciona los estereotipos y su relación con la construcción de la máscara. La Manuela se apega a un estereotipo de lo que significa ser “mujer” para su representación. Mediante esta máscara, espera ser tratada por los hombres de una forma más “delicada”, acorde con lo que según ella y su sociedad significa ser una “mujer” (aunque en ocasiones ella misma reconoce la violencia ejercida por los hombres contra las mujeres). La Manuela, al construir su máscara, busca una respuesta positiva de quienes la rodean. Quiere ser deseada por los hombres, aclamada por su público, y respetada por otras mujeres. Como expone Atuna en su ensayo, al construir una máscara basada en estereotipos, se busca también obtener una reacción determinada por parte de los otros, tal y como ocurre en el caso de la Manuela:

⁷⁷ Mariano Hurtado Bautista, *art.cit.*, p. 7.

⁷⁸ María Belén Altuna Lizaso, *art.cit.*, p. 50.

⁷⁹ Mariano Hurtado Bautista, *art.cit.*, p. 11.

[...] tratamos con máscaras —clases de máscaras, estereotipos, como aquellas personas romanas— más que con rostros singulares, únicos. La máscara determina con quién trato y cuáles deberán ser mis respuestas; es decir, el aprendizaje social consistiría en gran parte en asimilar los significados de cada tipo de máscara y en desplegar las respuestas asociadas.⁸⁰

No obstante, lejos de la aprobación, el acto de la Manuela concluye en desenlaces humillantes y trágicos. Ella es capaz de traer alegría y diversión al burdel: “[...] la Manuela con su vestido incandescente en el centro tiene que divertirlos y matarles el tiempo peligroso y vivo que quería engullirlos, la Manuela enloquecida en la pista: aplaudan. Marcan el ritmo con sus tacos en el suelo de la tierra, palmotean las mesas rengas donde vacilan los chonchones” (137). Su público es partícipe de su *performance*. Es activo: aplaude y la acompaña en su locura. Sin embargo, las risas se convierten en agresiones; y su máscara, lejos de convencer a los demás de su identidad, sólo la trae de vuelta a una realidad de rechazo y violencia. Éste es un fenómeno común en la construcción de una máscara, y Hurtado lo desarrolla de la siguiente manera:

El irritante humor de la máscara oscila, así, entre la ternura y la crueldad, la alegría y la amargura. El amor y el odio pierden su auténtica significación; se convierten en sustancia inerte del juego humorístico. La evidencia inmediata de que la suficiencia vital de los seres está referida por entero a su radical insuficiencia, hace que el *pathos* humorístico de la máscara termine en honda amargura: en un trágico inhibirse ante lo valioso de la realidad.⁸¹

La máscara de la Manuela resulta inefectiva, pues esta no es comprendida ni aprobada por los demás. Aunque su representación ocasiona confusión, por ejemplo, en los deseos y la personalidad de Pancho Vega, esta no logra destruir o modificar al sistema que la rechaza. La Manuela basa su representación en estereotipos, y persigue una aspiración individual, no social. La Manuela, por lo tanto, no logra evadirse por completo. Sobre esta deficiencia en la construcción de una máscara, Hurtado arguye:

Si la deficiencia axiológica es sólo individual, el sujeto corre el riesgo de que los móviles de su evasión no sean entendidos por lo demás. Su evasión, su presunta máscara no contaría con una decisiva cualificación social. Esto es, no se alcanza la evasión absoluta. En cambio, las conmociones colectivas del sistema estimativo, tal como se plantean en épocas de crisis, logran determinar la plena evasión. Así, la vocación a la máscara es genuinamente social. Tal es la razón de que pululen máscaras y bataholas de endemoniados en momentos de honda agitación colectiva, cuando la parábola de un sistema de vida se precipita hacia la crisis.⁸²

⁸⁰ María Belén Altuna Lizaso, *art.cit.*, p. 50.

⁸¹ Mariano Hurtado Bautista, *art.cit.*, p. 14.

⁸² *Ibidem*, p. 17.

A pesar de la crisis que agita a la Estación El Olivo, la máscara de la Manuela termina por ser rechazada. Su capacidad representativa, además, es anulada por los demás personajes. Para comprender a fondo su representación, será necesario abordar el concepto desarrollado por Jean-Luc Nancy en su ensayo *La representación prohibida*. Sin embargo, antes de introducir dicho concepto, se ahondará en las máscaras de los personajes masculinos de *El lugar sin límites*.

2.1.3 Los conceptos de máscara y masculinidad en los personajes de *El lugar sin límites*

Al igual que en la Manuela, la noción de máscara es visible en los personajes masculinos de *El lugar sin límites*. Son ellos quienes la mayor parte del tiempo ejercen violencia contra el personaje principal de la novela. Para explicar la relación entre dichos personajes, será necesario definir el concepto de masculinidad (o, mejor dicho, masculinidades) y su relación con las máscaras. Se mantendrá la noción de máscara como una forma de evasión del sujeto, mediante la cual pretende poner en escena, siempre hacia el exterior, una identidad. Dicha identidad no resalta el “rostro” del sujeto, sino que lo reduce a un estereotipo o categoría, y anula su unicidad.

En su libro *Máscaras masculinas: Héroes, patriarcas y monstruos*, Enrique Gil Calvo introduce la idea de “mascarada masculina”, a la que se refiere como “la cambiante sucesión de identidades retóricas y rituales, a la vez narrativas y melodramáticas, que se representan en público ante los demás”.⁸³ En dicho texto, Gil Calvo propone un modelo que permite analizar las distintas masculinidades representadas a través de máscaras. Gil Calvo explica la relación entre ambos conceptos. Para él, la masculinidad es algo que se pone en escena: “Hacerse hombre consiste en enmascararse, pues la masculinidad siempre es una máscara: una prótesis extracorpórea de naturaleza fálica, en tanto que metáfora de la erección a la que alude. De esta forma, revestirse con la máscara de la virilidad equivale a fingir un imposible estado de erección permanente [...] hacerse hombre también exige escoger unas máscaras y rechazar otras”.⁸⁴

⁸³ Enrique Gil Calvo, *Máscaras masculinas: Héroes, patriarcas y monstruos*, Editorial Anagrama, Madrid, 2005, p. 15.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 16.

Esta existencia de diversas máscaras posibles puede relacionarse con la noción de masculinidades desarrollada por Nicolas Schongut Grollmus, en su ensayo “La construcción social de la masculinidad: poder, hegemonía y violencia”. En dicho texto, Schongut explica que es imposible reducir la masculinidad a un fenómeno unilateral, pues ésta depende también de otras estructuras de poder. Schongut menciona que, en general, la construcción de masculinidad está relacionada con actitudes violentas hacia el género femenino u otras masculinidades “inferiores”. Sobre ello, dicho autor comparte una cita de la escritora británica Virginia Woolf:

Inevitablemente, vemos la sociedad como un lugar de conspiración que engulle al hermano que muchos de nosotros tendrían razones para respetar en la vida privada, e imponernos en su lugar un macho monstruoso, con una voz estruendosa, con mano dura que, de una manera pueril anota en el suelo signos con tiza, líneas de separación mágicas entre las cuales aparecen, hieráticos, rígidos, separados y artificiales los seres humanos.⁸⁵

Esta relación entre géneros se debe a un sistema que interpreta el cuerpo, y a partir de ello, genera una división de identidades y actividades dentro de una visión binaria del mundo. La asignación de actividades a cada sexo ocurre por una sexualización del cuerpo o, como menciona Schongut citando a Bourdieu, “una especie de sobre-determinación respecto a lo orgánico y lo biológico”.⁸⁶ Schongut expone que “las desigualdades entre hombres y mujeres no están originadas por una diferencia sexual supuestamente natural, sino porque nos hemos encargado de sexualizar nuestros cuerpos, nuestro espacio y nuestra historia en sistemas dicotómicos, como una forma específica de ordenar la sociedad”.⁸⁷ Es decir, que las desigualdades y las construcciones de género son el producto de atribuir otros significados al cuerpo, o “sobre significar” dichos cuerpos, según el concepto de Jean-Luc Nancy desarrollado anteriormente.

Schongut explica que no existe una sola masculinidad, sino masculinidades, y que, además, entre ellas existen estructuras de poder y dominación. La clase social, raza, o incluso orientación sexual, pueden definir la posición de las distintas masculinidades en una jerarquía. Si bien cualquier forma de masculinidad tendrá una ventaja sobre las mujeres, también habrá una dominación entre masculinidades “superiores” e “inferiores”. Esto

⁸⁵ Nicolas Schongut Grollmus, “La construcción social de la masculinidad: poder, hegemonía y violencia”, *Psicología, Conocimiento y Sociedad*, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2012, p. 28.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 30.

⁸⁷ *Idem*.

puede verse reflejado en las relaciones entre personajes masculinos de *El lugar sin límites*. Don Alejo, quien prácticamente es dueño de la Estación El Olivo, tiene poder sobre otros hombres debido a su posición económica. En la estructura de poder, don Alejo goza de más privilegios y vive con mayores comodidades que sus obreros.

Gil Calvo argumenta que la mayoría de las máscaras masculinas hacen uso de ciertos signos visuales que se ven reflejados en el vestido o accesorios:

[...] el género masculino se identifica por el arreglo de la barba (¿afeitado, bigote, patillas?), el vello pectoral (¿camisa abierta, cuello cerrado, corbata?), los pantalones (¿vaqueros, chinos, con raya?), el calzado (¿botas, mocasines, deportivas?), la chaqueta (¿terno, americana, cazadora?) y demás signos de virilidad.⁸⁸

Para él, las máscaras son una representación. Al igual que Schongut, Gil considera que hay distintas máscaras masculinas. En su libro, dicho autor menciona diferentes modelos de organización de las masculinidades. Uno de ellos es el desarrollado por Robert Connell. Dicho modelo explica que existen varios tipos de masculinidades. Algunos tipos en los que pueden ser clasificados son: hegemónicas, subordinadas y cómplices.

Gil describe a la máscara de masculinidad hegemónica como “la dominación heterosexual practicada por los varones monopolizadores del poder, el prestigio y la autoridad legítima”.⁸⁹ En el caso de *El lugar sin límites*, don Alejo es un personaje cuya máscara encaja en la masculinidad hegemónica; el poder sobre la Estación El Olivo está en sus manos, y su figura es una autoridad incuestionable para los habitantes del pueblo. Su posición dentro de la jerarquía masculina se encuentra en la cima.

Don Alejo encaja en un estereotipo conservador de lo que un “buen” hombre debe hacer. Esto le ayuda a construir una reputación que le permite obtener un puesto político de importancia en la Estación. Don Alejo asiste a misa, acción bien vista por los habitantes del pueblo. Forma parte, además, de un matrimonio heterosexual. Don Alejo tuvo acceso a educación, posee propiedades y maneja todos los negocios de la Estación El Olivo. Influye, también, en la vida personal de sus habitantes. Sus rasgos físicos (ojos azules, piel y bigote blancos) tienen un efecto en personajes como la Manuela, quien asocia esas características con la idea de “pureza” o “santidad”. Para ellos, don Alejo es un hombre educado y poderoso (o un tirano, desde el punto de vista de Pancho Vega).

⁸⁸ Enrique Gil Calvo, *op. cit.*, p. 29.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 37.

Existe a su vez la categoría de masculinidades “cómplices”, es decir, aquellas que se adaptan y participan de la norma sin poseer un lugar alto en la jerarquía social (al que pertenecen las masculinidades hegemónicas). Un ejemplo de ello serían los trabajadores de la Estación El Olivo, quienes, a pesar de ser hombres apegados a la norma impuesta, no poseen los mismos recursos económicos ni los privilegios de los que don Alejo goza. No obstante, participan en la norma al repetir conductas violentas en contra de la Manuela, cuya expresión de género difiere de la hegemónica. Octavio, el cuñado de Pancho Vega, podría ser catalogado dentro de las “masculinidades cómplices”, pues defiende la norma al rechazar las conductas que ponen en duda la “masculinidad” de Pancho.

Por otro lado, se encuentran las masculinidades “subordinadas”, es decir, todas aquellas que se desvían de la norma hegemónica. Una masculinidad subordinada es aquella cuya “legitimidad resulta sospechosa, pero a la que se tolera con displicente condescendencia: aquí aparece la homosexualidad, el afeminamiento sacerdotal y demás hombrías blandas, amaneradas, inciertas, equívocas o enmadradas”.⁹⁰ Pancho podría ser catalogado dentro de las masculinidades “subordinadas”, pues sus pasiones desobedecen a la norma heterosexual. Sin embargo, frente a otros hombres, Pancho pretende ser parte de las masculinidades cómplices.

Pancho Vega aspira a ser parte de la masculinidad hegemónica, pero no cuenta con suficientes privilegios. Sueña con ser independiente económicamente de don Alejo, quien pagó el camión con el que Vega trabaja y mantiene a su familia. No obstante, el pasado compartido con don Alejo y su poder en la Estación no le permiten abandonar el pueblo de forma definitiva. Pancho experimenta, además, sentimientos y deseos contradictorios por la Manuela. El personaje de Pancho se caracteriza por ser un sujeto que reprime sus emociones. Él siente deseo por la Manuela y, a su vez, es consciente de que dichos sentimientos no son aceptados en su sociedad, por lo tanto, se trata de algo que debe ocultar o eliminar.

En su libro, Gil Calvo propone otro modelo de máscaras. Se trata de tres categorías con tres posibles opciones dentro de cada una: el héroe, el patriarca y el monstruo. Las máscaras que propone están inspiradas en personajes literarios y cinematográficos. Entre dichas máscaras, resulta de interés la máscara del patriarca y el monstruo. Un patriarca,

⁹⁰ *Idem.*

como explica Gil Calvo, es aquella figura que se encarga de dirigir o liderar. El patriarca tiene poder sobre otros personajes y es capaz de recompensarlos o castigarlos. La definición de patriarca desarrollada por este autor coincide con las características de don Alejo y su relación con la Estación El Olivo y sus habitantes:

El patriarca es el responsable titular de una institución, sea una familia, una empresa, una organización o cualquier otra unidad social. El que sea 'titular' quiere decir que posee derechos legítimos sobre dicha institución, en tanto que fundador, si la creó él mismo, o simple propietario, si adquirió de cualquier forma legítima (herencia, contrato, compra, elección) sus títulos de propiedad sobre ella. Y su función es lograr que la institución sobreviva y, a ser posible, prospere adaptándose a un entorno potencialmente hostil.⁹¹

Don Alejo domina la Estación El Olivo, toma las decisiones sobre el futuro del pueblo, y dirige a los obreros. Si él pide a los hombres detener sus actos violentos en contra de la Manuela, ellos lo hacen. Todos los personajes buscan su aprobación. Esto es visible sobre todo en la Manuela, quien ve en él un salvador, una oportunidad de cambios positivos, un sueño donde ella vive plena y a salvo: “[...] la vida no era tan mala, y hay esperanza hasta para una loca fea como yo, y entonces la desgracia no era desgracia, sino que podía transformarse en una maravilla gracias a don Alejo, que me promete que las cosas pueden ser maravillosas, cantar y reírse y bailar en la luz todas las noches, para siempre” (97).

Cuando es perseguida por Octavio y Pancho, la Manuela huye con la esperanza de encontrar a don Alejo. Él es el único que puede dominar a los hombres que están debajo de él en la jerarquía ya descrita. Esto coincide con lo explicado por Gil, pues “sólo él [el patriarca] decide cuándo y cómo inducir y reforzar según qué libertades, además de reprimir y recortar otras [...] sólo él está en disposición de calificar como positivas o negativas las libertades de quienes están sometidos a su jurisdicción”.⁹²

La percepción que tienen los otros personajes sobre don Alejo resulta ambivalente. Algunos perciben protección y esperanza; otros, sometimiento. El poder económico y político que don Alejo tiene es innegable. No obstante, dicha ambivalencia es también una característica clave de la máscara del patriarca. Para Gil, el patriarca justifica sus acciones en nombre de un “paternalismo redentor”, sus decisiones no pueden ser cuestionadas, pues el patriarca siempre vela por el bien de sus subordinados (o al menos eso aparenta):

⁹¹ *Ibidem*, p. 150.

⁹² *Ibidem*, p. 151.

De ahí la doble faz de su máscara paternal, que resulta tanto protectora y benevolente, contemplada por delante desde el lado positivo que favorece a sus beneficiarios protegiendo sus intereses y reconociendo sus derechos, como represora y despótica, si se la mira del revés por el lado negativo que viola los derechos o lesiona los intereses de los perjudicados.⁹³

Don Alejo gana un puesto político al prometer electricidad y crecimiento al pueblo. Aparenta ser educado y sereno. Sin embargo, al mismo tiempo, participa de la apuesta que afecta a la Manuela, pospone la llegada de la electricidad, y controla a personajes como Pancho por medio del dinero. Realiza, además, algunas actividades violentas como las descritas por don Céspedes, quien explica las sanguinarias costumbres que don Alejo practica con sus cuatro perros negros:

Cuando don Alejo ve que alguno de sus perros negros anda mal, que se pone flojo o muy manso o se manca de una mano, nos encerramos, don Alejo y yo, con el perro, y lo mata de un pistolazo... yo lo sostengo para que le pegue bien el balazo y después lo entierro. Y cuando la perra que guardamos encerrada en el fondo de la huerta está en celo, les damos yohimbina a los perros, y nos encerramos de nuevo, don Alejo y yo, con ellos en el galpón, y los brutos se pelean por la perra, se vuelven locos, quedan heridos a veces, hasta que se la montan y ya está. De los cachorros se deja los mejores, y si ha matado a uno de los grandes se queda con uno nada más, y a los otros los voy a echar yo al canal de los Palos en un saco. (128)

Para don Alejo, el patriarca, la violencia es inherente a la identidad masculina. Camina siempre acompañado de sus perros, entrenados para ser agresivos, a los que llama siempre igual, aunque no sean los mismos: Negus, Sultán, Moro y Otelo. Los perros son una de las formas en las que don Alejo hace explícito su poder. Pancho Vega, por ejemplo, tiene miedo de dichos caninos. Por su parte, la señora Blanca, esposa de don Alejo, rechaza la práctica de los perros: “La señora Blanca se enoja porque hacemos esto, dice que no es natural, pero el caballero se ríe y le dice que no se meta en cosas de hombres” (129).

Enrique Gil Calvo divide a la máscara del patriarca en tres posibilidades: el titular, el donante y el tirano. Mientras el donante es un patriarca “positivo” y benevolente, y el tirano es un déspota autoritario, el titular es definido como “ambivalente”. El titular se mantiene “sin definir y [es] potencialmente capaz tanto de rectitud como de arbitrariedad; también se le podría llamar ‘fundador’ o ‘propietario’”.⁹⁴ Don Alejo ejerce el poder de una forma discreta, no es percibido explícitamente como un dictador, pero tampoco es un padre

⁹³ *Ibidem*, p. 152.

⁹⁴ *Idem*.

benefactor, pues siempre piensa en su propio beneficio, y no cumple las promesas que hizo al pueblo. La máscara de masculinidad utilizada por don Alejo, por lo tanto, sería la de un patriarca titular.

El segundo personaje masculino de interés por su cercanía a la Manuela es Pancho Vega. Resulta complejo encontrar una máscara adecuada a su personalidad. Por un lado, Pancho Vega se caracteriza por un comportamiento violento. Vega intenta tener la apariencia de alguien que otorga poco valor a lo que le rodea. Ante su cuñado, por ejemplo, procura parecer libre de las redes de don Alejo. Pancho quiere aparentar independencia y desapego. Dichas características son similares a las que Gil Calvo atribuye a la máscara del monstruo, al que define como “alguien que no respeta normas, convenciones ni reglas, que no busca la aprobación de los demás, no teme sus castigos o represalias ni espera tampoco alcanzar ningún premio de ellos, obedeciendo tan sólo al dictado de su propio *daimon* o genio interior, que anida en su fuero interno sin comunicación alguna con los otros”.⁹⁵

Es interesante observar que dicha característica coincide sólo con la máscara que Pancho construye hacia los demás. Él finge desapego y rebeldía, pero teme en secreto ser descubierto y castigado por otros hombres, por ello le molesta hablar de sus deudas frente a Octavio, pues esto podría poner en duda su masculinidad ante los hermanos de Ema, su esposa, quienes probablemente juzgan su capacidad como proveedor: “Pero el viejo fue a decir delante de Octavio que me atrasé en los pagos. Para que después se le salga y los creídos de los hermanos de la Ema, los otros, no Octavio que es mi compadre, los otros anden diciendo cosas de uno por ahí” (42).

A pesar de tener una esposa, Pancho Vega aún tiene deseos (reprimidos) hacia la Manuela. Teme que estos sean notados por los demás, lo que le da una posición más baja en la jerarquía social (como en el caso de las masculinidades subordinadas). Pancho Vega busca ser más poderoso que don Alejo, o al menos ser visto como un igual por él. Sin embargo, no posee ni el poder económico ni la dominación política que don Alejo tiene sobre la Estación El Olivo. Aun así, Pancho Vega, al ser más joven que don Alejo (quien además se encuentra enfermo), cuenta con mayor vigor y fuerza física. Esta es su única arma, que utiliza al destruir el burdel o violentar físicamente a la Manuela. De acuerdo con Gil, la máscara del monstruo es la de un sujeto deseante con una fuerte pulsión libidinal:

⁹⁵ *Ibidem*, p. 209.

“lo único que cuenta es el sujeto deseante enfrentado a sus objetos de deseo, a los que desea unirse íntimamente para eliminarlos como seres externos a fin de asimilarlos a su propio ser”.⁹⁶

La máscara del monstruo es la de un sujeto que “en las demás personas no reconoce a sus semejantes sino a meros objetos de deseo, sólo consumidos como pasto de su propio placer [...] no puede compadecerse de sus víctimas porque no se identifica con ellas, reduciéndolas a la impersonal categoría de cosas a utilizar o aniquilar”.⁹⁷ Esta característica resulta de gran interés, pues coincide con la relación sujeto-objeto que Pancho Vega mantiene con la Manuela, como puede observarse en el siguiente fragmento de la novela:

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 en sus vísceras babosas y calientes para jugar con ellas, dejarla allí tendida, inofensiva, muerta: una cosa. (138)

La máscara del monstruo, al igual que la del patriarca, puede desdoblarse en tres posibilidades: el anormal (hedonista que vulnera las normas y antepone su placer sin segundas intenciones), el criminal (destructivo, que “sólo satisface su adicción consumiendo lo que toma como objetos de deseo, incluidos los demás sujetos personales”⁹⁸ y el creador (profeta, inventor o artista). Según Gil, la máscara del monstruo puede desarrollarse y volverse destructiva (consumidora) o constructiva (creadora). En el caso de Pancho Vega, la fuerza que caracteriza a su personaje es destructiva. La máscara que Vega intenta representar ante los demás, por lo tanto, coincide con la máscara del monstruo, en su variación criminal o destructiva.

Sin embargo, resulta interesante cuestionar qué ocurre en los momentos donde Pancho Vega teme ser juzgado o descubierto por los demás. Vega construye hacia el exterior una máscara de monstruo, al que no le importan las normas ni las represalias. Pero, por dentro, reprime sus deseos, teme el castigo y busca constantemente la aprobación del Otro. Pancho, en realidad, teme que su máscara sea descubierta. Ha sido condicionado desde su infancia a huir de las burlas de otros hombres, y a no participar en actividades “femeninas”, como jugar con muñecas. Un ejemplo de ello es lo ocurrido durante su

⁹⁶ *Ibidem*, p. 211.

⁹⁷ *Idem*.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 212.

amistad con Moniquita, hija de don Alejo “junto a la acequia de ladrillos aterciopelados de musgo él papá y ella mamá de las muñecas, hasta que los chiquillos nos pillan jugando con el catrecito, yo arrullando a la muñeca en mis brazos porque la Moniquita dice que así lo hacen los papás y los chiquillos se ríen —marica, marica, jugando a las muñecas como las mujeres y no quiero volver nunca más” (106).

Cuando la máscara de monstruo sufre un choque con los verdaderos deseos de Pancho Vega, ocurre lo que Gil describe como “desenmascarar”. De acuerdo con Gil, las máscaras de masculinidad pretenden emular todo el tiempo un estado de “virilidad” que es en realidad insostenible: “revestirse con la máscara de la virilidad equivale a fingir un imposible estado de erección permanente. Y por eso desenmascarar a un hombre equivale a desarmarle, a castrarle, a emascularle”.⁹⁹ Es posible identificar al menos dos momentos donde Pancho Vega es desenmascarado. El primero ocurre cuando don Alejo menciona la deuda de Pancho frente a Octavio como una forma de humillación:

—¿Y las bromas tuyas? ¿Te parecen poca cosa, roto malagradecido? ¿Creís que no sé por qué viniste? Yo te conseguí los fletes de orujo, pero yo mismo llamé a Augusto hace días diciéndole que te los cortara.

—Vamos a hablar a otro lado, mejor...

—¿Por qué? ¿No quieres que la gente sepa que eres un sinvergüenza y un malagradecido? [...] (37)

Frente a Octavio, Pancho da la imagen de un hombre sin miedo. Sin embargo, como puede notarse en los fragmentos citados, frente a don Alejo, Pancho Vega no hace sino flaquear: “Los ojos de loza de don Alejo sostuvieron la mirada negra de Pancho obligándola a permanecer fija bajo las pestañas sombrías. Él leía en esos ojos como en un libro: Pancho no quería que Octavio supiera de la deuda” (38). Don Alejo reafirma su posición de superioridad, y aprovecha la situación para desenmascarar a Pancho, evidenciar sus debilidades: “¿Así es que solitos no te importa que te diga que eres un sinvergüenza y un malagradecido? Entonces, además eres un cobarde de porquería” (38). El patriarca explica que la única razón por la que le prestó el dinero es la memoria del padre de Pancho, a quien describe como “un hombre de veras”. Pancho le paga las cuotas atrasadas, pero esto no detiene las humillaciones de don Alejo: “Mira que yo veo debajo del alquitrán y a ti te conozco como si te hubiera parido. Claro, te cortaron los fletes. Por eso vienes con la cola

⁹⁹ *Ibidem*, p. 16.

entre las piernas a pagarme, para que yo consiga que te los vuelvan a dar. Dame esa plata, roto malagradecido, dámela te digo...” (39).

El segundo momento ocurre hacia el final de la novela, donde Octavio confronta a Pancho. Influidos por el alcohol, entre risas, la Manuela intenta besar a Pancho. Octavio se da cuenta y reacciona de forma violenta. Cuestiona a Pancho, y lo orilla a representar de forma exacerbada su máscara de masculinidad (en este caso, una de sus formas más violentas, la máscara de monstruo criminal). Con la finalidad de proteger su máscara masculina, Pancho Vega niega sus deseos y golpea a la Manuela frente a Octavio. Pancho Vega intenta con desesperación que su masculinidad sea aprobada por su cuñado, un congénere quien además es su familia, aunque eso implique denigrar y dañar físicamente a la Manuela.

Como se ha desarrollado, tanto la Manuela como los personajes masculinos cercanos a ella en *El lugar sin límites* utilizan máscaras para representar ante los demás una identidad. Dichas máscaras se entrelazan: bailan, crean y destruyen. Debido a los estereotipos y jerarquías sociales descritas, la máscara de la Manuela es rechazada por el pueblo. Es en ella en quien recae la violencia y frustración de otros personajes. Su capacidad representativa, además, es finalmente anulada por Pancho y Octavio. Para comprender cómo tiene lugar tal acontecimiento, será necesario abordar el ensayo *La representación prohibida* de Jean-Luc Nancy, e introducir algunos conceptos como representación y suprarrepresentación.

2.2 La representación prohibida de Jean-Luc Nancy

Como se mencionó anteriormente, para lograr convencer al pueblo de que su identidad es válida, la Manuela construye una máscara a través de la *performance* y otros elementos estereotípicamente “femeninos”. No obstante, al final su máscara resulta fallida y negada por la sociedad. Los personajes masculinos, a su vez, representan su identidad masculina mediante distintas máscaras que se relacionan entre sí dentro de una jerarquía. Sin embargo, para profundizar en la representación llevada al cabo por dichos personajes (principalmente la Manuela), es necesario definir dicho concepto.

Jean-Luc Nancy, en su ensayo *La representación prohibida*, desarrolla el concepto de representación y su influencia en la cultura occidental. Para hacerlo, aborda un tema

polémico: la representación del Holocausto (con énfasis en las obras de arte). Un ejemplo de ello, de acuerdo con el autor, es la película *Shoah*, documental francés del director Claude Lanzmann, con duración de más de nueve horas. En él, sobrevivientes e incluso verdugos comparten sus testimonios. El documental no contiene imágenes de archivo, con la finalidad de no trivializar el genocidio, pues procura mantenerlo lo más apegado posible a los hechos. El documental, junto a otros ejemplos del mundo occidental (como la relación entre iconoclasia e iconodulia), demuestran una tendencia a rechazar la representación. Desde la perspectiva de Nancy, dicho fenómeno es una postura confusa.

Existe una discusión sobre si puede o no representarse el Holocausto. Sin embargo, Nancy no se limita a cuestionar si es posible ejecutar una representación justa de dicho evento histórico, sino que propone una reflexión sobre la posibilidad de representar lo terrible, lo desgarrador de la naturaleza humana y cómo ello se experimenta. Como explica Nancy, si fuera posible representar la intensidad de las pasiones humanas, el dolor que conllevan eventos tan traumáticos en la humanidad como el Holocausto, sería a través del arte: “El criterio de una representación de Auschwitz sólo puede encontrarse en esto: que una apertura semejante —intervalo o herida— no se muestre como un objeto y se inscriba, en cambio, directamente en la representación, como si se tratara de su nervadura misma, como la verdad sobre la verdad”.¹⁰⁰ Al finalizar su propuesta, Nancy ofrece un fragmento de la obra poética “La vida no es un sueño” de Salvatore Quasimodo, poeta italiano ganador del Premio Nobel de Literatura en 1959. En palabras del filósofo, es en “el sonido ronco y el aliento entrecortado” del poema que él identifica una posible representación del Holocausto, pues el arte ofrece una verdad “abierta” e “incumplida”.

Para el análisis del personaje de la Manuela, no será necesario enfocarse en la comparación que el autor hace con el Holocausto, sino que habrá que limitarse a utilizar los conceptos de representación y suprarrepresentación. Se ahondará en las relaciones de poder entre las representaciones que los personajes ejecutan, y en la *performance* de “feminidad” que la Manuela realiza frente a su público. La representación de la Manuela implica el dolor de no identificarse con su cuerpo y reconocerse distinta a los demás: saber que,

¹⁰⁰ Jean-Luc Nancy, *La representación prohibida, seguido de la Shoa, un soplo*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006, p. 69.

debido a su identidad, será rechazada e incluso violentada por los habitantes del pueblo que se ajustan a la heteronormatividad.

En el libro *La representación prohibida: seguido de la Shoa, un soplo*, Nancy llama representación a la puesta en escena de una realidad inteligible. Mediante ella, se puede presentar aquello que está en apariencia ausente. No obstante, el autor explica que la representación no reemplaza a la cosa que presenta, sino que su función es poner en escena su ausencia y su sentido. La representación consiste, en otras palabras, en dos partes: por un lado, se encuentra el objeto sensible en el que la representación se vuelve visible (por ejemplo, un poema escrito o una pintura) y, por otro, está el sentido de la representación, aquello intangible que se pretende representar (es decir, el dolor, la belleza, el sufrimiento u otras pasiones humanas). Sobre este concepto, Nancy explica:

La representación no es un simulacro: no es el reemplazo de la cosa; de hecho, no se refiere a una cosa: o es la presentación de lo que no se resume en una presencia dada y consumada (o dada consumada), o es la puesta en presencia de una realidad (o forma) inteligible por la mediación formal de una realidad sensible. Estas dos maneras de comprenderla no se superponen, en su reparto o en su mezcla íntima, pero es indispensable que estén juntas y una contra la otra para pensar el enredo o el arcano de la «representación».¹⁰¹

De esta misma forma, la Manuela intenta representar o poner en escena la “femineidad” que en apariencia es ausente. A su vez, como se explicó en el subtema anterior, los personajes masculinos construyen máscaras para representar una identidad masculina. La representación, al igual que ocurre con la definición de cuerpo, es algo que se expone y se exhibe. En el caso de la Manuela y los demás personajes, la representación tiene como escenario sus cuerpos. Es en ellos donde, a través de gestos, movimientos y accesorios, la representación cobra vida. Incluso los elementos externos se adhieren al cuerpo y toman distintos significados (el vestido de española de la Manuela, la flor detrás de su oreja y las plumas, la vestimenta pulcra de don Alejo).

La representación necesita de espectadores para que su sentido sea descifrado. Por ello, en gran medida, el éxito de la *performance* de la Manuela está ligado a la aprobación que obtenga del público. Son los espectadores quienes descifran y validan el sentido que se expone frente a ellos. No obstante, como se mencionó al principio, la representación no se limita a ser una presencia superficial, sino que busca exponer el sentido de la cosa

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 30.

representada. La parte tangible y visible de la representación es tan crucial como su sentido. Sobre ello, el autor menciona: “No es entonces la pura y simple presencia: no es, justamente, la inmediatez del ser-puesto-ahí, sino que saca a la presencia de esa inmediatez, en cuanto la hace valer como tal o cual presencia. En otras palabras, la representación no presenta algo sin exponer su valor o su sentido o, cuando menos, el valor o el sentido mínimo de estar ahí frente a un sujeto”.¹⁰²

La representación de la Manuela va más allá de sólo exhibir su idea de lo femenino. Mediante la expresión artística (el baile, el vestido y la música), el personaje principal representa la inconformidad con la expresión de género impuesta dentro de su sociedad y contexto histórico, representa la posibilidad de desafiar los esquemas que establecen lo que es “normal”, representa la ruptura de la norma, la insatisfacción y el dolor de reconocerse distinta a los demás. Los espectadores celebran y castigan a la Manuela. El baile y vestido traen alegría a los clientes del burdel, ella se convierte en una pequeña luz para la Estación El Olivo, el pueblo olvidado por la electricidad que “Ahora no era más que un potrero cruzado por la línea, un semáforo inválido, un andén de concreto resquebrajado [...]” (22). La Manuela trae esperanza, brinda el último espectáculo vivo en un pueblo a punto de extinguirse: “La Manuela nomás, la que puede bailar hasta la madrugada y hacer reír a una pieza llena de borrachos y con la risa hacer que olviden a sus mujeres moquillentas, mientras ella, una artista, recibe aplausos, y la luz estalla en un sinfín de estrellas” (121).

Incluso personajes como Pancho Vega ven en la representación de la Manuela una chispa de esperanza, algo distinto a la realidad que lo mantiene debajo en la jerarquía. Una alternativa a la monotonía que rige en la Estación El Olivo: “Que venga. Me quiero reír. No puede ser todo así tan triste, este pueblo que don Alejo va a echar abajo y que va a arar, rodeado de las viñas que van a tragárselo, y esta noche voy a tener que ir a dormir a mi casa con mi mujer y no quiero, quiero divertirme, esa loca de la Manuela que venga a salvarnos, tiene que ser posible algo que no sea esto, que venga” (134). La representación de la Manuela, por lo tanto, transgrede la ideología dominante: una ideología patriarcal. Antes de reaccionar con violencia y rechazo, los espectadores admiran su baile y su vestido, su actuación artística los distrae de una realidad deprimente “Échale nomás Manuelita de mi alma, échale... que sea buena mi fiesta de despedida. Y a ustedes los van a borrar a todos,

¹⁰² *Ibidem*, p. 37.

así fzzzz.... soplándolos, ustedes saben quién. Don Céspedes, usted sabe que don Alejo los va a borrar a todos estos huevones porque le dio la real gana” (136).

Resulta interesante que la representación de la Manuela no sea prohibida o censurada en su totalidad. La mayor parte del tiempo, la Manuela realiza actividades cotidianas como ir al pueblo o visitar la iglesia. Al salir a la calle, no es atacada ni violentada. Los habitantes se acostumbraron a su personalidad, es conocida por mujeres y hombres del pueblo. Los personajes se refieren a ella con un pronombre femenino. Sin embargo, es en las noches de fiesta en el burdel que el comportamiento de los hombres se sale de control y ocasiona estragos. La casa de la Japonesa es un espacio donde el poder del género masculino se vuelve explícito. Son los personajes masculinos (sobre todo aquellos catalogados como subordinados o cómplices) quienes van a “divertirse” al burdel mediante el abuso de sustancias y el sometimiento de las mujeres que son prostitutas. A su vez, es el espacio donde la campaña y fiesta de don Alejo tienen lugar. Las esposas de los trabajadores, a pesar de su relación, no pueden formar parte de la celebración:

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, cuando 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 no tenía importancia que se emborracharan. Esta vez la causa era buena. [...] que cantaran juntos, que bailaran, que hicieran las mil y una, hoy no importaba con tal que las hicieran con el señor [don Alejo]. (72)

Si bien casi siempre la violencia ejercida contra la Manuela ocurre durante o al final de su baile, en la novela se menciona una ocasión en la que Pancho y otros hombres irrumpieron en la casa con la finalidad de humillarla, esto ocurre fuera de su *performance*. Son ellos quienes la obligan a usar los elementos del baile en contra de su voluntad. Su intención no es celebrar a la Manuela, sino burlarse e irrumpir en el burdel con violencia: “Empezaron por trancar el negocio y romper una cantidad de botellas y platos y desparramar los panes y los fiambres y el vino por el suelo. Después, mientras uno le retorció el brazo, los otros le sacaron la ropa y poniéndole su famoso vestido de española a la fuerza se lo rajaron entero” (13). Cada que baila, la Manuela tiene la esperanza de encajar, espera el día en el que pueda divertirse sin que esto suponga el riesgo de ser violentada o incluso asesinada. La

Japonesita describe a don Céspedes el sufrimiento que los hombres provocan en la Manuela tras irse con ellos:

Y después con la canción de que los hombres aquí, que los hombres allá, que son todos malos porque le pegan y se ríen de él y entonces mi papá llora y dice qué destino éste el mío y me dice que qué sería de él sin su hijita del corazón, su único apoyo, que no lo abandone nunca. ¡Por Dios, don Céspedes! ¡Viera cómo llora! ¡Si parte el alma! Claro que después de unos meses vuelve a salir por ahí y se me pierde otra vez. (151)

Más allá del baile y la fiesta, los aplausos y la música, la representación de la Manuela provoca sentimientos opuestos en los espectadores. Por un lado, es recibida con emoción. Los hombres se animan, bailan y ríen. Sin embargo, al final siempre se torna violento, como si el público temiera la representación de la Manuela. Su representación, como explica Nancy, hace visible el dolor o las pasiones humanas. En este caso, se trata del dolor que supone el reconocerse distinto a la norma. Los espectadores temen ante una representación que desobedece a lo impuesto por la ideología dominante. Sobre la reacción de los hombres que presencian su espectáculo, la Manuela menciona: “Estoy acostumbrada. No sé por qué siempre me hacen esto o algo parecido cuando bailo, es como si me tuvieran miedo, no sé por qué, siendo que saben que una es loca. Menos mal que ahora me metieron al agua nomás, otras veces es mucho peor, vieras [...]” (93). Una mezcla de fascinación y desagrado, deseo y repulsión, invade a los hombres, en especial a Pancho Vega.

La *performance* que la Manuela ejecuta ante el pueblo encaja con el concepto de representación expuesto por Nancy. Al realizar el baile junto a los elementos que lo componen, es decir, mediante una representación física y tangible, el personaje principal hace visible lo intangible. Por un lado, representa su idea, aunque estereotipada, de lo que ella considera femenino. A su vez, mediante la expresión artística, escenifica su pasión, dolor y deseo de ser una mujer “real”, o incluso “mejor” que las otras mujeres del burdel. A través del baile, vestimenta y maquillaje, hace visible su inconformidad con las características atribuidas a los sexos por una ideología patriarcal. Finalmente, a pesar de las reacciones denigrantes o violentas, la Manuela expone ante los habitantes de la Estación El Olivo la posibilidad de crear nuevas representaciones que difieren de la norma.

El autor presenta, además, otro concepto de interés para este análisis: la suprarrepresentación. Para ello, Nancy utiliza el Holocausto como ejemplo, pues considera que la representación fue de gran importancia para la ideología nazi. En el caso del

nazismo, se buscaba hacer visible su ideología de forma explícita y tangible mediante el espectáculo. Es decir, pretendía poner en escena lo ausente: “La representación como hipotiposis, como puesta bajo los ojos y en escena, como producción de la verdad *in praesentia*”.¹⁰³ En el caso de *El lugar sin límites*, dicho concepto servirá para comprender las relaciones de poder entre los personajes de acuerdo con sus representaciones. Además, funcionará para dar una interpretación a la posible muerte de la Manuela.

2.2.1 Suprarrepresentación y relaciones de poder entre la Manuela y los personajes masculinos de la Estación El Olivo

La suprarrepresentación consiste, como explica Nancy, en “una representación cuyo objeto, intención o idea se cumple íntegramente en la presencia manifiesta”.¹⁰⁴ En este caso, Nancy menciona los recursos utilizados por los nazis para explicar la suprarrepresentación, pues, mediante el espectáculo, los partidarios buscaban representar lo ausente. Entre dichos recursos se encuentran principalmente elementos externos al cuerpo, como uniformes, desfiles públicos, discursos enérgicos y actos violentos públicos, además de la creación de espacios de destrucción como los campos de concentración. La finalidad de tales elementos es exponer, hacer válida una ideología e imponerla de forma violenta. El autor explica el concepto como: “[...] la revelación invertida, la revelación que, al revelar, no retira lo revelado, sino que, por el contrario, lo exhibe, lo impone e impregna con él todas las fibras de la presencia y el presente”.¹⁰⁵

Cabe resaltar que la suprarrepresentación no se limita a ser explícita mediante el espectáculo, sino que también implica la aniquilación de otras posibilidades representativas. Es decir, una suprarrepresentación sólo permitirá la representación de la ideología dominante, sin dejar espacio a aquellas que no se apegan a la norma. En el caso del Holocausto, ejemplo utilizado por Nancy para explicar su concepto, el autor explica: “El campo de exterminio es la escena en donde la suprarrepresentación se da el espectáculo del aniquilamiento de lo que, a sus ojos, es la no-representación. Esta empresa se diferencia de todas las otras que se le podrían comparar —campos y genocidios— porque apunta directa y explícitamente en el «subhombre», no tanto o no sólo a una «raza inferior»

¹⁰³ *Ibidem*, p. 42.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 45.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 47.

enemiga, sino, principalmente, a la gangrena o el miasma capaz de corromper la presentación misma de la presentación auténtica”.¹⁰⁶

Como explica el autor, la representación, que difiere de la suprarrepresentación, resulta sospechosa, se le acusa incluso de ser un peligro para lo que la segunda considera auténtico y aceptable. Desde el punto de vista de los nazis, la única representación válida y verdadera sería la del “ario”. A su vez, el judío sería quien encarnaría una representación falsa o engañosa: “el representante de la representación en su sentido ordinario y peyorativo: el único arte en el que el judío tiene éxito es el del comediante, o más bien el del charlatán, un arte de la ilusión grosera”.¹⁰⁷ Dicha descripción sobre la dinámica entre la representación y suprarrepresentación encaja con la que la Manuela sostiene con otros hombres del pueblo, quienes no la consideran una mujer real, pero tampoco un hombre por completo. Algunos adjetivos que utilizan para describirla coinciden con lo descrito por Nancy: asco, descrédito, inmoral y degeneración. La Japonesita, por ejemplo, titubea al definir a la Manuela, a quien no considera una mujer, pero tampoco un hombre: “[...] era un niño, la Manuela. Podía odiarlo, como hace un rato. Y no odiarlo. Un niño, un pájaro. Cualquier cosa menos un hombre. Él mismo decía que era muy mujer. Pero tampoco era verdad” (56).

A su vez, la Manuela, influida por la ideología dominante, duda de la veracidad de su propia representación, a la que ella misma acusa de ser una “mentira grotesca”. Desde el punto de vista del personaje principal, la palabra “papá”, por ejemplo, es capaz de exponer la desaprobación de su identidad ante los habitantes de la Estación El Olivo: “¿Qué derecho? ¿Derecho a qué? Papá. ¡Qué papá! No me hagas reírme, por favor, mira que tengo los labios partidos y me duelen cuando me río... papá. Déjame tranquila. Papá de nadie” (121). Resulta imposible para la Manuela adaptarse a las características atribuidas tanto al sexo masculino como al femenino dentro de una sociedad patriarcal. La Japonesita exige a la Manuela un papel de padre protector que pueda defenderla de hombres como Pancho. Sin embargo, ella se reconoce incapaz incluso de defenderse a sí misma: “por qué grita de nuevo la Japonesita, ay, ay, papá que no me llame, que no me llame así otra vez porque no tengo puños para defenderla, sólo sé bailar, y tiritar aquí en el gallinero” (116).

¹⁰⁶ *Idem.*

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 45.

Dentro de *La representación prohibida*, Nancy también aborda la existencia de relaciones de poder entre quienes ejecutan una representación dentro de los campos de concentración. Esta jerarquía de poder entre las distintas representaciones podría compararse con la relación que los personajes masculinos de *El lugar sin límites* mantienen con la Manuela y entre ellos. La representación y relaciones de poder en la novela serán analizadas según la ideología patriarcal y su construcción del género. Ambas jerarquías (tanto la expuesta por Nancy, como el género) implican violencia, además de la poca o nula tolerancia a aquellas representaciones que no se apegan a la norma. Debido a dichas semejanzas, es posible realizar una aproximación a *El lugar sin límites* desde los conceptos propuestos por Jean-Luc Nancy.

Como se mencionó anteriormente con las mascaradas masculinas, existen distintos niveles de poder entre masculinidades. Diversos autores y autoras han profundizado en las jerarquías de poder en la sociedad, las relaciones entre géneros y sus distintas expresiones. Entre algunos de ellos se encuentran Michel Foucault y Judith Butler, cuyas investigaciones y propuestas han sido de utilidad para comprender los mecanismos de poder. A su vez, es el caso del artículo “Una lectura del género como dispositivo de poder”, de Patricia Amigot y Margot Pujal, quienes ahondan en las jerarquías de poder que el género conlleva y cómo éstas vulneran la vida de las mujeres.

Las autoras explican que la categoría de género consiste en aquellas relaciones y jerarquías basadas en la distinción de dos sexos, a los que se les imponen diferentes características como “naturales” o biológicas. De acuerdo con lo propuesto por Nancy, como se desarrolló en el primer capítulo, esta construcción de género sería una sobre-significación del cuerpo, es decir, el proceso de atribuir al cuerpo sentidos que le son ajenos. Dichas características son la causa de desigualdades (como la marginación y el analfabetismo), violencia y otras dinámicas. Acerca de ello, se arguye lo siguiente:

Pensamos que el género como dispositivo de poder realiza dos operaciones fundamentales e interrelacionadas; por un lado, la producción de la propia dicotomía del sexo y de las subjetividades vinculadas a ella y, por otro, la producción y regulación de las relaciones de poder entre varones y mujeres. [...] tanto varones como mujeres, así como la existencia misma de la dicotomía, están configurados en redes de poder. Todo sujeto, siguiendo a Foucault, está ‘sujeto’ a su entramado sociohistórico.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Patricia Amigot Leache y Margot Pujal i Llombart, “Una lectura del género como dispositivo de poder”, *Sociológica*, Ciudad de México, 2009, p. 122.

Una de las características más resaltables del género es la performatividad. Amigot y Pujal parafrasean el concepto de performatividad de género, el cual tiene algunas semejanzas con la *performance* que la Manuela realiza para intentar ser aceptada como una mujer en la sociedad: “aplicado a la identidad de género femenina entendemos que ésta se *performa*, esto es, se realiza mediante la reiteración de actos normativos específicos (el hacer de *mujer*), que responden a una interpelación continuada como mujer por parte de la sociedad. Así, la ‘esencia estable de género’ no será sino una apariencia (pesada pero contingente, al fin y al cabo) que ha sido construida e incorporada mediante la reiteración sostenida de actos corporales”.¹⁰⁹ La identidad de género femenina, por lo tanto, depende las características que se le atribuyen como “naturales” o “biológicas” dentro de una sociedad patriarcal. Dicha sociedad beneficia a los hombres y construye a la identidad femenina como subordinada a ellos. Tiende, además, a reducir a las mujeres a un papel pasivo y de cuidadoras.

El género, por lo tanto, forma parte de una representación apegada a las normas, y tiene como escenario el cuerpo. De la misma forma, la Manuela “hace de mujer”, es decir, repite aquellos actos que se atribuyen a lo “femenino”, y no se adapta a lo masculino. La Manuela intenta representar una alternativa a lo masculino, lo que la lleva a performar una construcción que, al ser parte de una ideología patriarcal, es considerada como una subordinación. Las autoras explican la fuerza que la norma o mandato social ejerce en los individuos, quienes se ven obligados a performar lo establecido mediante sus cuerpos: “Nos formamos como sujeto-mujer u hombre dejándonos interpelar por ese ideal regulador o mandato social que nos empuja a responder apasionadamente a los mandatos de género, a través de representaciones corporales reiteradas de las normas sociales hegemónicas”.¹¹⁰

La Manuela, al desobedecer la construcción de lo aceptado como masculino, acude a una construcción patriarcal de lo femenino. Esta construcción posee algunos elementos como la vestimenta, el comportamiento “adecuado” o la subordinación al género masculino. De ahí proviene, por ejemplo, el deseo de la Manuela de complacer a los hombres, el *performar* mediante elementos como el vestido y el baile, y su intención de competir contra otras mujeres. Desde su percepción, ser “más o menos mujer” depende de

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 142.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 139.

qué tanto se performa la construcción de género: de forma exacerbada, como lo hace ella, o “ambigua”, como la Japonesita. Esto es visible en uno de los diálogos, donde el personaje principal menciona: “Ésas no son mujeres. 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. [...]” (122).

La idea que la Manuela tiene de lo que significa ser mujer también es visible en sus comentarios sobre la Japonesita. Su hija se concentra en el manejo administrativo del burdel, y no se involucra en la fiesta o las actividades de las prostitutas. Para la Manuela, su hija es “pura ambigüedad”, debido a sus sentimientos contradictorios sobre el matrimonio, el miedo al sexo masculino y la ausencia de un proceso biológico que la Manuela considera parte imprescindible de ser mujer (lo que la lleva a llamarla “fenómeno”). La juzga, además, por no ser convencionalmente atractiva: “Pero si con sus dieciocho años bien cumplidos ni la regla le llegaba todavía. Era un fenómeno. Y después decía que no. Que no quería que la anduvieran mandoneando. Que ya que era dueña de casa de putas sería mejor que ella también fuera puta. Pero la tocaba un hombre y salía corriendo. Claro que con esa cara no iba a llegar a mucho” (p. 27).

Para la Manuela, el ser mujer depende de la relación sexual o de coquetería con un hombre. Normaliza, a su vez, la sumisión de las esposas, consecuencia de un contexto social machista: “qué sacas con ser mujer si no eres coqueta, a los hombres les gusta, tonta, a eso vienen, a olvidarse de los espantapájaros con los que están casados” (53). No está claro si el pensamiento pertenece a la Manuela o a la Ludo, vecina de edad avanzada; sin embargo, tras criticar el poco interés de la Japonesita por los hombres, ofrece su consejo o “solución”: “La Ludo decía que mejor se casara, porque trabajadora eso sí que era la Japonesita. Que se casara con un hombre bien macho que le alborotara las glándulas y la enamorara” (27). Cabe resaltar que no se menciona a cualquier hombre, sino a un “macho”, palabra utilizada para aquel cuyas características tradicionalmente masculinas son exacerbadas. Se entiende, entonces, que el personaje considera que la construcción de lo femenino depende o se completa sólo con la intervención sexual de un hombre. No importa que el encuentro sexual sea violento, o que incluso se trate de una violación, lo importante es convertirse en “mujer”: “Que la Japonesita grite allá adentro. Que aprenda a ser mujer a la fuerza, como aprendió una” (122).

Las características atribuidas a cada sexo varían de acuerdo con el tiempo y espacio donde se desarrollan los individuos. En general, existen bastantes semejanzas entre distintas sociedades patriarcales, con algunas diferencias que dependen de la cultura. En su artículo “Feminismo, género y patriarcado”, Alda Facio y Lorena Fries profundizan en los tres conceptos y mencionan algunas características adecuadas para el contexto de *El lugar sin límites*. La novela se desarrolla en la Estación El Olivo, cercana a Talca, una ciudad en Chile. Debido a la relevancia de la victrola y la popularidad de los boleros, además del *Wurlitzer* que la Japonesa desea adquirir, podría intuirse que la historia se desarrolla a mediados del siglo pasado. Las autoras mencionan que, en el caso de Latinoamérica: “Podríamos decir que de los hombres en nuestras sociedades caribeñas y latinoamericanas, se espera un comportamiento racional, productivo, agresivo, etc., o por lo menos se cree que los hombres no deberían ser irracionales, dependientes, pasivos o dulces, etc.; y de las mujeres se espera y se cree que son dulces, sensibles, pasivas, hogareñas, maternas, o por lo menos que no deberíamos ser agresivas, fuertes, independientes, etc.”.¹¹¹

Amigot y Pujal también explican cómo las normas de una sociedad patriarcal afectan a los individuos, tanto mujeres como hombres. Mencionan que, según términos de Foucault, los comportamientos que no se apegan a la norma son considerados incluso como patológicos:

Según Foucault, con la emergencia de las ciencias humanas el sujeto es objetivado como individuo con funciones, que implican la posibilidad de determinar normas de ajuste a las mismas. Las normas operan como reglas naturales que indican si el funcionamiento de los individuos es adecuado o patológico. Con su dimensión productiva, las normas regulan el funcionamiento de todo el cuerpo social. Tal como Foucault señala, a partir del siglo XVIII no es la ley sino la norma una de las piezas clave de los dispositivos de poder.¹¹²

Pancho Vega, por ejemplo, reconoce que el comportamiento de la Manuela no es en su totalidad aceptable, y sabe que mostrar deseo real hacia ella está prohibido. Los adjetivos que utiliza para describirla (enloquecido, quebrado, arrítmico, asqueroso) coinciden con lo mencionado por las autoras. Pancho regula sus decisiones conforme a las normas, y cataloga el comportamiento de la Manuela como anormal. Cuando él y Octavio se detienen a conversar con la señorita Lila (trabajadora en la oficina de correos), Pancho coquetea con

¹¹¹ Alda Facio y Lorena Fries, “Feminismo, género y patriarcado”, *Academia. Revista sobre enseñanza del derecho de Buenos Aires*, Buenos Aires, 2005, p. 278.

¹¹² Patricia Amigot y Margot Pujal, *art. cit.*, p. 124.

ella, posiblemente para demostrar su libertad y hombría. Resulta interesante que Pancho tema la reacción de Octavio ante sus deudas con un hombre poderoso, pero no sobre una posible infidelidad:

—Pero si eres como marinero en tierra pues Pancho, ahora con la cuestión de tu camión y tus fletes: una mujer en cada puerto. La Emita no te verá ni el polvo, pobre. Qué castigo estar casada contigo.

—Ella no se queja.

Entonces sí que la señorita Lila se puso colorada.

—¿Y tú, Lilita?

Trató de tomarle la mano a través de la ventanilla.

—Déjate, tonto...

La señorita Lila hizo un gesto señalando a Octavio que fumaba en la puerta, mirando la calle. Pancho se dio vuelta para buscar el objeto de temor de Lila y al ver sólo a su cuñado alzó los hombros. (33)

No obstante, es durante esta conversación que Pancho se permite a sí mismo bromear sobre sentir algún tipo de atracción por la Manuela. A través de la narración, el lector puede identificar los sentimientos de Pancho. Bromeando, Vega puede expresar sus deseos sin tener represalias, sobre todo si ello ocurre tras coquetear con una mujer. Esto es visible en el siguiente diálogo:

—Sí, pero yo no estoy enamorado de ella [la Japonesita]...

La señorita Lila lo miró turbada.

—¿De quién, entonces?

—De la Manuela, pues...

Todos se rieron, hasta ella.

—Hombres cochinos, degenerados, vergüenza debía darles...

—Es que es tan preciosa. (36)

Pancho Vega teme también de su propia anormalidad, de los sentimientos que no debería tener por la Manuela y los comportamientos que podrían provocar que sea señalado e incluso castigado por otros hombres. Esto es relevante, sobre todo, en su relación con Octavio, pues él es un constante recordatorio de su compromiso heterosexual con Ema: “Que Octavio no sepa. No se dé cuenta. Que nadie se dé cuenta.”, se repite a sí mismo. Pancho Vega se ve obligado a reprimir sus deseos para poder sobrevivir dentro de una sociedad patriarcal. Utilizando los términos de Nancy, Vega se apega a la suprarrepresentación para mantenerse con vida. Sin embargo, aunque intente ocultar de los hombres su pasión por la Manuela, ella reconoce la tensión que los envuelve, reconoce el deseo escondido en la violencia: “Idiota. Tanto hablar contra las pobres locas y nada que les

hacemos... y cuando me sujetó con los otros hombres me dio sus buenos agarrones, bien intencionados, no va a darse cuenta una con lo diabla y lo vieja que es. Y tan enojado porque una es loca, qué sé yo lo que dijo que iba a hacerme. A ver nomás, sinvergüenza, estafador. Me dan unas ganas de ponerme el vestido delante de él para ver lo que hace” (28).

En *La representación prohibida*, Nancy explica cómo la suprarrepresentación puede anular otras representaciones a través de la muerte. En su ejemplo, aquellos que no pertenecen a la suprarrepresentación y, por lo tanto, suponen un peligro para ella, deben ser aniquilados. Algunos testimonios de las víctimas mencionan cómo se vieron obligadas a pasar desapercibidas: no luchar en contra ni resaltar, con tal de sobrevivir. Esto resulta similar a lo descrito por Amigot y Pujal, quienes explican cómo Judith Butler desarrolla las relaciones de género en cuanto a subordinación y sometimiento. Apegarse a las características impuestas por el sistema patriarcal puede convertirse en una cuestión de vida o muerte: “En este sentido, la dependencia inherente de todo ser, de mujeres y de hombres, los convierte en vulnerables a la subordinación y a la explotación de forma específica. El deseo de supervivencia, el deseo de “ser”, es un deseo ampliamente explotable que significa: ‘prefiero existir en la subordinación que no existir’”.¹¹³

Es un riesgo para el individuo (sobre todo para las mujeres y quienes representan una identidad de género distinta a la impuesta) vivir bajo una sociedad patriarcal. Dicha sociedad, como explican las autoras, se caracteriza por su violencia y falta de tolerancia hacia la homosexualidad y las diversas expresiones de género. Sin embargo, la muerte también podría ser interpretada desde la representación. El individuo es obligado a performar el género asignado o, de lo contrario, no “será” ante los demás. Se ve forzado a escenificar lo impuesto, o ser catalogado como patológico. Su existencia es válida sólo si se apega a la norma, aun cuando ésta sea violenta.

De acuerdo con lo que se ha expuesto, es posible observar semejanzas entre la jerarquía que implica el género dentro de una sociedad patriarcal y las relaciones de poder entre suprarrepresentación y representación. Al aplicar dichos conceptos a las dinámicas de los personajes en *El lugar sin límites*, podría considerarse que la ideología patriarcal es una forma de suprarrepresentación, pues rechaza a aquellas representaciones que no se apegan a

¹¹³ *Ibidem*, p. 138.

la norma, y que suponen un riesgo para el poder. Los personajes masculinos, mediante el comportamiento violento y el abuso de su lugar en la jerarquía, forman parte de la suprarrepresentación. Mantienen a la representación del género femenino como subordinada, y rechazan a los hombres que no cumplen con las características asignadas. La suprarrepresentación implica la imposición de una ideología como única forma válida de representación. En el caso de la Estación El Olivo, las representaciones que rompen con la heteronormatividad son juzgadas o incluso castigadas, como ocurre con la Manuela.

Para argumentar por qué se trata de una ideología patriarcal y cuáles elementos la distinguen, se retomará el trabajo de Alda Facio y Lorena Fries en su artículo “Feminismo, género y patriarcado”, quienes dedican parte de su investigación a explicar dicho concepto. Las autoras comienzan con la noción de ideología y cómo ésta es la base en la que se fundamentan las conductas de los individuos. También influye en el funcionamiento de dinámicas sociales y configura perspectivas sobre el mundo. De acuerdo con Facio y Fries, una ideología es “un sistema coherente de creencias que orientan a las personas hacia una manera concreta de entender y valorar el mundo; proporciona una base para la evaluación de conductas y otros fenómenos sociales; y sugiere respuestas de comportamiento adecuadas”.¹¹⁴ En el caso de la ideología patriarcal, se trata de una ideología basada en las características sexuales de los seres humanos y sus diferencias. Sobre ello, las autoras explican: “Una ideología ‘sexual’ sería, entonces, un sistema de creencias que no sólo explica las relaciones y diferencias entre hombres y mujeres, sino que toma a uno de los sexos como parámetro de lo humano”.¹¹⁵

Como argumentan las autoras, una ideología patriarcal se construye con base en las diferencias entre hombres y mujeres, de forma que la “inferioridad” de éstas sea considerada natural. Dicha ideología ocasiona la marginación de las mujeres en cuanto a derechos, oportunidades y educación. Es responsable, incluso, de perpetuar el femicidio y su impunidad. Las mujeres son las principales víctimas de violencia dentro de esta ideología. Sin embargo, también perjudica la vida de los hombres, sobre todo, de aquellos cuya expresión de género no se apega a la norma: “Las ideologías patriarcales no sólo afectan a las mujeres al ubicarlas en un plano de inferioridad en la mayoría de los ámbitos

¹¹⁴ Alda Facio y Lorena Fries, *art. cit.*, p. 261.

¹¹⁵ *Idem.*

de la vida, sino que restringen y limitan también a los hombres, a pesar de su situación de privilegio. En efecto, al asignar a las mujeres un conjunto de características, comportamientos y roles ‘propios de su sexo’, los hombres quedan obligados a prescindir de estos roles, comportamientos y características y a tensar al máximo sus diferencias con ellas”.¹¹⁶

La violencia que caracteriza a la ideología patriarcal no se limita a la relación entre hombres y mujeres. Facio y Fires explican también cómo dicho sistema de creencias es capaz de detonar otros actos de violencia en distintas esferas de la vida social. La más relevante y compleja es la fobia al Otro. La causa de tal fenómeno es la creencia de que sólo es posible identificarse y empatizar con aquellos cuya ideología se apega o, al menos, se asimila a la propia. Sobre ello, las autoras mencionan: “La fobia a los otros, a las otras, se reproduce por el fomento de la desidentificación entre personas diferentes. Esta creencia dogmática, refuerza la tesis de que sólo pueden identificarse positivamente, entre sí, las personas y grupos semejantes. La fobia al otro, como sustrato cultural y de la autoidentidad llega al extremo cuando el horror, el rechazo y el daño se legitiman y abarcan a cualquiera”.¹¹⁷ La ideología patriarcal, por lo tanto, se asemeja a la suprarrepresentación en una característica primordial: ambas rechazan aquellas representaciones que no se apegan a la norma, y reaccionan con violencia hacia aquellos que ponen en peligro al *status quo*.

Dicha situación puede observarse en la reacción de los hombres de la Estación El Olivo tras la llegada de la Manuela al pueblo. Desde la introducción de la Manuela a la estación, los habitantes se sienten confundidos, pues no pueden clasificarla en ninguna de las dos categorías posibles dentro de una sociedad patriarcal. Por otro lado, durante la fiesta del triunfo de don Alejo, como se describió en el primer capítulo, los hombres demuestran su descontento con la presencia de la Manuela. Mencionan, incluso, la posibilidad de un castigo en su contra, pues la consideran un “descrédito” o una “degeneración”. La acusan, incluso, de “inmoralidad”. Su fidelidad a la suprarrepresentación y su fobia al Otro es la causa de la violencia brutal que los caracteriza. A pesar del riesgo, la Manuela se aferra a su libertad de expresión, tal y como describe la Japonesita:

Los carabineros lo conocen y no dicen nada y me lo traen de vuelta calladitos y yo les convidé unos tragos y aquí no pasa nada. Pero puede ser que haya algún carabinero nuevo,

¹¹⁶ *Idem.*

¹¹⁷ *Idem.*

de esos pesados que se les pone la idea y no sueltan. Y después, un par de semanas en cama yo tengo que cuidarlo. Llorando todo el tiempo, diciendo que se va a morir, que ya no está para estas cosas, que lo perdone, que nunca más y dice que va a botar su vestido de española que usted vio, es un estropajo, pero no lo bota y lo guarda en su maleta. (151)

Dentro de esta propuesta de lectura de *El lugar sin límites*, la ideología patriarcal funcionaría como una suprarrepresentación violenta y poco tolerante a otras representaciones. Sin embargo, como explica Nancy, la suprarrepresentación no se limita a rechazar a las representaciones que incumplen la norma, sino que busca anularlas por medio de la muerte. La Manuela es humillada y maltratada cada que ejecuta su *performance*, sin que ello pase a mayores. No obstante, rebasa el límite al intentar besar a Pancho Vega frente a Octavio. Resulta interesante que, en el burdel, mientras Octavio no era testigo, Pancho intenta besar y tocar a la Manuela, acción que no tiene consecuencias negativas, como puede notarse en el siguiente fragmento:

Con el talle quebrado, un brazo en alto, chasqueando los dedos, circuló en el espacio vacío del centro, perseguida por su cola colorada hecha jirones y salpicada de barro. Aplaudiendo, Pancho se acercó para tratar de besarla y abrazarla riéndose a carcajadas de esta loca patuleca, de este maricón arrugado como una pasa, gritando que sí, mi alma, que ahora sí que iba a comenzar la fiesta de veras... pero la Manuela se le escabullía, chasqueando los dedos, circulando orgullosa entre las mesas antes de entregarse al baile. (135)

El personaje principal, al convertirse en un peligro para la suprarrepresentación, es víctima del vacío de su posibilidad representativa en manos de los hombres. Lo que parecía una noche de diversión y libertad junto a Pancho y Octavio pronto se convierte en una persecución y un oscuro final para la Manuela.

2.2.2 Vacío de la posibilidad representativa: el exterminio de la Manuela

Como se explicó anteriormente, existen varias máscaras de masculinidades y distintas jerarquías entre los géneros. Tales dinámicas se asemejan a las relaciones de poder entre la suprarrepresentación y representación, descritas por Nancy en *La representación prohibida*. Dichos conceptos han servido para interpretar la relación que la Manuela mantiene con otros personajes, sobre todo con los masculinos, pues es a ellos a quienes pretende impresionar. Como explica Nancy, la suprarrepresentación no tolera a aquellas representaciones que suponen un riesgo para el orden, lo que la lleva a anular la posibilidad de representación del Otro mediante la muerte. Este proceso es comparable al ataque

violento que recibe la Manuela por parte de Octavio y Pancho Vega hacia el final de la novela.

En el subtema anterior se ha mencionado cómo la performatividad de género es clave para la supervivencia de los individuos. Esto incluye tanto su adaptación a una sociedad patriarcal, como el “ser” o existir a través de la representación. Patricia Amigot y Margot Pujal desarrollan en su artículo cómo las construcciones de ambos géneros influyen en los seres humanos, quienes inconscientemente intentan cumplir con tales expectativas, a veces sin cuestionarse sobre su origen. Sobre ello, las autoras mencionan lo siguiente:

Como sujetos “generizados”, sólo podemos llegar a sobrevivir, existir o “ser” subordinándonos a la categoría de género específica que nos interpela (siempre en conjunción de forma específica con otras categorías como la clase, la edad, la etnia, etcétera), y heredando ese vínculo apasionado que se crea en el proceso relacional de cuidado e interpelación social de nuestra constitución. Vínculo que nos conduce de forma inevitable y diversa a desear obstinadamente ser masculino o femenina sin saberlo del todo (y sin necesidad de saber lo que significa) y, por lo tanto, sin haberlo elegido.¹¹⁸

La Manuela, por ejemplo, al no sentirse identificada con el género masculino, intenta performar el femenino para conseguir la aprobación o deseo de los hombres. Aún más importante, ella se vive y percibe a sí misma como una mujer, y le alegra que otras mujeres (como la Ludo, o, de vez en cuando, don Alejo) la traten como una, sin titubear. Piensa incluso en la muerte como un ente femenino que le tendrá piedad por ser mujer: “Pero la pelada era mujer como ella y como la Ludo, y entre mujeres una siempre se las puede arreglar. Con algunas mujeres por lo menos, como la Ludo, que siempre la habían tratado así, sin ambigüedades, como debía ser” (27). Para lograrlo, imita la construcción patriarcal de lo femenino, sin cuestionar lo que ello significa. Se ve obligada, además, a escoger entre únicamente dos opciones. Sin embargo, es importante recordar que la construcción de lo femenino y lo masculino se basa en un argumento que alude a lo biológico o “natural”, pues agrega características basadas en el sexo. Por lo tanto, aunque la Manuela intenta representar lo femenino, esto no resulta creíble para los hombres, quienes relacionan las características sexuales con la performatividad de género.

Dicha situación es visible, por ejemplo, cuando la Manuela es arrojada al agua, pues su cuerpo queda expuesto, y los hombres le atribuyen significados heteronormativos por el hecho de ser un cuerpo masculino. Además, cuando escuchan que se refiere a sí misma con

¹¹⁸ Patricia Amigot y Margot Pujal, *art. cit.*, p. 139.

pronombres femeninos, la tocan sin su consentimiento para “comprobar” si es verdad: “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 toquantee, ándate para allá roto borracho, que venís a toquetearme tú” (80).

Como han expuesto las autoras, para sobrevivir es clave apegarse a la expresión de género impuesta. Desde la perspectiva de Jean-Luc Nancy ocurre algo similar. En *La representación prohibida*, el autor menciona el testimonio de un sobreviviente de Auschwitz, quien explica que, para no ser asesinado, no debía parecer “ni demasiado altivo ni demasiado servil”. En el caso de la representación, por lo tanto, para sobrevivir a la violencia de la suprarrepresentación, el individuo debe representar lo menos posible, pasar desapercibido. Aquellos que no encajan con las exigencias de la suprarrepresentación, deben hacer lo posible por no ser notados, es decir, no ser un peligro para la ideología dominante. En palabras de un sobreviviente: “Me esforzaba por no hacerme notar, manteniéndome ni demasiado derecho ni demasiado abatido, intentando no tener un aire ni demasiado orgulloso ni demasiado servil; sabía que en Auschwitz ser diferente significaba la muerte, mientras que los anónimos, los que carecían de rostro, sobrevivían”.¹¹⁹

La Manuela, sin embargo, no cumple con lo necesario para sobrevivir en una sociedad violenta y patriarcal. Se rebela constantemente contra el género impuesto, utiliza las características designadas al género femenino y provoca tensión en los hombres. Disfruta, además, de llamar la atención con su número. No busca ser desapercibida. Al contrario, intenta con toda su energía obtener el elogio de los hombres. Aun cuando procura justificar las burlas, ella menciona constantemente la intención de “superar” a otras mujeres por medio de su representación. A pesar de la debilidad de su cuerpo, encuentra fortaleza en el baile, sólo ella puede encender la última chispa en la Estación El Olivo: “Está buena la fiesta. La Lucy baila con Octavio, pero ella [la Manuela] es la única capaz de hacer que la fiesta se transforme en una remolienda de padre y señor mío, ella, porque es la Manuela. Aunque tiemble aquí en la oscuridad rodeada de guano de gallina tan viejo que ya ni siquiera olor le queda” (122).

Desde la perspectiva de la Manuela, ella ejecuta una actuación artística. Cuando justifica sus acciones y se queja del maltrato de los hombres, se refiere a sí misma como

¹¹⁹ Jean-Luc Nancy, *La representación prohibida, seguido de la Shoa, un soplo*, op. cit., p. 53.

una artista, una persona incomprendida que sólo busca expresarse y traer alegría al pueblo, aunque ello ponga en riesgo su vida: “[...] y avanza hasta la luz y antes de entrar escucha oculta detrás de la perta, mientras se persigna como las grandes artistas antes de salir a la luz” (123). Su representación lucha contra la ideología dominante. Por medio de su *performance*, cuyos elementos juegan con los límites, desobedece a lo impuesto y confunde a los hombres que se apegan a la suprarrepresentación. Con su representación intenta defenderse de un entorno violento. Aunque a veces exprese lo contrario, ella detecta las injusticias que Pancho y otros espectadores cometen:

¡Cómo no! ¡Macho bruto! ¡A él van a estar bailándole, mírenlo nomás! Eso lo hago yo para los caballeros, para los amigos, no para los rotos hediondos a patas como ustedes ni para peones alzados que se creen una gran cosa porque andan con la paga de la semana en el bolsillo... y sus pobres mujeres deslomándose con el lavado en el rancho para que los chiquillos no se mueran de hambre mientras los lindos piden vino y ponche y hasta fuerte... no. (12)

La Manuela representa el reconocerse diferente a las expresiones (violentas o forzadas a la subordinación) impuestas por una sociedad patriarcal. Es, a veces, una chispa de esperanza para un pueblo que se ha quedado sin sueños. Es sólo cuestión de tiempo para que la Estación El Olivo, olvidada por la electricidad, sea “engullida” por su destino. El personaje principal, además, es consciente de la tensión entre ella y Pancho Vega. Por ello espera con ansias y miedo su regreso. De él recuerda “sus manos duras, pesadas, como de piedra, como de fierro, sí, las recordaba” (12). Sabe que, detrás de su violencia, se encuentra un deseo reprimido, por ello “siente las manos pesadas de Pancho pulsándola esa noche como quien no quiere la cosa cuando nadie lo está mirando” (123). Incluso don Alejo le advierte sobre rumores que infieren la presencia de la Manuela en la mente de Pancho:

—¿Qué no dicen que tienes embrujado a Pancho Vega?
—¿Quién dice?
—Él dice. Cuidadito. [...]
—¿Cuidadito con quién?
—Con Pancho. Dicen que no habla más que de ti. (30)

Pancho Vega nota el desvío de la norma y se identifica con la representación de la Manuela, pues él mismo reconoce que sus deseos no corresponden con la heteronormatividad. Dicha revelación trae consigo angustia y miedo, pues Vega teme que sus sentimientos sean notados por otros hombres y que, por lo tanto, sea merecedor de un castigo. Por ello su deseo se mezcla con repudio. Como se mencionó en el primer capítulo,

Pancho tiene la necesidad de sentir a la Manuela. Sin embargo, para sobrevivir, se ve obligado a silenciar sus deseos desde la distancia. Al reflexionar sobre sus sentimientos, Pancho deja de divertirse. Él desea a la Manuela, a quien describe como “asqueroso” o un “viejo maricón”. No obstante, hacia el final de la novela, Pancho utiliza la fiesta como pretexto para justificar sus emociones. Además, se toca a sí mismo e inspecciona su cuerpo como reafirmación de masculinidad:

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 del cuello. (138)

La Manuela reconoce de forma inconsciente algunas dinámicas de la ideología patriarcal que domina a la Estación El Olivo. Sabe, por ejemplo, que debido a las características sexuales de su cuerpo los hombres no creen que ella sea una mujer real. Incluso ella misma duda ante su propia representación. Además, considera que la Japonesita, aun siendo una “ambigüedad”, será reconocida como una mujer. Ante los ojos de los hombres, la Manuela parece un hombre desviado, al que se debe eliminar por desobedecer a la suprarrepresentación, es decir, por ser una representación “burlona”. Incluso fuera de la Estación, los hombres siguen la misma rutina: la Manuela baila y su alegría los contagia, con la promesa de fiesta, ella los sigue a otro pueblo, regresa después de algunos días a la Estación con los ojos morados o algunos huesos rotos. Por ello teme y se niega a defender a la Japonesita:

Ya estaba bueno. ¿Para qué seguía haciéndose tonta? ¿Quería que ella, la Manuela, se enfrentara con un machote como Pancho Vega? Que se diera cuenta de una vez por todas y que no siguiera contándose el cuento... sabes muy bien que soy la loca perdida, nunca nadie trató de ocultártelo. Y tú pidiéndome que te proteja: si voy a salir corriendo a esconderme como una gallina en cuanto llegue Pancho. Culpa suya no es por ser su papá. Él no hizo la famosa apuesta y no había querido tener nada que ver con el asunto. (54)

Al desobedecer la norma, la Manuela se convierte en un peligro para la suprarrepresentación patriarcal, ella toma el lugar de lo que Nancy describe como “la gangrena o el miasma capaz de corromper la presentación misma de la presentación auténtica”.¹²⁰ (47). Por una última vez, la Manuela rechaza el llamado de la Japonesita. Esta

¹²⁰ *Ibidem*, p. 47.

última la cuestiona frente a los hombres, y le llama “padre”, recordándole su condena. La Manuela reacciona con molestia, y convence a los hombres de seguir la noche en otro lado: “Ya vamos, llévame, mira que esta chiquilla mala le dice a todo el mundo que es hija mía para obligarme a quedarme, vieras cómo me trata, como a una china siendo que soy su madre, y no me deja salir más que a misa y donde la Ludo. Yo me quiero ir con ustedes, chiquillos, a seguir la fiesta a otra parte por ahí donde esté divertido y podamos reírnos un rato” (139). El personaje principal cruza los límites cuando ella, Pancho y Octavio salen del burdel dando traspiés. Ebrios y aún animados por el espíritu de fiesta, los tres caminaban juntos, mientras sujetaban a la Manuela de la cintura. Este fragmento es de gran relevancia, pues el conflicto entre ellos lleva a la escena más violenta de la novela:

La Manuela se inclinó hacia Pancho y trató de besarle 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? (p. 141)

La Manuela menciona, para evadir el peligro, que sólo se trataba de una broma, e intenta convencer a los hombres de seguir la fiesta y olvidar el incidente. Sin embargo, ella sabe que está en problemas, y reconoce el inicio de la violencia en su contra, perpetrado usualmente por un hombre no dispuesto a traicionar a la suprarrepresentación dominante: “La Manuela no contestó. Siempre pasaba cuando había un hombre tonto como el tal Octavio” (141). Pancho intenta golpearla en el rostro, y Octavio busca paralizarla para que ambos puedan descargar su ira en ella. En dicho momento, la Manuela se da cuenta de que su representación ha fallado. A pesar de los anteriores momentos de risa y celebración, recuerda que no es una mujer ante los ojos de la suprarrepresentación: “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” (142).

La Manuela huye con la esperanza de alcanzar a don Alejo y pedir su ayuda. Lleno de poder, seguridad y comodidades, don Alejo no se ve en la necesidad de pelear físicamente para confirmar su identidad masculina. No teme de la Manuela ni ve en ella un

peligro, a diferencia de Pancho y Octavio, cuyas masculinidades (subordinada y cómplice, respectivamente) se ponen a prueba. Por ello, la Manuela ve en él su última esperanza. Desde su percepción, él aún le debe algo por haberla encadenado a la Estación El Olivo tras la apuesta en la casa de la Japonesa:

Don Alejo, don Alejo. Él puede ayudarme. Una palabra suya basta para que estos rotos se den a la razón porque sólo a mí me tienen miedo. [...] usted me prometió que nunca me iba a pasar nada que siempre iba a protegerme y por eso me quedé en este pueblo y ahora tiene que cumplir su promesa de defenderme y sanarme y consolarme, nunca antes se lo había pedido ni le había cobrado su palabra pero ahora sí, sólo usted, sólo usted... no se haga el sordo don Alejo ahora que me quieren matar y que voy corriendo a buscar lo que usted me prometió. (p. 143)

Pancho y Octavio inician una persecución contra la Manuela, cuya meta es su aniquilación. Los dos hombres se ven obligados a mantener fidelidad a la suprarrepresentación mediante la violencia contra ella. Sobre todo, Pancho, quien debe asegurarse de que su performatividad de género sea clara y creíble ante su cuñado, frente al cual ya había sido humillado por don Alejo. De acuerdo con la relación entre suprarrepresentación y representación descrita por Jean-Luc Nancy, es posible que personajes con mayor poder sobre la Manuela sintieran la necesidad de suprimirla por no apegarse a la suprarrepresentación (es decir, a alguna de las máscaras masculinas socialmente aceptadas). En el ejemplo brindado por Nancy, se menciona la existencia de la unidad paramilitar SS, cuyo propósito es la represión brutal: “Las SS están ahí para suprimir lo que puede sorprender, interpelar o dejar atónito al orden suprarrepresentante”.¹²¹ Sin embargo, dicha represión brutal no se limita a la tortura y la violencia, sino que busca aniquilar por completo la capacidad representativa del Otro por medio de la muerte.

De una forma similar, las masculinidades cómplices buscan suprimir aquello que afecta al orden suprarrepresentante. En la Estación El Olivo, es la Manuela quien sorprende a la suprarrepresentación y pone en duda su poder. La muerte, desde la teoría de Nancy, implica el vacío de la posibilidad representativa: “Aquello que la *Weltanschauung* necesita es, ante todo, la (re)presentación de un no-rostro: el del anonimato o el de la muerte, y, para terminar, por supuesto, siempre el de la muerte. Ni siquiera la muerte, en verdad, sino el muerto, muertos por millares y por millones. Porque la muerte, precisamente, es lo que no

¹²¹ *Ibidem*, p. 48.

se ve y no se (re)presenta”.¹²² De la misma forma, Pancho y Octavio intentan, al perseguir a la Manuela y golpearla de forma brutal, hacer que ella detenga la representación que los pone a prueba y desobedece al orden. Vega justifica el baile y el coqueteo al atribuirlo a la fiesta, pero rechaza la demostración de afecto que puede convertirlo en un enemigo de Octavio. Contrario a lo que Pancho pensaba y sentía respecto de la Manuela, el personaje afirma lo siguiente en voz alta: “Una cosa es andar de farra y revolverla, pero otra cosa es que me vengái a besar la cara” (142).

Al herirla, Pancho no sólo intenta eliminar una conducta inaceptable, sino que busca destruir aquella parte de la representación de la Manuela que ve reflejada en sí mismo. Durante el baile de la Manuela, Pancho experimentó deseos y sentimientos que no serían aceptados en su sociedad, lo que lo volvería un traidor a la ideología dominante. Conllevaría, además, el perder su lugar en la jerarquía, donde ya se encontraba subordinado y pisoteado por hombres con mayor poder que él. Pancho es un personaje que se muestra frustrado ante el poder o, mejor dicho, la falta de éste. Lo aqueja, por ejemplo, el poder económico e incluso familiar (debido a su cercanía a don Alejo durante su infancia) que el patriarca tiene sobre él. Su desesperación lo lleva a convertirse, junto a Octavio, en un exterminador, según los conceptos de Jean-Luc Nancy en *La representación prohibida*.

El autor explica que el proceso de vaciar la posibilidad representativa implica dos sujetos. A ellos se refiere como el exterminador y el exterminado. De acuerdo con Nancy, el exterminado: “[...] es aquel que antes de morir, y para morir como quiere el exterminador, ha sido vaciado de la posibilidad representativa, es decir, en definitiva, de la posibilidad del sentido, y se convierte así, aún más que en un objeto (que hubiera dejado por completo de ser un hombre, y fuera un objeto para un sujeto), en otra presencia, amurallada en sí frente a la de su verdugo”.¹²³ Dicha relación resulta semejante a la brutalidad con la que Pancho y Octavio, como exterminadores, destruyen a la Manuela. Esto es visible en el fatal encuentro de los tres cuerpos. En la narración se menciona cómo se pretende ejercer un castigo a través de la violencia. Sin embargo, el castigo no se limita a la Manuela. Los hombres, al destruirla, también intentan destruir la parte de ellos que participó en su representación. Es decir, aquella parte que dudó sobre su fidelidad a la

¹²² *Ibidem*, p. 53.

¹²³ *Ibidem*, p. 59.

suprarrepresentación. Esto es visible durante la pelea final, donde se menciona la desesperación de encontrar un culpable, “castigándolo, castigándola, castigándose deleitados hasta en el fondo de la confusión dolorosa” (144).

Hacia el final de la novela, durante el ataque contra la Manuela, se menciona la posibilidad de que los hombres perpetuadores no fuesen Pancho y Octavio. Esto ocurre dentro de un contexto en el que la Manuela comienza a perder la conciencia debido a los golpes que recibe: “No alcanzó a moverse antes que los hombres brotados de la zarzamora se abalanzaran sobre él como hambrientos. Octavio, o quizás fuera Pancho el primero, azotándolo con los puños... tal vez no fueran ellos sino otros hombres que penetraron la mora y lo encontraron y se lanzaron sobre él y lo patearon y le pegaron y lo retorcieron, jadeando sobre él [...]” (144). Debido al desarrollo de la historia, lo más probable es que se trate de Pancho y Octavio. Sin embargo, tal breve ambigüedad en la descripción podría tener una interpretación simbólica.

De cierta forma, resulta irrelevante cuál o cuáles hombres acaban con la Manuela. Los personajes masculinos, al formar parte de una ideología patriarcal, protegen la suprarrepresentación, performan una identidad violenta (en distintas formas o medidas), y son poco tolerantes con la otredad. Participan en actos violentos que les permiten reafirmar su poder ante sus subordinados. Simbólicamente, es indiferente si Pancho, Octavio u otro habitante de la Estación es el culpable del ataque. Lo relevante es cómo éstos defienden la suprarrepresentación y anulan aquellas posibilidades que la ponen en riesgo. Se construye, entonces, lo que Nancy define como el “universo de la tortura”, una atmósfera de destrucción en la que un hombre disfruta de la ruina de otro. Mediante ella, se extingue al Otro, el perpetuador anula la representación de aquel que difiere de la suprarrepresentación. El autor arguye lo siguiente:

Así se puede seguir con Améry el proceso mediante el cual la puesta en escena del verdugo compromete la destrucción de la representación del otro: «En el universo de la tortura», escribe «el hombre sólo existe debido al hecho mismo de que quiebra al otro y puede contemplar su ruina», y en esta ruina, el verdugo «ha realizado su expansión en el cuerpo del otro y extinguido lo que era el espíritu del otro», y aparece «recogido y concentrado en una autorrealización asesina». La víctima ya no tiene ningún espacio de representación, mientras que su verdugo no tiene otra representación que la de sí mismo en el cumplimiento y la completitud de esta abolición del espacio.¹²⁴

¹²⁴ *Ibidem*, p. 60.

Pancho y Octavio, o los hombres que ejecutan la destrucción de la Manuela, intentan quebrarla, torturan su cuerpo mediante golpes y torceduras, castigan sus desvíos, y contemplan su ruina. Como verdugos, consiguen la reafirmación de su identidad masculina y heterosexual, se demuestran el uno al otro su fidelidad a la orden suprarrepresentante. Su autorrealización depende de la violencia contra el personaje principal. La Manuela es finalmente quebrada. Mediante la destrucción de su cuerpo sobre-significado, la suprarrepresentación se defiende y elimina nuevas posibilidades que pongan en riesgo su dominación:

[...] el cuerpo endeble de la Manuela que ya no resiste, quiebra bajo el peso, ya no puede ni aullar de dolor, bocas calientes, manos calientes, cuerpos babientos y duros hiriendo el suyo y que ríen y que insultan y que buscan romper y quebrar y destrozar y reconocer ese monstruo de tres cuerpos retorciéndose, hasta que ya no queda nada y la Manuela apenas ve, apenas oye, apenas siente, ve, no, no ve, y ellos se escabullen a través de la mora y queda ella sola junto al río que la separa de las viñas donde don Alejo espera benevolente. (145)

Por lo tanto, se demuestra que es posible interpretar la muerte de la Manuela como una respuesta de la suprarrepresentación, encarnada en dos hombres que buscan defender esta última y afirmar su masculinidad mediante la violencia. La Manuela, al desafiar constantemente la norma a través de la expresión de su identidad femenina, es quien sufre las consecuencias de una ideología dominante basada en el abuso y la subordinación.

Conclusiones

Lo expuesto a lo largo del proyecto de investigación permite concluir distintos aspectos. Por un lado, se ha desarrollado el concepto de cuerpo junto a las descripciones físicas de los personajes de *El lugar sin límites*, elemento de gran importancia dentro de la novela. Se ejemplificó en el personaje principal la función del cuerpo como espacio donde la identidad se pone en escena. Además, se señaló la relevancia que los personajes otorgan al cuerpo, y cómo esto se relaciona con el proceso de sobre-significación propuesto por Nancy, lo cual ocasiona una ruptura entre la identidad que la Manuela expresa y lo que su público considera como válido. Dicho análisis permitió lograr un acercamiento a los habitantes de la Estación El Olivo a partir de las descripciones realizadas por el autor, y comprender sus cuerpos como lugares abiertos y expuestos, capaces de construir máscaras que interactúan entre sí.

A su vez, se han desarrollado los elementos que componen la *performance* de la Manuela, y se han argumentado sus posibles significados. Se relacionó la fuerza y rebeldía que caracterizan al flamenco con la intención y personalidad de la Manuela. También se señaló al vestido como un arma que causa un efecto de abrigo y protección en el personaje principal. Las flores, relleno y plumas, se mencionaron como elementos que colaboran en la construcción de una máscara. El valor emocional que atribuye a cada parte de su *performance* demuestra la importancia que ésta tiene para ella. De su actuación artística depende la aceptación de los demás e incluso el reconocimiento de ella misma como mujer. Este análisis ha sido clave para entender la profundidad de su representación, que ocasiona en ella tanto alegría, euforia y esperanza en el futuro, como frustración, decepción y miedo. Dichas reacciones no se limitan a la Manuela, sino que alcanzan a su público. El mayor ejemplo de ello es Pancho Vega, quien tiene sentimientos por la Manuela; piensa constantemente en ella, ansia su tacto, y experimenta, aún entre la confusión, deseo. Sin embargo, es durante la *performance* que él duda de su capacidad para ocultarlo y encajar en la heterosexualidad exigida en su sociedad.

Por otro lado, se ha argumentado la relación entre los personajes masculinos y la forma en que ellos presentan su identidad con los conceptos de “máscara” y “mascaradas masculinas”. De acuerdo con sus características y posición en la jerarquía de poder, don Alejo es considerado ejemplo de la masculinidad hegemónica, y puede categorizarse como

un patriarca titular. En contraparte, Pancho Vega coincide con las masculinidades cómplices, e intenta construir una máscara de monstruo criminal. Mediante tales conceptos, se lograron explicar los comportamientos violentos de tales personajes, y sus relaciones con la Manuela y lo que ella representa. Los términos mencionados facilitaron la comprensión de las dinámicas de poder que dominan la Estación El Olivo, cómo estas afectan la vida de sus habitantes y, sobre todo, cómo ponen en riesgo la seguridad y dignidad de la Manuela como ser humano.

Asimismo, se ha argumentado una similitud entre el concepto de suprarrepresentación con el patriarcado y la jerarquía de género. La suprarrepresentación rechaza de forma violenta cualquier otra representación que no obedezca lo impuesto. De la misma forma, dentro de una ideología patriarcal, las mujeres y quienes expresan una identidad de género distinta a la impuesta son subordinadas y vulneradas. La brutalidad de la suprarrepresentación encaja con la jerarquía de poder visible en la Estación El Olivo y los constantes abusos contra la Manuela. Dicho análisis permitió entender la opresiva relación entre la ideología dominante y la capacidad representativa de los personajes. Esta tensión es causante de acciones agresivas entre hombres con distintas posiciones en la jerarquía de poder, y en contra de mujeres y personajes como la Manuela, que expresan una identidad diferente a la asignada dentro de su sociedad.

Finalmente, mediante los conceptos desarrollados por la teoría filosófica de Jean-Luc Nancy, es viable interpretar el asesinato de la Manuela como el vacío de su posibilidad representativa en manos de las masculinidades cómplices, quienes sienten la necesidad de hacer explícita su fidelidad a la suprarrepresentación mediante actos violentos, y reafirmar su propia masculinidad frente al Otro. De esta manera, se demuestra la importancia de la *performance* de la Manuela, pues ésta representa la ruptura de la norma, la insatisfacción y el dolor de reconocerse distinta al *status quo*. Representa, además, la valentía que implica defender la identidad propia en un entorno violento, donde su libertad de expresión podría costarle la vida.

Bibliografía

Altuna Lizaso, María Belén, “El individuo y sus máscaras”, *Ideas y valores: Revista Colombiana de Filosofía*, vol. 58, no. 140, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2009.

Amigot Leache, Patricia, y Pujal i Llombart, Margot, “Una lectura del género como dispositivo de poder”, *Sociológica*, año 37, no. 105, Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, 2009.

De la Flor, Clara, *Flamenco*, Difusión, Centro de Investigación y Publicaciones de idiomas, España, 2011.

Devisch, Ignaas, “Jean-Luc Nancy”, *Internet Encyclopedia of Philosophy*, 7 de septiembre de 2022, <https://iep.utm.edu/nancy/>

Donoso, José, *El lugar sin límites*, Anagrama, México, 2012.

Donoso, José, *El lugar sin límites. El obscuro pájaro de la noche*, Ayacucho, Caracas, 1990.

Facio, Alda, y Fries, Lorena, “Feminismo, género y patriarcado”, *Academia. Revista sobre enseñanza del derecho de Buenos Aires*, año 3, no. 6, Buenos Aires, 2005.

Gil Calvo, Enrique, *Máscaras masculinas: Héroes, patriarcas y monstruos*, Editorial Anagrama, Madrid, 2005.

Hurtado Bautista, Mariano, “Sociología de la máscara”, *Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, no. 5, Navarra, 1954.

Ibáñez, Agustina, “Sexo, violencia, identidad y cuerpo en *El lugar sin límites* de José Donoso”, *II Coloquio Internacional Saberes contemporáneos desde la diversidad sexual: teoría, crítica, praxis*, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 2013.

Krieger, Peter, “La deconstrucción de Jacques Derrida”, *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 84, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2004, p. 180.

López Morales, Berta, “La construcción de ‘la loca’ en dos novelas chilenas: *El lugar sin límites* de José Donoso y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel”, *Acta Literaria*, no. 42, Universidad de Concepción, Concepción, 2011.

Martínez Díaz, María, “El transexual en *El lugar sin límites*: monstruosidad, norma y castigo”, *Revista Humanidades*, vol. 1, Universidad de Costa Rica, Costa Rica, 2011.

Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, Arena Libros, Madrid, 2003.

Nancy, Jean-Luc, *El sentido del mundo*, La Marca, Buenos Aires, 2003.

Nancy, Jean-Luc, *La representación prohibida, seguido de la Shoa, un soplo*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006.

Rodríguez A., Nelson, “*El lugar sin límites* de José Donoso: una re-lectura desde la alegoría de Walter Benjamin”, *Literatura y Lingüística*, no. 14, Universidad Católica Silva Henríquez, Santiago, 2003.

Schongut Grollmus, Nicolas, “La construcción social de la masculinidad: poder, hegemonía y violencia”, *Psicología, Conocimiento y Sociedad*, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2012.

Sibilia, Paula, “El artista como espectáculo: autenticidad y *performance* en la sociedad mediática”, *Revista Dixit*, no. 18, Universidad Católica del Uruguay, Montevideo, 2013.

Vásquez Rocca, Adolfo, “Las metáforas del cuerpo en la filosofía de Jean-Luc Nancy: Nueva carne, cuerpo sin órganos y escatología de la enfermedad”, *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, vol. 18, no. 2, Roma, 2008.