

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE LETRAS

**EL TRAVESTISMO NARRATIVO EN *EL LUGAR SIN LÍMITES* (1966) DE JOSÉ
DONOSO.**

Trabajo de grado para optar al título
de Licenciado en Letras

Br. Annie del Valle Marcano Moya
Tutor: Lic. María Fernanda Di Muro Pellegrino

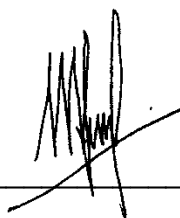
Caracas, abril de 2021.

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE LETRAS

Anuencia del Tutor para la presentación del Trabajo de Grado

Quien suscribe, Lic. María Fernanda Di Muro Pellegrino, C.I. 25.417.699, hace constar que ha revisado debidamente el Trabajo de Grado titulado: ***El travestismo narrativo en El lugar sin límites (1966) de José Donoso***, elaborado por la bachiller Annie del Valle Marcano Moya, C.I. 27.985.471, y considera que el mismo se encuentra apto para ser sometido a la consideración del correspondiente Jurado Examinador.

Caracas, a los catorce días del mes de abril de dos mil ventiuono.

A handwritten signature in black ink, consisting of several vertical strokes and a horizontal line, positioned above a horizontal line.

María Fernanda Di Muro Pellegrino

Tutora

Fecha de entrega a la Dirección de la Escuela: 14 de abril de 2021.

Flowers do bloom even in rain falling down.

LMM-Hwasa

AGRADECIMIENTOS

Quiero tomarme el tiempo de agradecer a mi mamá Xiomara Moya y a mis dos hermanos Anibal y Angel Marcano por siempre apoyarme, en todos los ámbitos, durante todo este proceso. De igual manera, agradezco a mi madrina Tamara Escobino por ser una luz en mi proceso universitario, por ayudarme, por apoyarme y siempre velar por mí.

A su vez, agradezco a Karem por estar ahí en todo momento, por ayudarme y por su apoyo incondicional.

A Sharon por siempre darme empujones llenos de amor desde la distancia, por creer en mí y por apoyarme constantemente.

A Sinaí por ser mi amiga y mano derecha durante nuestro camino universitario. Pero, sobre todo, por ser ese apoyo incondicional durante tanto tiempo.

A Amaranta, Rosana, Génesis, Cecilia, María y Andrea por ser un grupo de personas importante en mi vida, por ser luz y amor. Pero, sobre todo, por todo el apoyo y la ayuda que me dieron en mi proceso universitario.

A María, Alejandro, Rolmary, Mafer y Gabriel por ser amigos importantes, un gran apoyo durante mis días universitarios y por ayudarme constantemente en diferentes ámbitos.

Y, por último, quiero agradecer a mi tutora María Fernanda Di Muro por ser una persona maravillosa. Por su apoyo, constancia y guía durante todo este trayecto. Pero, sobre todo, por darme ánimo y creer en mí en todo momento.



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
Urb. Montalbán - La Vega - Apartado 20332
Telf.: (0212) 407-61-21/ 44-76/ 42-82 Fax:
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Letras -PR-

Período: 202125
NRC: 27383

ACTA DE TRABAJO DE GRADO

Caracas, 18 de Mayo de 2021

Los suscritos profesores: María Di Muro Pellegrino, Lizette Martínez Willet y Alma Añez Uzcátegui, integrantes del jurado calificador del Trabajo de Grado intitulado "El travestismo narrativo en El lugar sin límites(1966) de José Donoso", elaborado por la bachiller Marcano Moya, Annie del Valle, cédula de identidad N° 27985471, para optar al Título de Licenciado en Letras, certifican que, habiendo examinado dicho trabajo, consideramos que es merecedor de la calificación de **dieciocho puntos (18ptos)**

Observaciones: El trabajo cumple con las exigencias de un Trabajo de Grado, denota investigación ardua y conocimiento sólido del tema. Para la entrega al repositorio institucional, debe incorporar las sugerencias formales realizadas por el jurado.

María Di Muro Pellegrino
Tutor(a)

Lizette Martínez Willet
Jurado

Alma Añez Uzcátegui
Jurado

Secretaría General
c.c. Escuela

ÍNDICE

Índice.....	4
Resumen.....	6
Introducción.....	7
CAPÍTULO I	
El travestismo y la simulación como forma de identidad.....	11
1.1 Travestismo: Una formación identitaria.....	11
1.1.1. Identidades en tránsito.....	11
1.1.2. Travestismo: Una formación identitaria.....	27
1.2. Simulación: Ocultarse y desocultarse en el oficio de la seducción.....	38
1.2.1 Del juego al carnaval.....	38
1.2.2 La simulación como representación.....	43
1.3. Algunas consideraciones sobre la ficción como poética.....	47
1.3.1 Sobre la ficción.....	47
1.3.2 Sobre el personaje.....	52
CAPÍTULO II	
Sobre la conciencia narrativa y la narración.....	61
2.1 Sobre la narración.....	61
2.1.1 Conciencia narrativa y la relación narrador-personaje.....	61
2.1.2 Sobre el monólogo interior y el estilo indirecto libre.....	69
2.2 Antecedentes.....	81
2.2.1 Sobre el travestismo.....	81
2.2.2 Sobre El lugar sin límites.....	85
CAPÍTULO III	
El travestismo narrativo en <i>El lugar sin Límites</i>.....	94
3.1 Travestismo y simulación en El lugar sin límites.....	94
3.2 Travestismo como estética narrativa: El juego de lo ambiguo.....	109

3.3 Travestismo como estética narrativa: la irrupción del personaje dentro de la narración.....	120
CONCLUSIONES.....	136
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	140

RESUMEN

José Donoso es un escritor que desarrolló su obra en el contexto del Boom latinoamericano, caracterizado por el tratamiento de diversas temáticas que no formaban parte principal de la literatura canónica, entre ellas, la homosexualidad y el travestismo. Asuntos presentados, a su vez, a través del manejo de distintas técnicas innovativas en el arte de la narración. Así pues, *El lugar sin límites* (1966), surge en este entorno como una obra en la que se presentan conflictos identitarios que no sólo se observan en la conformación del personaje, sino que también se pueden vislumbrar a través de la construcción de la conciencia narrativa mediante el juego del travestismo y la simulación. Por tanto, esta investigación se centra en analizar los elementos que afectan el proceso narrativo, especialmente en los pasajes en los que se refleja la relación narrador-personaje principal, una relación en la que, pudiéramos decir, se conforma una suerte de travestismo narrativo. Esto ocurre ya sea partiendo de la irrupción de la voz del personaje de la Manuela dentro de la conciencia narrativa o también por las distintas acotaciones acerca del género del personaje, a las que va refiriendo el narrador en tercera persona a lo largo de la obra.

Palabras claves: travestismo, simulación, identidad, narración, conciencia narrativa, José Donoso.

INTRODUCCIÓN

El lugar sin límites (1966) de José Donoso es una novela muy reconocida por sus temáticas particulares. Por esta razón, a lo largo de los años, ha sido estudiada desde diferentes puntos de vista. Por lo general, la mayoría de estos estudios se centran en la definición de nociones como el travestismo a través de las perspectivas de lo grotesco, lo carnavalesco y la identidad. Un ejemplo de esto es el artículo de Andrea Ostrov, titulado «Espacio y sexualidad en *El lugar sin límites* de José Donoso» (1999) y la obra de la autora María Martínez Díaz titulada *El transexual en El lugar sin límites: Monstruosidad, norma y castigo* (2011). Por esta razón, el principal foco de interés ha sido su personaje principal: la Manuela. Sin embargo, al menos desde la crítica revisada, un elemento que no ha sido desarrollado es la visión de la conciencia narrativa como construcción del travestismo.

De esta manera, esta investigación tiene por objeto demostrar, a través de la construcción de la conciencia narrativa, la formación del travestismo narrativo en la novela *El lugar sin límites* de José Donoso. Para esto, se analizarán los distintos elementos que afectan la narración de la novela hasta el punto en que en esta se conforma una suerte de travestismo narrativo, ya sea partiendo de la irrupción de la voz del personaje de la Manuela dentro de la conciencia narrativa o también por la manera en la que el narrador se refiere al personaje principal a lo largo de la obra pues, en distintos momentos, este alude al personaje en femenino o en masculino.

Ahora bien, es importante mencionar que José Donoso Yáñez fue un profesor, periodista y escritor chileno que desarrolló su obra en el contexto del Boom latinoamericano. Según Ángel Rama (1984) podemos entender al Boom¹ como un período de ruptura con el esquema tradicional, en el que lo vanguardista se convirtió en referente; además se conoce que lo editorial tuvo un gran protagonismo y, a su vez, se desarrolló el

¹ Ángel Rama (1984) pone atención a la definición de Boom que tienen ciertos autores, entre estos se encuentra Mario Vargas Llosa, quien señala que el Boom literario no es más que un conjunto de escritores que adquirieron, de manera más o menos simultánea, cierta difusión y reconocimiento por parte del público y la crítica, a lo que lo denomina como una suerte de accidente histórico. Además, señala que en este los autores pueden tener marcas en común como muchas diferencias al momento de escribir. Mientras que para Julio Cortázar, este es un fenómeno de expansión del público lector latinoamericano, donde se desarrolla un elemento importante que es la identidad. Todo esto aunado a que el boom fue un producto de las empresas editoriales. Véase en: Rama, A. (1984) *Más allá del boom*. Buenos Aires: Folios Ediciones.

consumo masivo, especialmente, de narrativa. De igual manera, se ven presentes los signos que definen la especificidad latinoamericana. Sobre esto, María del Carmen Mauro (2007) señala que en la novela del Boom podemos percibir, en su mayoría, signos que definen lo específico de Latinoamérica y del ser latinoamericano, todo esto enfocado en una búsqueda consecutiva por la identidad. Además afirma que en la novela del Boom se denota aquel tiempo reconocido como lineal y profano que se suele cruzar con el tiempo mítico, circular y sagrado, formando así una suerte de conjunción histórica y mítica. Ahora bien, llegados a este punto es importante mencionar que uno de los elementos que cristaliza al Boom como vanguardista fue el hecho de incorporar temáticas que integraron diversos sectores de la sociedad e incluyeron en sus textos distintas formas de ver el mundo, ya sea desde la innovación a través del manejo de diferentes técnicas narrativas o por el trabajo de temas controversiales y poco incursionados como la homosexualidad y el travestismo. De esta manera, Donoso se inserta en este grupo de autores que participan de un movimiento de renovación estética.

En consonancia con esto, Rafael Fernández (1992) señala que Donoso constituye una de las cumbres de la novelística latinoamericana, siendo sus obras de las más importantes por los temas en los que se enfocaba y por cómo eran abordados. A su vez, afirma que es un escritor muy sorpresivo y que en su obra se dan dos caminos o formas de abordar la organización y estilo de un relato: uno de estos es la forma clásica en la manera de contar y el otro es uno un poco más experimental, tratando temas diferentes, que tocan estratos y ambientes poco incursionados, aunque este último se dé con cierta contención. Es así como, Fernández afirma que a pesar de incluir algunos temas fabulosos, muy diferentes y propios del mundo de los sueños, Donoso siempre mantiene un sustrato de novela realista. Esto quiere decir que su crítica no se centra en explorar y criticar presupuestos macro sociales y los factores económicos, sino que su foco principal es la condición humana en su dimensión social y moral. Esto nos hace entender que la obra novelesca de Donoso va mucho más allá de señalar problemas sociales y económicos para centrarse más en los problemas internos y existenciales del hombre aunado a la violencia, a la liberación y, a su vez, a problemas identitarios.

Al mismo tiempo, Fernández refiere que, normalmente, la novela de Donoso suele ser el testimonio, el certificado de existencia, de unos personajes inhibidos y de algunos personajes locos que padecen los cambios de una época. De esta manera, constituyen la gama de sujetos-tipos que no pueden pasar la frontera de los viejos tiempos, de las antiguas costumbres y tradiciones impuestas, lo que implica que en la obra se desarrollen, de cierta forma, todos los problemas que acarrearán estas cargas personales contrastadas con un contexto particular, dando como resultado que constantemente se nos presenten personajes conflictuados dentro de un mundo de pérdida, problemas y degradación en distintos niveles, como es el caso de la degradación social. En este sentido, señala el autor, en el marco de la degradación social de cada obra, existe un correlato en lo íntimo, en la sentimentalidad, en el factor y ético desde donde la mirada crítica del autor analiza la decadencia que más le interesa destacar según la temática que aborda en la obra.

Este es el caso de *El lugar sin límites* (1966), novela donde nos relatan la historia de Manuel González Astica, mejor conocido como la Manuela, un homosexual que disfruta con vestirse como mujer, es dueño de un prostíbulo y tiene una hija conocida como la Japonesita. En esta obra nos cuentan el día a día del pueblo de El Olivo y de la vida de la Manuela, donde no solo se denota la decadencia familiar y la del pueblo donde reside, sino que también se refleja la decadencia y degradación que vive la Manuela como travesti. De esta manera, los focos de interés al abordar esta obra son temas como la problemática del travestismo en la identidad de Manuel/Manuela, ya sea desde la degradación, las perspectivas de género o la figuración de lo grotesco y lo carnavalesco. Sin embargo, estos conflictos identitarios no solo se encuentran en la conformación del personaje, sino que también, pudiéramos afirmar, se presentan dentro de la construcción de la conciencia narrativa, mediante el juego del travestismo y la simulación, a través de dos perspectivas: La primera de estas el juego entre el narrador y el personaje Manuel/Manuela y, en segundo lugar, por medio de las alusiones a Manuel/Manuela, dentro del plano narrativo, por parte de una figura narrativa que se debate entre la primera y la tercera persona. A partir de esto, en esta investigación, se vislumbrará un travestismo narrativo que se da desde la conciencia narrativa y la dialéctica entre este y el personaje.

Para esto, en el primer capítulo se definirán las nociones de identidad, travestismo, simulación y ficción, de la mano de autores como Michel Foucault (1968-1971), Rosi Braidotti (1964), Judith Butler (1999-2000), Josefina Fernández (2004), Severo Sarduy (1982), René Girard (1997), entre otros. Seguidamente, en el capítulo dos se analizará, mediante el manejo de la técnica narrativa y del discurso, la conformación de la conciencia narrativa y la relación narrador-personaje. Para ello, serán fundamentales las perspectivas de autores como Oscar Tacca (1973-1956), Maria Isabel Filinich (1997), Robert Humphrey (1954), entre otros. Por último, en el tercer capítulo, se determinará, a través del análisis de la conciencia narrativa y la simulación, la manifestación del travestismo narrativo en la obra. Todo esto con el fin de mostrar, a través de los juegos que conforman la conciencia narrativa, la construcción del travestismo narrativo en *El lugar sin límites*.

CAPÍTULO I

El travestismo y la simulación como forma de identidad.

1.1 Travestismo: Una formación identitaria.

1.1.1 Identidades en tránsito

Cuando se refiere al pensamiento, no debería hablarse de oscuridad sino de una luz un poco turbia, falsamente evidente y que oculta más de lo que manifiesta. De esta manera es como Michel Foucault (1968) se enfoca en explicar cómo es que el pensamiento está regido por el poder y, a partir de este, se erigen y mantienen las concepciones de las cosas. En particular, si pensamos desde la perspectiva del saber clásico, es decir, desde la mirada racionalista, cuyos grandes exponentes han sido Descartes y Galileo, no tardaremos en percibir al mundo a partir de una organización mecanicista desde la que se comprende a la naturaleza como un conjunto de leyes cuyo origen parece estar correctamente fundamentado y demostrado. Al pensamiento racionalista no se le escapa nada, lo clasifica todo y establece conceptos. Sin embargo, todo lo que se insinúa fuera de las categorías oficiales y asentidas por el poder debe ser excluido e, incluso, rechazado. Este es precisamente el punto de quiebre que refiere el filósofo, en el que el umbral del clasicismo a la modernidad se disuelve cuando las palabras dejaron de entretenerse con las representaciones y de enmarcar en un solo molde el conocimiento de las cosas; cuando las palabras no tenían la manera de nombrar aquello que era rechazado.

De esta manera, señala el autor, para los filólogos las palabras se pueden entender como objetos que están constituidos y depositados por la historia. Mientras que para aquellos a los que les gustaría formalizar lo sugerido, el lenguaje tendría que separarse de su contenido concreto y «no dejar aparecer más que las formas universalmente válidas del discurso. Si se quiere interpretar, entonces las palabras se convierten en un texto que hay que cortar para poder ver aparecer en plena luz el otro sentido que ocultan». (Foucault, 1968. p. 296). Es así como las palabras en su contexto político no dictaminan sino que son aquello que se designa como necesario para dictaminar, y es por esto que podemos hablar de tipos de lenguaje, sostenidos por el tiempo, que se aloja en ellos y termina por usarlos. Es el tiempo el que estira, encoje, corta y moldea cualquier discurso mucho antes de que

este se pronuncie en una sucesión que nadie puede dominar. Así, de un punto a otro de la experiencia, la finitud se responde a sí misma, es la figura de lo mismo, la identidad, la diferencia de las positividades y su fundamento. Al respecto, Foucault (1968) señala que:

Si el saber del hombre es finito esto se debe a que está preso, sin posible liberación, en los contenidos positivos del lenguaje, del trabajo y de la vida; y a la inversa, si la vida, el trabajo y el lenguaje se dan en su positividad, esto se debe a que el conocimiento tiene formas finitas. (p.380)

De tal manera, la conciencia de la finitud hace que el hombre se encuentre sometido a fuerzas externas que lo coaccionan, unas fuerzas, en concreto, discursivas, pues tanto el conocimiento como la propia disposición humana son eminentemente discursivas. Resulta importante apuntar que por positividad Foucault está comprendiendo la afirmación y las posibilidades de habitar, que corresponden a las disposiciones de lo humano como ser social. Entonces, lo que se descubre es la existencia del hombre y de las cosas, a través de un gran despliegue especial que abre la representación, a su vez comprendida como la finitud radical del hombre, la dispersión que lo aparta del origen y lo promete a la distancia inalcanzable del tiempo. Con esto, Foucault (1968) nos hace entender que el hombre, desde sus principios, se encuentra arraigado a la forma de ver el mundo a través de las imposiciones establecidas por poderes o entes superiores, los cuales determinan la concepción de las cosas a través de un discurso. Más adelante, Foucault señala que los discursos, al igual que en la época clásica, sirven para manifestar, en una nueva analítica del ser humano, la relación de las cosas.

Por otro lado, Foucault en su obra *El orden del discurso* (1971) señala que «por más que en apariencia el discurso sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él revelan, en primera instancia, su vinculación con el deseo y el poder» (p.15), lo que no puede resultarnos nada extraño, pues, según el autor, el discurso no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo, sino que también es un objeto del deseo, pues el discurso no es solo aquello que logra representar los distintos conflictos y los métodos de dominación, sino que también es aquel por el que uno puede luchar para adueñarse de una determinada condición de poder. A su vez, Foucault señala que existe una voluntad de verdad que se suele apoyar en una base institucional o canónica que se encuentra reforzada

y acompañada por una serie de prácticas como la pedagogía, el sistema de educación, el lenguaje oficial de los libros de instrucción, la *auctoritas* de los sabios de antaño y los laboratorios actuales. Además, la eficacia de estos mecanismos se acompaña por la forma en que es valorado el saber y, a su vez, en cómo este es puesto en práctica en la sociedad.

Más adelante, Foucault (1971) señala que, en efecto, la noción del discurso verdadero ya no es la que desde hace muchos siglos instauraron los griegos, que «responde al deseo del que ejerce el poder; en la voluntad de verdad y en la voluntad de decir ese discurso es verdadero» (p. 24). De esta manera, el discurso conocido como verdadero o, precisamente, aquel que en su forma principal se aleja de todo lo relacionado con el deseo y libera del poder «no puede reconocer la voluntad de verdad que lo atraviesa; y la voluntad de verdad que se nos ha impuesto desde hace mucho tiempo es tal que no puede dejar de enmascarar la verdad que quiere» (p.24). Entonces, esto nos hace entender que un discurso clasificado como verdadero es aquel enmarcado en una verdad impuesta por un ente de poder, porque quiere, y debe entenderse como tal.

En resumen, señala Foucault (1971), puede pensarse que en las sociedades existe una especie de equivalencia en los distintos discursos, en donde resaltan, en primer lugar, aquellos discursos que se «dicen» en el día a día y en las conversaciones. Estos mismos son los que se pierden al momento en que son pronunciados y, en segundo lugar, existen los discursos que están en el origen de cierto número de actos nuevos de palabras que los reanudan, los transforman o hablan de ellos. Discursos que permanecen dichos y están todavía por decir. Estos son los que conocemos en nuestro sistema cultural como aquellos textos religiosos o jurídicos. A su vez, son esos textos curiosos, conocidos como «literarios» y a estos se les unen aquellos textos conocidos como científicos.

Por otro lado, Carlos Rojas Osorio (2016) señala que la filosofía de Michel Foucault (1921-1984) se anuda en torno al discurso y el poder, pues, «los objetivos de investigación son enfocados a través de los discursos establecidos en cada momento de la historia» (p.1). Es así como Foucault indaga en los discursos científicos, dando preferencia a las ciencias humanas, los políticos, filosóficos y otros que cubre con el término de «positividades». Siendo estos últimos distintos tipos de discursos que no hacen más que aludir a discursos científicos que «pueden ser el origen o la prehistoria de una ciencia; puede tratarse de

documentos como una tabla estadística, un reglamento de un manicomio o incluso un texto literario» (p.1).

Seguidamente, Osorio ahonda un poco más sobre la idea de poder, y afirma que no hay que hablar del «poder», como si fuera uno y centralizado, pues en cualquier sociedad humana se conforma una red de poderes, de niveles distintos de poder, con fuerza desigual y con diferente eficacia. Asimismo, señala que según Foucault (1977) hay que entender por poder, primero, a la multiplicidad de relaciones de fuerza inmanente y propia del dominio en que se ejercen y que son constitutivas de su organización. Además, se encuentra el juego que por medio de luchas y enfrentamientos incesantes las transforma, las refuerza y las invierte. De esta manera, los apoyos de dichas relaciones de fuerza forman una cadena o sistema. Asimismo, Osorio señala que no basta con decir que el poder es un ente que reprime o rechaza; que es una fuerza negativa, ya que el poder ejerce con eficacia propia, crea ámbitos de saber (la verdad está ligada al poder), crea ámbitos de realidad y, sobre todo, normatiza y disciplina. También puede decirse que el poder crea placer para aquellos que lo detentan. Es así como las mismas ciencias humanas han sido posibles con base en la diversidad del ejercicio de los artilugios del poder, convirtiéndose, así, en técnica, estrategia y mecanismo.

De igual manera, el poder ejerce una función de normalización, establece los límites entre lo normal y lo patológico, siendo, así, la ley, pues la ley misma es efecto de un juego de fuerzas. Por lo tanto, el saber humano es una sucesión discontinua de textos, de discursos, de un lenguaje cerrado sobre sí mismo, todo regido por un ente de poder con estatutos previamente establecidos. «Es así como los “objetos” de que hablan dichos discursos son “objetos formados” por el discurso mismo» (Osorio, 2016. p. 52.). Entonces, el autor ejemplifica con la idea de que se puede decir que no existe algo tal como la enfermedad por sí misma, sino que solo existen ciertos discursos médico-clínicos preestablecidos por los entes de poder que constituyen un cierto objeto u objetos y los denomina enfermedad X, Y o Z. Así, señala el autor, a partir de esto se podría decir que no hay enfermedades mentales o psicológicas, que no hay locura, sino que solo existen discursos creados por doctores, estudiosos clínicos y psiquiatras que solo se dan a la tarea de establecer lo que ellos llaman «locura». Así, la verdad es inherente a las formaciones

discursivas, según las relaciones de poder que se den en los distintos momentos de la historia. Por lo tanto, se dice que hay una verdad en el poder y múltiples verdades que luchan contra aquella.

En este sentido, Osorio señala que el discurso es el instrumento y el efecto del poder, pues el poder y el saber se articulan en el discurso. Además, los discursos son elementos tácticos en el campo de las relaciones de fuerza. Es así como en toda sociedad la producción del discurso es controlada, seleccionada, organizada y distribuida. De ahí se da que los primeros discursos de las ciencias humanas y las positividades le permiten a Foucault establecer conexiones entre saber y poder, poder y educación, poder y sexualidad.

De igual manera, Foucault (1971) señala que una de las regiones en la que la malla está más apretada, es la región de la sexualidad. Como si el discurso, lejos de ser ese elemento transparente o neutro en el que la sexualidad se desarma, fuese más bien uno de esos lugares en el que se ejercen, de manera privilegiada, algunos de sus temibles poderes. Por ello, Foucault ha desarrollado, con especial interés, un estudio detenido sobre las relaciones entre discurso, poder y sexualidad. Entre algunas de sus destacadas investigaciones, se encuentra su estudio sobre la sexualidad, cuya tesis se centra en el hecho de que todo lo que se conoce y se ha argumentado acerca de la sexualidad, partiendo de lo religioso a lo científico, se sostiene a través de formas discursivas que parten de unas relaciones de poder y de cómo se organiza la sociedad. Foucault habla más a fondo sobre este tema en su libro *Historia de la sexualidad* (1976), específicamente en el tomo I.

En *Historia de la sexualidad* (1976), Foucault hace un bosquejo de cómo se entendía la sexualidad en el pensamiento moderno, señalando que el siglo XVII sería el comienzo de una edad de represión, propia de las sociedades burguesas, pues en ese momento referir a la temática sexual implicaba una serie de castigos y prohibiciones que pasaban por el control del lenguaje, la restricción de la libre circulación del discurso sexual, el juego de las prohibiciones, los mutismos y censuras. A partir de aquí, señala el autor, considerando los últimos tres siglos, el pensamiento experimentó continuas transformaciones y las cosas se empezaron a tornar diferentes, ocurre una explosión discursiva en torno y a propósito del sexo. Los discursos sobre el sexo, discursos específicos y diferentes a la vez, por su forma y objeto, no han cesado de proliferar una

fomentación discursiva que se aceleró desde el siglo XVIII. Desde ese momento, las instituciones consignan sus normas para el tratado especial, el modo de articulación y de expresión al momento de referir a lo sexual. Siguiendo lo anterior, Foucault afirma que es importante que el sexo no haya sido únicamente una cuestión de placer, de ley o de interdicción, sino también de verdad y falsedad, que la verdad del sexo llegó a ser algo esencial, útil o peligrosa, preciosa o temible; en suma, que el sexo ha sido constituido como una apuesta de gran importancia en el juego de la verdad.

De ahí, que se entienda al sexo no solamente como el propio acto carnal o de relación sexual biológica, sino que la base esencial del concepto que maneja Foucault se centra en la identidad y en la libertad de acción. Por esta razón, el poder se encuentra ligado, intrínsecamente, al sexo, pues, si se controla la sexualidad, se controlan las acciones de quienes participan en la sociedad, esto implica desde el planteamiento de cómo es la forma correcta de vivir, hasta el control de natalidad, mortalidad, estado de salud y frecuencia de enfermedades. De esta manera, la sociedad, en su condición de definir al hombre, ha hecho que desde el poder se establezcan distintos tipos de prohibiciones que están pensadas en el control de lo que es verdadero o falso, con respecto a los discursos que se encuentran en diversos ámbitos, como en el caso del sexual.

Es así como una de las formas de control era la confesión de la carne, la cual se aplica en todos los países católicos y, a su vez, las instituciones incitan a acelerar la confesión anual, como modo de control y orden de los poderes civiles y religiosos, dando, así, un tipo de garantía de condición y estatuto, de identidad y de valor acordado hacia alguien e impuesto por otro. Según esta nueva postura, el sexo no debe ser nombrado sin prudencia; pero sus aspectos, correlaciones y efectos tienen que ser seguidos hasta en sus más finas ramificaciones. Por esta razón, la confesión y la acción de transformar el deseo en discurso son el medio principal de control, a través de la censura y la prohibición de vocablos. Convirtiéndose, entonces, en un discurso obligado y atento que debe seguir, en todos sus desvíos, la línea de unión del cuerpo y el alma bajo la premisa de los pecados, sacando, a la vez, la nervadura ininterrumpida de la carne bajo el manto de un lenguaje depurado de manera que el sexo ya no pueda ser nombrado directamente.

Ese mismo sexo es tomado a su cargo y acosado por un discurso que pretende no dejarle ni oscuridad ni respiro, pero lo importante es, sin duda, que esta obligación haya sido fijada al menos como punto ideal del buen cristiano. Entonces, se plantea un imperativo: no es solo confesar los actos contrarios a la ley, sino intentar convertir el deseo, todo el deseo, en discurso. Así, la sociedad moderna se forma, en buena parte, bajo los preceptos de la pastoral cristiana, pues esta buscaba producir efectos específicos sobre el deseo por el solo hecho de ponerlo como discurso, logrando efectos de dominio y desapego, de reconversión espiritual y de retorno hacia Dios. Gracias a ello, los mecanismos de poder, los cuales han puesto el discurso sobre el sexo, han llegado a ser esenciales.

Entre la objetivación del sexo en discursos racionales y el momento por el que cada cual es puesto a narrar su propio sexo, se produjeron, desde el siglo XVIII, toda una serie de tensiones, conflictos, esfuerzos de ajustes y de tentativas, lo que marcó nuestros últimos tres siglos, la variedad y la alta dispersión, pues, se trata de una incitación a los discursos, regulada y polimorfa. Con el tiempo y con los cambios en el pensamiento, a través de tantos discursos, se multiplicarán las cadenas judiciales por pequeñas perversiones. Se anexó la irregularidad sexual como una enfermedad mental, se definió una norma de desarrollo de la sexualidad desde la infancia hasta la vejez y se caracterizaron con cuidado todos los posibles desvíos.

Asimismo Foucault nos recuerda que, el siglo XX y el nuestro, representan la edad de la multiplicación, la dispersión de las sexualidades, un refuerzo de sus formas disparatadas y una implantación de las múltiples perversiones. De esta manera, «La mecánica del poder que persigue a toda esta disparidad no pretende suprimirla sino que, pretende darle una realidad analítica, la hunde en los cuerpos, la desecha bajo las conductas» (Foucault, 1976. p. 57). Es así como las convierte en un principio de clasificación, las construye en razón de ser y en un orden natural del desorden. La medida de estas condiciones es el referente de la pareja heterosexual, calificada por tales organismos de poder como legítima. A pesar de esto, en nuestra sociedad se aprovecharon cuidadosamente todo los elementos que se tenían a disposición y se logró que proliferaran grupos con elementos múltiples y de sexualidad circulante, que cuestionan las jerarquías e imposiciones dadas desde el discurso.

Con estos planteamientos, Foucault nos permite entender que la sexualidad es un constructo discursivo que necesariamente parte de unas relaciones de poder y del modo en que se organiza la sociedad. Así, al estar la sexualidad sumida a un discurso, no solo afecta al individuo, sino que también afecta su identidad y su concepción de sí mismo, lo que pudiera acarrear problemas identitarios futuros y distintos problemas con la sociedad. A su vez, nos hace entender que, con el pasar del tiempo, el pensamiento fue cambiando, pues, como como señala el autor al referirse a la analítica de la finitud, los cambios nunca serán definitivos; las formas de la producción y el trabajo no dejan de modificarse y quizá llegará el día en que el hombre no encontrará ya en su trabajo el principio de su enajenación, ni en sus necesidades al recuerdo constante de sus límites, y nada ha probado tampoco que no descubrirá aún sistemas simbólicos lo suficientemente puros.

Por consiguiente, en la episteme moderna el hombre ya no depende de sus creencias y de los discursos que garantizaban una fuerza superior redentora, ya que ahora el hombre se encuentra ante un discurso que le hace reflejo y le revela su condición falible y, a su vez, le muestra la gran soledad que lo rodea, quedando solo ante el lenguaje. Es así como lo manipula, lo usa a su conveniencia y sabe que no hay nada superior que lo regule. Por esta razón, existe la posibilidad concebir identidades variadas, gracias a la proliferación de concepciones y distinciones de géneros, abriéndose la posibilidad a géneros múltiples que varían según las formas de ver el mundo y los distintos elementos que afectan la identidad del individuo. Todo ello puede comprenderse a través del análisis discursivo. Sobre esto, tal como menciona Foucault (1971), el análisis del discurso está necesariamente vinculado a distintos contextos históricos y, por lo tanto, en mayor medida, está relacionado con las prácticas sociales y las relaciones de poder, pues este último alcanza y atraviesa los cuerpos al controlar construcciones discursivas que están vinculadas con lo social, tales como lo son el sexo y el género.

Es importante agregar que con el pasar del tiempo, se han realizado distintos estudios que tienen que ver con el análisis y la clasificación del sexo y los géneros. Normalmente estas nociones antes mencionadas son confundidas entre sí; por esta razón es conveniente explicar sus diferencias. Según el folleto *Sobre las personas trans, la identidad de género y la expresión de género* (2011) publicado por la American Psychological

Association, el sexo es la condición con la que nace un individuo, hace referencia al estado biológico de una persona, ya sea como hombre o mujer y se encuentra asociado, principalmente, con atributos físicos tales como los cromosomas, la permanencia hormonal y la anatomía externa e interna.

Siguiendo esta misma tónica, Monique Wittig en su obra *El pensamiento heterosexual* (1992) señala que la ideología de la diferencia sexual opera en nuestra cultura como una censura en la medida en la que oculta la oposición que existe en el plano social entre los hombres y las mujeres, poniendo a la naturaleza como causa. Es así como, masculino/femenino y macho/hembra son categorías que sirven para disimular el hecho de que las diferencias sociales implica siempre un orden económico, político e ideológico. De igual manera, señala que hay sexos (dos categorías innatas de individuos con una diferencia constitutiva) que tienen consecuencias ontológicas desde el enfoque metafísico. Además, hay sexos que son natural, biológica, hormonal o genéricamente diferentes y que esta diferencia tiene consecuencias sociológicas desde el punto de vista científico. Es así, como lo sexos, a pesar de su diferencia constitutiva, deben desarrollar relaciones de categoría a categoría. Dado a que pertenecen a un orden natural, esas relaciones no pueden ser consideradas como relaciones sociales. Esa concepción que impregna todos los discursos, incluidos los del sentido común (Adán y Eva), es el pensamiento de la dominación.

En cambio, la American Psychological Association ha señalado que el género hace referencia a las actividades, las conductas y los roles establecidos que una sociedad considera apropiados para niños y hombres o niñas y mujeres, los cuales influyen en la manera en que las personas actúan, interactúan y en cómo se sienten consigo mismas. Mientras que el aspecto biológico responde a categorías similares entre las distintas culturas, los aspectos del género pueden resultar diferentes. Por otro lado, Wittig afirma que, al igual que el sexo, el género como concepto es un instrumento que sirve para construir el discurso político del constructo social como heterosexual.

Así también Donna Haraway (2008) señala que el género, tal como menciona Foucault (1976), estaba situado firmemente en una problemática individualista dentro de la amplia incitación del discurso sobre la sexualidad característica de la sociedad burguesa, que es controlada por el hombre racista. De forma que, al momento en que el hombre o el

ente de poder tiene la autoridad para controlar este tipo de discurso, tiene la capacidad de dominar a los individuos a través de distintas prohibiciones tales como el mutismo y la censura de la sexualidad. De igual manera, Haraway presenta la visión de género que tienen varios autores, como en el caso de Robert Stoller (1964), quien introdujo el término «Identidad genérica» en el Congreso Psicoanalítico Internacional de Estocolmo en 1963. Allí formuló el concepto de identidad genérica dentro del entramado de la distinción entre biología y cultura, y llegó a la determinación de que el sexo ha de ser relacionado con la biología (hormonas, genes, sistema nervioso, morfología) y el género con la cultura (psicología y sociología).

Tanto el sexo como el género son nociones importantes que se necesitan para entender el problema discursivo de la sexualidad y los conflictos identitarios. Estos últimos, unidos a la condición del discurso a la que se ha aludido anteriormente, donde existen diversas concepciones y distinciones de género que permiten abrir la probabilidad de géneros múltiples, que son diferentes dependiendo de la forma de ver el mundo del individuo y los elementos que lo afectan.

Con respecto a una noción de multiplicidad en el ámbito del discurso identitario, Rosi Braidotti (2000) señala que las eras a las que habitualmente aluden las palabras tales como «modernidad», «modernización» o «modernismo», se caracterizan por las cambiantes condiciones socioeconómicas y discursivas del estatus de todas las minorías. A su vez, señala que en el nivel discursivo y teórico, idea tomada de Foucault (1971), la modernidad marca en el mundo occidental la crisis y la decadencia del sistema clásico de representaciones del sujeto, en el sentido epistemológico y ético de la expresión. Las concepciones establecidas sobre lo que es la subjetividad y qué implica son rechazadas radicalmente por una cantidad de minorías que reclaman representación en el sentido político y discursivo. Al hablar de minorías, la autora se refiere directamente a todos aquellos que son considerados «otros» o que son excluidos de la sociedad, como, por ejemplo, las mujeres. Por ende, también podemos entender por minorías a todos los individuos que pertenezcan al grupo de los llamados problemas identitarios. Entonces, tomando esto en cuenta, cuando Braidotti señala que ocurre un rechazo de la subjetividad

por las minorías, alude ello se debe al rechazo impuesto por los entes de poder, quienes establecen lo correcto y lo incorrecto.

Igualmente, en el panorama intelectual europeo de la posguerra, surgieron dos importantes escuelas del pensamiento que abordaron la cuestión de la modernidad, las mismas permitieron plantear el comienzo del desarrollo de nuevos entendimientos gracias a una nueva forma de pensar, abriendo así la posibilidad de nuevos tipos de discursos. Entre estas escuelas se encuentra la escuela de la teoría crítica alemana, representada por Jürgen Habermas y la escuela francesa, de la cual son figuras representativas Foucault, Deleuze, Derrida e Irigaray. Un punto que tienen en común estas escuelas es que ambas someten a un serio cuestionamiento la noción de «Ilustración». Ambas sostienen que la idea de que es posible alcanzar el progreso y la liberación mediante el uso adecuado de la razón, partiendo del hecho de que esta debe ser reexaminada a la luz de la historia, particularmente de los fenómenos externos a la historia occidental contemporánea, considerando en particular como los sistemas políticos totalitarios, los genocidios, el catolicismo y los fundamentos de la dominación.

Entre las dos escuelas principales de pensamiento crítico también representan dos modos de juzgar la tradición de la Ilustración. Este pensamiento se desarrolla a partir del postulado de autores como Habermas y Foucault (Benhabib y Cornell, 1987)². Sin embargo, la segunda escuela tiene un impacto más amplio. Por esta razón, es importante mencionar que para Foucault el proyecto de la Ilustración llegó históricamente a su fin, lo que significa que la modernidad exige nuevas formas de legitimación científica y de nuevos modos de discurso. Con este planteamiento, podemos entender que gracias a esta nueva forma de pensar que se estaba gestando, se empezó a abrir la posibilidad a nuevos discursos, proliferando una variedad con respecto a los discursos de la sexualidad y dando como resultado, el hecho de que empiecen a cambiar las concepciones identitarias.

Seguidamente, Braidotti señala que la modernidad exige nuevas formas de legitimación científica y nuevos modos de discurso que acompañen a estas nuevas visiones. A su vez, entiende a la modernidad como el momento de decadencia del racionalismo clásico y de la visión del sujeto unido a él. Así, los nuevos discursos científicos

² Benhabib y D. Cornell (1987), *Feminism as Critique*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

relacionados con condiciones históricas cambiantes se oponen a la identificación ya centenaria del sujeto con su yo racional. La idea misma de lo que significa ser humano está en tela de juicio (Ferrando, 2019, p. 24), como Foucault, de maneras diferentes, no deja de recordarnos, puesto que al haber un cuestionamiento de lo establecido por la razón moderna desde la discursividad, se ponen en duda todos los esquemas y categorías que previamente eran considerados como conceptos absolutos.

De alguna manera, cuando se hace una revisión de los discursos de la conciencia, la religión y el derecho, tanto como los supuestos generales que gobiernan la noción del conocimiento, no tardaremos en darnos cuenta, en palabras de Braidotti, que estos tienen como referente a un sujeto que es varón, también blanco y heterosexual. Al respecto, Braidotti (2000) sostiene:

Si, en un movimiento nómade de mimesis estratégica, como el que propone Irigaray (1977), este sujeto se reemplaza por uno estructurado por otras variables, tales como el género o la diferencia sexual, pero también la etnia o la raza, lo que se entendía por “universal” se presenta como un enfoque muy particular y específico. Esta particularidad también explica el poder de exclusión que tiene tal enfoque sobre categorías de personas consideradas minorías u otros (p. 113).

Con esto, Braidotti se refiere a que la decadencia de lo universal en la era de la modernidad ofrece la oportunidad de redefinir un punto de vista, esta vez nómade, que se basa en las diferencias. Dando paso así a las posibilidades a distintos tipos de identidades que no se encuentran estáticas si no en un devenir o en constante movimiento.

En este sentido, un hecho que responde a este fenómeno del nomadismo identitario son los nuevos seudónimos que parten de una nueva visión del sujeto como proceso y surgen las líneas de una multiplicidad, de variables que contribuyen a definir la subjetividad femenina de la raza, de la clase, de la edad, preferencia sexual y los estilos de vida que constituyen a ejes esenciales de la identidad. Braidotti afirma que según Deleuze (1996) el punto del pensamiento occidental, la noción clásica del sujeto, se enfoca en la diferencia como un subconjunto del concepto de identidad; así, el sujeto se define en términos de mismidad, es decir, una idea narrativa de un ser que continúa siendo uno y el mismo en

todas sus variadas calificaciones y atributos, esto implica un sujeto que lleva en consonancia, a lo largo de su existencia, la afirmación de una misma identidad y de una visión de sí construida en una imagen fija. Sin embargo, desde lo que apunta Deleuze, la modernidad es el momento en que esta imagen clásica se derrumba dando paso a una nueva forma de representación. A lo que aspira Deleuze, señala la autora, es a la afirmación de la diferencia, atendiendo a una multiplicidad de distinciones posibles, a la afirmación de una diferencia como carácter positivo. A su vez, alienta a una multiplicidad de estatutos de experiencia que no proceden de la racionalidad como principio organizador. Entendiendo, así, que no hay posibilidad de pensar en un sujeto único y racional desde donde Descartes y Kant nos habían enseñado a mirar la esencia de lo subjetivo, sino que ahora la razón ha dejado de tener la centralidad en la construcción individual y, más bien, se impone una multiplicidad en la sensibilidad.

Siguiendo esta línea, entonces, Braidotti (2000) plantea que el sentido de la condición post-moderna se convierte en nómada, no teniendo como horizonte la posibilidad de figurar una identidad fija como era conocida antiguamente a través de unos planteamientos que apuntan al discurso femenino, masculino y hetero-erótico como los únicos posibles en cuanto a la diversidad de identidad de género y de inclinación.

En esta misma consecución de ideas y volviendo particularmente a la disputa señalada acerca de la identidad sexual y la de género, Judith Butler (1990) sostiene que no puede afirmarse que un género sea, únicamente, producto de un sexo. Llevado hasta su límite lógico, la distinción sexo/género muestra una discontinuidad radical entre cuerpos sexuados y géneros culturalmente contruidos. Si presuponemos la estabilidad del sexo binario³, no es claro que la construcción de «hombres» dará como resultado únicamente cuerpos masculinos o que las «mujeres» se comprendan solo a partir de cuerpos femeninos.

Además, aunque lo sexos parezcan ser claramente binarios en su morfología y constitución, no hay ningún motivo para creer que los géneros seguirán siendo solo dos. Es así como la hipótesis de un sistema binario de géneros sostiene, de manera implícita, la idea de la relación mimética entre género y sexo, en la cual el género refleja al sexo o, al

³ Lo binario se produce mediante categorías discursivas previas, que conforman los sexos para producir la ilusión de persona normal dentro de la dualidad (hombre/mujer).

contrario, se encuentra limitado por él. De esta manera, Butler señala que cuando la condición construida del género se teoriza como algo completamente independiente del sexo, el género mismo pasa a ser un artificio ambiguo, con el resultado de que hombre y masculino pueden significar tanto cuerpo de mujer como uno de hombre y una mujer, y femenino, tanto uno de hombre como de mujer.

Por otra parte, si recordamos lo que establece Simone de Beauvoir (1949) en *El segundo sexo*: no se nace mujer: se llega a serlo. Para Beauvoir, el género se «construye» pero, en su planteamiento queda implícito un agente, el cual en cierto modo adopta o se adueña de ese género. De Beauvoir sostiene, rotundamente, que se «llega a ser» mujer, pero siempre bajo la obligación cultural de hacerlo y es evidente que esa obligación no la crea el sexo.

En medio del debate que existe entre el libre albedrío y el determinismo, un elemento fundamental que se encuentra dentro del mismo es el cuerpo, pues es el lugar desde el que se conforman los significados y donde tienen espacio las distintas manifestaciones del discurso. Dentro de esos términos, el «cuerpo» se manifiesta como un medio pasivo sobre el cual se circunscriben los significados culturales o como el instrumento mediante el cual una voluntad apropiadora e interpretativa establece un significado cultural para sí misma. Pero el «cuerpo», señala Butler, es en sí una construcción, como son los múltiples «cuerpos» que conforman el campo de los sujetos con género. No puede afirmarse que los cuerpos posean una existencia dignificable antes de marcar un género. Por tanto, el hecho de que el género o el sexo sean fijos o libres está en función de un discurso que intenta limitar el análisis o defender algunos principios del humanismo como presuposiciones para cualquier análisis de género. El lugar de lo intratable, ya sea en el sexo o el género o en el significado mismo de construcción, otorga un indicio de las opciones culturales que pueden o no activarse mediante un análisis más profundo. Eso no quiere decir que cada una de las posibilidades de género estén abiertas, sino que los límites del análisis revelan los límites de una experiencia discursivamente determinada. Esos límites siempre se establecen, según plantean autores como Butler (1990) e Irigaray (1985), dentro de los términos de un discurso cultural hegemónico basado en estructuras binarias que se manifiestan como el lenguaje de la nacionalidad universal.

Butler nos hace entender que estamos en un periodo donde se le da fin a las dicotomías, ella afirma que desde el discurso no podemos plantearnos o es un absurdo plantear que solo existe la dicotomía «femenino» y «masculino» o la cuestión de una determinación sexual. En este sentido, tanto Braidotti como Butler nos sugieren que al suprimir el binarismo, lo cual determinaba una suerte de estaticidad en lo que respecta a la condición de los géneros; más bien, la identidad se manifiesta como un elemento que no puede ser fijado, que está en constante movimiento y que es nómada. Así pues, si se trata de plantear la conformación de una identidad nómada, resultaría absurdo delimitar la experiencia de un individuo señalándolo con términos que lo parcelen. Esto quiere decir que no se puede determinar si una persona es heterosexual, bisexual, homosexual, etc. Así también, Butler (2000), en su ensayo «Imitación e insubordinación de género», sostiene que este peligro de encapsular se ha hecho latente en los últimos tiempos, donde la homosexualidad está siendo entendida como una copia de la heterosexualidad y, así también, se mantiene el estaticismo en el que la heterosexualidad sigue siendo vista como normativa que denota el origen de la sexualidad. A razón de esto, se da una imitación invertida porque ocurre una subversión en el orden del original. Entonces, según alude la autora, una noción fundamental para la construcción del género es la de imitación, pues dicho proceso se da porque siempre estamos imitando, puesto que «el género es un tipo de imitación que no tiene un original, que produce la noción de original como efecto y consecuencia de la imitación misma» (Butler. 2000.p. 99) Por tanto, la forma en que desde la sociedad se ha construido la noción de heterosexualidad responde, necesariamente, a un proceso mimético en el que los conceptos de «hombre» y «mujer» son una teatralidad inserta en el contexto de lo «real», siendo considerados por la autora como «fantasmas ontológicamente consolidados».

Dado que la condición del género se presenta como un acto de imitación, no pueden haber imágenes ni concepciones fijas, puesto que el individuo siempre se encuentra en movimiento y en constante cambio, los cuales no le permiten encerrar en un solo señalamiento su género, sino que en él habitan múltiples posibilidades que están en el devenir entre una forma de ser y otra. Paradójicamente, en la repetición el individuo encuentra una forma de identidad y, a su vez, la misma se le escapa. Pudiera decirse,

entonces, que este proceso de tránsito de la imitación pudiera calificarse como un acto performativo, para ello, citamos a Butler (2000):

Si el género es travestismo y también una imitación que regularmente produce el ideal al que intenta aproximarse, entonces es una actuación que produce la ilusión de un sexo oculto, de una esencia o de un núcleo psíquico de género; produce sobre la piel, a través del gesto, el movimiento, la forma de caminar (esa serie de teatralizaciones corporales entendidas como presentación de género), la ilusión de una profundidad oculta. (p. 108)

Por supuesto, tal como lo indica la cita, para que haya una imitación, debe haber un referente al que se le deba copiar; sin embargo, bajo ese deseo de parecerse al otro no hay debajo una identidad fija, lo que insisten tanto Braidotti, Butler y también Irigaray (1985). Evidentemente, el espacio en el que se da la mimesis, así como el proceso de transición de una imagen a otra tiene lugar en el cuerpo, espacio para la teatralización en donde las poses, actitudes y modos hacen gala de las distintas puestas en escena del deseo de parecerse.

Sin duda, la imagen que acude a la mente cuando se plantea la performatividad del género, así como la evidencia del constante cambio el deseo de imitación es la figura del travesti como símbolo del transitar de lo identitario en estos tiempos de profundo cuestionamiento a los fundamentos del discurso.

1.1.2 Travestismo: Una formación identitaria

A lo largo de los años el travestismo ha sido entendido como una forma de expresión y de representación. Según la Real Academia Española (RAE), el travestismo se define como una práctica que consiste en el uso de prendas de vestir del sexo contrario o como aquella experiencia que consiste en la ocultación de la verdadera apariencia de alguien o algo. Vale señalar que dicha noción suele ser confundida con la de transgénero, por lo que resulta conveniente indicar que este último se define, según el folleto *Sobre las personas trans, la identidad de género y la expresión de género* (2011), publicado por la American Psychological Association, como una persona cuya identidad, expresión o conducta de género no se ajusta con el sexo presentado al nacer y que, sin embargo, decide mantener a lo largo de su vida su sexo de nacimiento.

Así también, Jordi Mas Grau (2015) señala que según Virginia Prince (1997), quien fue una de las primeras en acuñar dicho término, describe de este modo a quien tiene esta percepción de sí como un individuo que, aunque no se siente identificado con su género, decide no someterse a intervenciones quirúrgicas para modificar su fisiología. Es así como Mas Grau (2015) afirma que Prince decide vestir como mujer a tiempo completo y tomar hormonas feminizantes pero, contrariamente a lo establecido en el saber de la época, quiere conservar sus genitales masculinos. Además, el hecho de no sentirse identificada con los conceptos «travestismo» y «transexual» le lleva a crear dos nuevos términos que trastocarán profundamente el conocimiento y las experiencias *trans*. De hecho, Prince afirma que ha acuñado las palabras trangenerismo y trangenerista para describir a la gente que, como ella, tiene pechos y vive a tiempo completo como mujer sin tener la intención de hacerse una cirugía genital.

Por otra parte, Mas Grau señala que, alrededor de 1959, Harry Benjamin, conocido como el padre del transexualismo, establece una diferencia sorprendentemente actual entre el travestismo y el transexualismo, donde señala que en el travestismo los órganos sexuales de nacimiento son fuente de placer y en el transexualismo son fuente de disgusto. Seguidamente, en 1966, Benjamin publica *The Transsexual Phenomenum*, donde consolida su postura sobre el transexualismo y establece que existen tres tipos: el no quirúrgico, el verdadero de intensidad moderada y el verdadero de intensidad alta. A diferencia del

primero, que es el más parecido al travestismo, los/as transexuales verdaderos, de las dos categorías, requieren la cirugía y de manera urgente. Según Benjamin, es un *continuum* cuyos extremos son la normalidad y el transexualismo y, además, el travestismo es el punto medio entre ambos.

Del mismo modo, el transgenerismo se define por su transitoriedad, pero, en cierto sentido, quien se afirma como tal mantiene su identidad ante las otras figuras en un género. Un claro ejemplo para esto sería que si se nace hombre, esto es, teniendo los atributos que se consideran inherentes a la naturaleza de un hombre, el individuo transgénero, por el contrario, aunque se caracterice fisiológicamente por ser un hombre, se sentirá mujer, adoptando posturas, conductas y la percepción de sí desde la visión de una mujer⁴.

Ya volviendo en concreto al travestismo, Josefina Fernández (2004) señala que desde la primera parte del siglo XX cuando el sexólogo alemán Magnus Hirschfeld acuñó el término travesti, hasta la actualidad y aun cuando el travestismo ha sido estudiado ampliamente por diversas disciplinas, las definiciones exhiben las mismas ambigüedades que parecieran presentar el fenómeno en sí. De esta manera, se ha determinado que, al menos a lo largo del siglo XX, se han dado distintas formas de definir el travestismo según diferentes autores.

En primer lugar, desde la perspectiva de género, Fernández (2004) señala que las antropólogas Kay Martin y Bárbara Voorthies (1978) sostienen que el travestismo es presentado como una tercera posibilidad de organización y representación de género, un tercer estatus sexual que ha sido llamado «tercer género», siendo, pues, su característica más destacada la de impugnar el paradigma de género binario y poner así al descubierto el carácter ficcional que vincula el sexo al género. Con relación a ello, Marjorie Garber (1992) utiliza la categoría «tercer género», entendiendo que una de las fuentes de confusión entre orientación, comportamiento sexual, etc., deriva de la diferencia entre la construcción de género y la atracción sexual. La confusión de género versus sexo o sexualidad, dirá Garber,

⁴ Durante mucho tiempo el transgenerismo ha sido considerado por los psiquiatras y especialistas como una enfermedad mental. R. Nick Gorton (2013), *Transgender as Mental Illness: Nosology, Social Justice, and the Tarnished Golden Mean*. In the transgender studies reader 2, New York. Routledge. y Besire Paralik (2017) *Transgender Individuals' Thoughts and Experiences Regarding the Transition Process: An Interpretative Phenomenological Analysis*. Lund University. Lund, Suecia, dan cuenta de esto. Además, es importante mencionar que la Organización Mundial de la Salud ya no la considera una enfermedad mental desde 2018.

es una equivocación clave que ha producido debate. Es así como el efecto cultural del travestismo consiste en desestabilizar toda la categoría binaria, no solamente masculino/femenino sino también gay/no gay, sexo y género. Es, en estos términos, como el travestismo se propone como un tercer género. A su vez, Garber aclara insistentemente que el tercer género no quiere decir género borroso, pues no se trata de otro sexo sino de un modo de articulación, una manera de describir un espacio de posibilidad, un desafío a la noción de binariedad, que pone en cuestión las categorías de masculino y femenino, ya sean consideradas esenciales o contruidos, biológicas o culturales.

Siguiendo este hilo, Fernández (2004) señala que la antropóloga Victoria Barreda (1993) es una de las que problematiza más claramente la categoría de tercer género, entendida como otra posibilidad de organización y representación de este como tercer estatus sexual, poniendo esencial interés en el modo en que, desde la mirada del travestismo, se manifiestan las representaciones e interpretaciones de los fenómenos. En su opinión, la construcción de la identidad con el género femenino que la travesti realiza consiste en un complejo proceso en el plano simbólico y físico, de adquisición de rasgos interpretados como fenómenos, como un ritual de pasaje⁵. De esta manera, primero se adoptan signos exteriores como el vestido y el maquillaje, luego se transforma el cuerpo a través de la inyección de siliconas o de intervenciones quirúrgicas que modelan senos, glúteos, caderas, piernas y rostro. Es así como se construye una nueva imagen acompañada, sobre todo, de un nombre de mujer. Por otro lado, fiel a los estereotipos femeninos predominantes en nuestra sociedad, la representación femenina del travestismo está enmarcada en dos figuras centrales: la de la madre, en términos de sus funciones como mujer procreadora y de la prostituta como mujer fatal, seductora y provocativa. Ahora bien, este imaginario de feminidad puede ser suplantado, sin más, al momento de ejercer la prostitución, situación en la cual el género masculino, según la interpretación de Barreda,

⁵ Se conoce como rito de pasaje a un conjunto de actividades que simbolizan y marcan un tipo de transición, de un estado a otro, en la vida de una persona. El antropólogo francés Arnold van Gennep, quien acuñó la nominación, señala que un individuo en su desarrollo social debe llevar a cabo numerosas transiciones en su juventud y la edad adulta. Véase en Van Gennep, A. (2008) *Los ritos de paso*. Traducción por Juan Aranzadi. Alianza editorial. Tomando esto en cuenta, se puede llegar a entender que con este ejemplo la autora alude a un tipo de transición por el que tiene que pasar algún individuo en su vida, tanto en el plano simbólico como en el físico.

puede ser recuperado en virtud del rol activo que a menudo desempeña el travesti en la relación sexual.

Uno de los elementos fundamentales a la hora de comprender la identidad de los travestis es el cuerpo. Según las observaciones hechas por Barreda (1955), los travestis se definen como mujeres en lo que se refiere a la atracción, reinención y puesta en escena; no obstante, existe un reconocimiento por parte de la mayoría de que «ser cuerpo» y «tener cuerpo» no implica lo mismo. En general, el cuerpo se reduce a una suma de signos sin historia ni cualidades: siempre volumen. No obstante, ese cuerpo travesti se denuncia e insiste en querer mostrar que sigue siendo varón. De tal manera, el cuerpo se convierte en el lugar donde se debaten la separación y la inclusión de aquello considerado del orden anatómico-fisiológico (lo natural) y aquello considerado en el orden de la cultura. De esta manera, el travesti interpreta, modela y experimenta su cuerpo como un texto que puede ser leído desde el género femenino o desde la presencia del sexo del varón.

Así pues, señala Fernández, ante la aparente dualidad que confronta el travesti, el mismo, en su vida cotidiana, se va impregnando de todo un sintagma femenino, ocultando los signos que delatan su virilidad física (Silva, 1993), pasando el tiempo en una actitud de sobrepasar su condición biológica y de asumir tareas y roles cuya plena consecución deben conducir sus características al punto cero. De esta manera, todo debe ser femininamente investido en una especie de combate contra la masculinidad dentro de su vida, aunque no conseguirá borrarla del todo. Además, en la reducción de sí mismas ninguna de ellas llega a sentirse «feliz propietaria» de un cuerpo; el cuerpo es encarnado como una vestimenta y, como tal, es susceptible a ser corregido. Así, aflora una naturaleza femenina diferente de aquella que se desenvuelve naturalmente según ritmos, fases y ciclos naturales. La naturaleza femenina del travesti gana cuerpo, se consolida, combatiendo a todo aquello que sea rastro de varón subyacente.

Por supuesto que para adoptar características de lo femenino debe permanecer en constante diálogo con la sociedad, aprendiendo de los hábitos del vestido, los gestos, las posturas y las maneras de caminar de la mujer, que son puestos a prueba y chequeados en función de las señales que la sociedad emite y, finalmente, son incorporados por los propios actores sociales a sus personajes. Evidentemente, al calcar las costumbres y posturas de las

mujeres, también se dan cambios en los roles e identidad, donde quien asume este estilo de vida está constantemente en la búsqueda de la consolidación de una nueva imagen de sí mismo, siempre teniendo en consideración la figura de lo femenino como ideal (Woodhouse, 1989). Resulta interesante la forma en que Fernández (2004) explica este hecho:

Para lograr la corporalidad femenina hay que dialogar con la propia, que es masculina y que debe haber sido leída también exhaustivamente, acceder a la "gramática" del cuerpo femenino obliga o supone conocer la del cuerpo masculino; y no sólo la "lengua" sino también, para tomar el par saussureano, su "habla". (p. 164)

Con respecto a lo citado, resulta fundamental destacar el constante diálogo que deben tener los travestis con respecto a su condición de nacimiento y, a su vez, con la que desean imitar, es decir, este cuerpo femenino que no necesariamente responde a la imagen cotidiana de la mujer, sino que, más bien, se refleja en un ideal que combina la imagen ideal de la mujer, dada a conocer a través del cine y los comerciales y también en los ejemplos de la de la prostituta y la vedette (Fernández. 2004). En principio, uno de los primeros factores determinantes del cambio es la adopción de otro nombre, cuya importancia se dará a conocer en las próximas líneas, y, así también, de otra forma de hablar que es muy diferente a su «yo» masculino.

Con respecto a lo último señalado en el párrafo previo, ha de aclararse que tal como señala Fernández (2004), siguiendo lo presentado por Woodhouse (1989), la mirada desde la que los travestis ven el género se manifiesta como algo que está rígidamente demarcado y excluyente entre lo masculino y femenino y, en ese sentido, el travesti refleja los roles de género tradicionales; así, un varón no puede comprometerse en conductas no masculinas si antes no disfraza su masculinidad y la cubre con una apariencia femenina. Sin embargo, en el momento en que se «feminizan» pueden o no ocultar su pene (Newton, 1972). Aun así, los roles de lo masculino y femenino no son tomados del mismo modo a como los manejan quienes no pertenecen a esta tercera tendencia de género, por mantener el uso terminológico de Barreda y Garber, pues, ¿qué es lo que crea una travesti cuando se trasviste? A través de la trasvestización crea una mujer artificial, tal como ya se ha aludido,

y, al hacerlo, reemplaza una realidad actual con una realidad sintética. De esta manera, el travestismo consta de una «diada sintética» en la que su creación, su «yo» femenino, responde a los deseos de su «yo» masculino. Sustituye así, según Woodhouse, relaciones humanas habituales por relaciones sexuales sintéticas. Lo que implicaría, tal como alude Barreda, que en la situación sexual el género masculino puede ser recuperado según el rol que interprete el travesti al momento de la acción mientras vive la realidad sintética o construida.

Resulta curioso, al revisar las múltiples entrevistas hechas a travestis en el texto de Fernández (2004), que casi todas coinciden en que la decisión y el inicio del proceso de asumir una nueva identidad se ha dado en una edad temprana, cuando los sujetos aún se encuentran en la vida familiar. En el caso de futuras travestis, a diferencia del resto de los niños, estas primeras percepciones lejos de ser reconstruidas como parte del proceso de crecimiento, se tematizan como experiencias atravesadas por la contradicción y el conflicto. Además, la expectativa de superar la biología mediante la alternativa del género acalla toda preocupación inmediata. Para dar a comprender un poco mejor de lo que se enuncia, se manifiesta como significativo el siguiente testimonio de un participante de dicha comunidad:

Me di cuenta de que había dos sexos y que yo no estaba en el lugar que quería, pero no fue traumático. Era chiquita, tendría seis años. No era nena, pero tampoco me parecía que era trágico que no haya nacido nena. En todo caso, podría comportarme como nena y listo. Más allá de que fuera al baño de distinta manera. Yo me sentía única, no conocía a nadie como yo, con mi característica. (Fernández, 2004, p. 76)

Obsérvese, en primer lugar, la identificación a través del uso del género femenino en el discurso, así como también la insistencia en la identidad femenina a través de modismos que, más allá de acarrear confusión con respecto a la forma en que se está en el mundo, proporcionan al individuo una forma de participar en la comunidad sabiéndose «única», asumiendo que en su comportamiento coexiste tanto una fisiología que lo determina como niño y una forma de ser que lo lleva a emparentarse con las niñas. Para las futuras travestis, utilizar prendas femeninas en la infancia no será solo un juego, pues allí encuentran una fuente de goce que difícilmente puede equipararse a lo que eran los entretenimientos con las muñecas o la preferencia por el *handball*. Ocultan en el ámbito

familiar la búsqueda de una imagen femenina en la que, sin duda alguna, el vestido es una pieza importante. Sobre esto una travesti señala lo siguiente:

Me acuerdo la primera vez que me puse una bombacha. Como no tenía plata, me ponía bombachas robadas o calzoncillos arrollados, hechos bombacha. Y un día que tenía plata, yo me fui a comprar ropa, un conjunto de bombacha y corpiño rojo, de encaje. Tenía doce años. Fue mi primera ropa de mujer comprada y elegida por mí. ¡Cuando me lo puse! ¡No me imaginaba! Uff ¡fuego! Pero también de más chica todavía, usaba sábanas, me las ponía en la cabeza, caminaba en la cama en puntas de pie. Me fascinaban las bolsas que había arriba del ropero llenas de collares y cintos de todos colores. (Fernández, 2004, 86)

Así pues, el entorno familiar, tal como señala Fernández, es el lugar en donde las travestis comienzan a construir sus primeras identidades, descubriéndose en la experiencia del uso de la ropa, del maquillaje, de la comparación entre sus cuerpos y los de las niñas. Al comienzo, este descubrirse se da de una manera difusa, como resultado del conflicto con los padres por la presencia de un niño cuyos comportamientos no se ajustan aquellos socialmente establecidos según el sexo. Al crecer y mantener sus preferencias identitarias, se conoce que la tendencia de muchos de estos individuos dirige su oficio y atención hacia la prostitución. Es conocido que una vez atravesada la línea de género, no tienen otra elección que dejar a la familia y mudarse a ciudades más grandes donde una mezcla de actividades, a menudo marginales e ilegales, crean un tipo de región moral en la que los valores tradicionales de la sociedad no funcionan. Allí no les queda otra opción que dedicarse a la prostitución para conseguir dinero. No obstante, aunque como consecuencia de la intolerancia y la exclusión, la prostitución también es el único espacio «permitido» para actuar el género que han elegido por el resto de sus vidas. En ese sentido, el escenario prostibulario tendrá una participación importante en la construcción de la identidad travesti. En este punto, el vestido, antes escondido para la familia, ahora puede ser mostrado y, además, ser objeto de privilegio para el trato con los clientes. Es así como las imágenes travestis se construyen sobre sí mismas, se arman a través de un entramado de miradas que son incorporadas en sus prácticas y representaciones identitarias.

En consecuencia, volvemos al cuerpo, ya que en este punto en el que se ha asumido la vida prostibularia los travestis constituyen su cuerpo teniendo como horizonte, para sus intervenciones, un cuerpo femenino que es leído con la minuciosidad de quien lee un texto

dramático que debe aprender de memoria para luego actuar. Con ello queremos decir que los travestis estudian el cuerpo femenino con un detalle totalmente especial y diferente, con tanta finura que tienen la dicha de descubrir elementos que no se encuentran a plena vista, pero que son realmente importantes en la estética femenina. Sobre esto, leemos lo que sigue:

El reconocimiento de las formas femeninas. El detalle con que describen cada una de ellas asombraría al/la más preocupado/a por su imagen corporal. Cualquiera sea su sexo. Escuchando sus relatos yo misma conocí la silueta del empeine de mis pies. El ancho de mi maxilar inferior, la altura de mis pómulos, el grosor de mis brazos. El arco de mi frente. (Fernández, 2004, p. 162)

Esto nos hace entender que el travesti, más que realizar una copia, se centra en estudiar con detenimiento la figura femenina, cómo está conformada, cuál es su estructura y cuál es su potencial propio para, de esta manera, poder adaptarse o poder simular, mediante las ropas o el maquillaje. Esto lo realizan con el fin de poder minimizar y reducir las marcas de su sexo biológico y así lograr adaptarse a este impulso interno de separarse de su género para lograr, de alguna forma, encajar en el otro, así sea solo por un tiempo determinado. Por lo que, al desvestirse, puede seguirse identificando en la correspondencia entre su sexo y género. Al contrario del transgénero, pues este es un tipo de persona cuya identidad, expresión y conducta de género no se ajusta al sexo presentado al nacer y, además, se identifica con lo transitorio pero en cierto sentido mantiene su identidad figurada en un género.

Siguiendo el hilo de la preocupación por la construcción de una identidad corporal y discursiva en el travestismo, es importante mencionar que Judith Butler, (2000), menciona que Newton en su libro *Mother camp: female impersonators in America* (1972), asume que el travestismo constituye la forma mundana en que los géneros son apropiados, teatralizados, usados y realizados; esto implica que todo género es un tipo de personificación y aproximación. Si esto es cierto, desde la perspectiva de Newton, no hay un género original o primario al que el travestismo imite, sino que el género es un modo de imitar que no tiene original, que produce la noción de original como efecto y consecuencia de la imitación misma. En otras palabras, los efectos naturalizados de los géneros

heterosexuales son producidos a través de estrategias de imitación. De esta manera, lo que ellos imitan es un ideal fantasmático de la identidad heterosexual el cual es producido como efecto de la imitación. En este sentido, la «realidad» de las identidades heterosexuales es construida de un modo performativo mediante una imitación que se coloca como el origen y fundamento de todas las imitaciones.

Siguiendo la línea anterior, el travestismo, al comprender una construcción, una puesta en escena que se representa mediante el montaje, puede ser entendido como un *performance*, tal como se demostrará más adelante. En este sentido, dicho acto de conformación identitaria no solamente ocurre de manera estética, ya señalado previamente, sino que también se deja ver en la nominación de la persona travestida, factor esencial de la identidad y del reconocimiento. Con referencia a lo anterior, Ingrid Maureira Solís (2009) señala que las características y funciones del nombre propio se guían, desde lo establecido por la sociedad, a través de las normativas binarias, por lo que es difícil pensarlo de otro modo donde se incluyan nuevas posibilidades de nominación como la travesti. Esta última extrae al nombre de este contexto normativo para cuestionarle su condición de nombre propio. Precisamente, uno de sus principales elementos es su correspondencia sexo-género, la que se define, señala Solís en palabras de Teresita Barbieri (1992), como un sistema que hace referencia a los conjuntos, prácticas, símbolos, representaciones, normas y valores culturales que las sociedades elaboran a partir de la diferencia sexual anatómico-fisiológica y que dan sentido a la satisfacción de impulsos sexuales, a la reproducción de la especie humana y en general a la relación entre las personas. En otras palabras, este sistema intuye que los dos cuerpos biológicos (mujer y hombre) devienen uno de los dos géneros culturales (masculino-femenino) que se corresponden con prácticas e impulsos sexuales predeterminados para uno y para el otro.

Lo interesante de este sistema es que no solo se manifiesta en las formas culturales de concebir el cuerpo, sino que también se correlacionan con la estructura del sistema discursivo, siendo así, la forma del lenguaje partícipe de la estructura binaria, simbolizando en su interior la diferencia sexual, de forma ya jerarquizada y orientada. Tenemos entonces que el género, en cuanto a categoría gramatical, es percibido como reflejo de un orden natural de las cosas de forma que las palabras ya no son masculinas o femeninas, sino que

son las mismas cosas a las que se refieren (Butler, 2007, p. 65) . Estos dos planos, el del cuerpo y el de la utilización lingüística, no están separados, sino que entran en una interacción recíproca que sustenta la función de correspondencia sexo-género y configura la estructura de los roles sexuales que más tarde serán asimilados por quienes hablan y serán reproducidos en el uso lingüístico.

Con respecto a la nominación travesti, como indica la autora, las teorías post-estructuralistas encabezadas por Judith Butler, señalan que su manifestación responde a una subversión de la correspondencia sexo-género, ya que el travesti no es una mera representación de la mujer sino que, más bien, es un sujeto subversivo siempre y cuando este se resista a la norma, se burle, la parodie y la trascienda. Respecto a lo anterior, Solís (2009) apunta lo siguiente:

En este marco, lo que hace el travestismo, tanto del cuerpo como del nombre, es *jugar* con las categorías de ser y parecer produciendo una performance, es decir, una exhibición hiperbólica del artificio que excede el sistema sexo-género. Así, la performatividad demuestra que el género —como la identidad sexual— “es una ilusión, una construcción, una máscara, cuya única consistencia está en la cantidad de repeticiones inconscientes que consigue producir” (Mirizio, 2000:143-144) colocando al espectador en una tensión que desnaturaliza la normativa de equivalencia sexo-género. (p. 158)

Subrayamos de la cita anterior el verbo infinitivo «jugar», puesto que en ello consiste tanto la transformación física como discursiva que ejecuta el travesti en su accionar. Más allá de utilizar un vestuario femenino, al cambiar de nombre crea un tipo de performance, máscara o ilusión a través de la nominación, convirtiéndose así su simulación o su trabajo de copia en una teatralización que va más allá de la utilización del vestido y el maquillaje. El nombre que se coloca a sí mismo es, entonces, el acto puro de asumir su nueva identidad y el signo evidente de un proceso de modelaje y construcción por imitación, tratando, así de desnaturalizar los órdenes impuestos sobre los nombres según la equivalencia sexo-género.

Asimismo, al darse un cambio en la propia nominación debe ponerse especial atención en el modo en que se da la relación entre sujeto travesti y su nuevo nombre, la cual no tiene una correspondencia a través de la representación clásica, pues, en el acto de

nominación travesti, el nombre no tiene una identidad predeterminada por lo biológico y, por lo tanto, la distinción de sexo, grabada en él, se complejiza y altera; se entorpece y cuestiona el uso de los géneros gramaticales, dificultando el reconocimiento visual, sensorial o de sentido común de solo dos géneros, teniendo por objeto en la constitución del juego, del que hacíamos alusión previamente, al estadio de la ambigüedad. En esta acción lúdica, al destruir el nombre propio, se rompe con la linealidad del relato biográfico que el psicoanálisis y algunos métodos biográficos instauran como normales para lograr excluir (además de la locura) otras posibilidades de comprensión de sujetos, experiencias y actos no convencionales (Mirizio, 2000, p. 133).

1.2 Simulación: Ocultarse y desocultarse en el oficio de la seducción

1.2.1 Del juego al carnaval

Pudiera decirse que el juego es el elemento que suele marcar el inicio de la cultura, ya que dentro de él se conforman los roles sociales y, a su vez, en este se ven reflejadas las distintas estructuras que conforman una sociedad. De esta manera es como Johan Huizinga (1938) señala que el juego no es más que un fenómeno fisiológico o un reflejo psicológico que va más allá de los límites de lo puramente físico o biológico. Es así como el autor señala que existe algo en el juego que trasciende las necesidades inmediatas de la vida e imparte significado a la acción. De esta forma, todo tipo de jugada significa algo. Por lo tanto, el juego cuenta con un tipo de esencia y se encuentra aunado al instinto, a la mente y a la voluntad del hombre. Es así, como todo juego posee un gran nivel de importancia y, a su vez, cumple con una finalidad que si bien puede no ser necesaria, por lo menos es útil.

De igual manera, Huizinga señala algunas opiniones en donde, para algunos, el origen y los fundamentos del juego provienen de una descarga de energía vital abundante. Para otros, el juego no es más que la satisfacción de algún instinto imitativo o es simplemente una necesidad de relajación. Otras opiniones se decantan por decir que el juego no es más que aquello determinado a encontrar su principio en el impulso innato de ejercer cierta facultad o el deseo de dominar y compartir. Sin embargo, otros piensan que el juego es una acción que deja espacio para la liberación de los impulsos nocivos, como un cumplimiento de deseos y, también, como una ficción destinada a mantener el sentimiento de valor en una persona. Es así como, Huizinga afirma que el juego sirve como una forma de actividad, como un elemento lleno de sentido y como una función social, pues en sus variables se concreta como una estructura social. Es así como «las grandes ocupaciones primordiales de la convivencia humana están ya impregnadas del juego» (p. 16). Esto nos hace entender que los juegos son un elemento fundamental al momento de pensar en la liberación de deseos, buenos o malos, así como también sirven para la distracción, la recreación, para dejar salir aquello que se quiere ser por medio de la ilusión o, mucho más que esto, con el fin de organizar y ordenar la estructura social.

A su vez, el autor presenta los siguientes tres ejemplos de cómo el juego se puede ver reflejado dentro de una estructura social. En primer lugar está el lenguaje, este instrumento del que el hombre se vale para comunicarse, para enseñar y para mandar. Esta es la herramienta que le sirve para determinar, constatar y distinguir. Aquel que con una palabra nombra, es decir que levanta las cosas al dominio del espíritu. De esta manera, es como «jugando» fluye el dominio creador del lenguaje, pues tras una expresión de algo hay una metáfora y en su trasfondo se encuentra un juego de palabras. En segundo lugar, tenemos al mito, donde también encontramos un reflejo de la existencia, solo que trabajada desde la palabra. Con el mito, el hombre primitivo trata de explicar el espacio que habita y mediante él, fundamenta el principio y razón de las cosas en lo divino. Por ello es que en cada una de estas fantasías con las que el mito se envuelve, la existencia juega con un espíritu que se ubica al borde de la seriedad y la broma. Por último, tenemos el culto, conjunto de prácticas sagradas realizadas por una comunidad. Las mismas les sirven para asegurar la salud colectiva; de alguna manera, sus consagraciones, sus sacrificios y sus misterios son un acto de puro juego, en el sentido más verdadero de la palabra.

De esta manera es como Huizinga señala que el mito y el culto son el punto de origen de las grandes fuerzas impulsivas de la vida cultural. De allí vienen el derecho, el orden, la ganancia, la artesanía, el arte, la poesía, la erudición y la ciencia. Tomando esto en cuenta, Huizinga nos hace entender que con el juego tenemos una función del ser vivo que es imposible que sea determinada únicamente por la lógica ni por la biología, pues, el concepto de juego permanece apuntando de manera externa a todas las demás formas mentales que se pueden expresar en la estructura de la vida como lo son los ámbitos espirituales y la vida social, lo que implica, de una forma u otra, que el juego constituye un fundamento y un factor crucial de la cultura.

De igual manera, es importante mencionar que, según el autor, el juego es, en primera instancia, una actividad libre. Es así que si llega a existir algún juego que sea por mandato, este no sería más que una réplica de un juego. De cualquier modo, el autor afirma que el juego es para el hombre adulto una función que puede abandonar en cualquier momento, convirtiéndose así en algo trivial. A partir de esto, el juego activa en el hombre la necesidad de jugar, que surge gracias al placer que se experimenta al entrar en él. Lo que

implica que, mayormente, el juego siempre sea para el hombre un lugar al que, en determinado momento, le gustaría volver.

Por otro lado, el autor afirma que el juego consiste en escaparse de la vida en una esfera temporal que posee tendencia propia, este es un intermedio en la vida cotidiana que tiene como ocupación, de una forma u otra, el recreo. El juego, es aquello que adorna la vida, la complementa y es, en este sentido, imprescindible para la persona como función biológica y para la comunidad. A su vez, por su valor expresivo y por las conexiones sociales que crea, el juego también tiene una función cultural. Es así como «esta suspensión temporal de la vida social ordinaria se convierte en un tiempo sagrado de juego que se puede encontrar en culturas más avanzadas» (Huizinga. 1954, p. 27). De esta manera, el juego, entendido como suspensión temporal de la vida ordinaria, logra alcanzar todo lo que tiene que ver con celebraciones que tienen motivos muy concretos, en particular aquellas como los carnavales. En este sentido, podemos entender que el juego al ser una suspensión de lo normal, lo cotidiano y lo ordinario da cabida al «ser otra cosa» o al «hacer como si...», que implica el misterio, que se puede encontrar en expresiones tales como el disfraz. Quien se disfraza tiene la capacidad de jugar a «ser» otro, y se representa, así, como otro ser. Esto que implicaría, de cierto modo, un tipo de cambio identitario que se logra gracias a la imitación o simulación temporal que dura el tiempo en el que el carnaval se desarrolla.

En suma, se podría decir que el juego es una acción libre que es ejecutada para dar un sentido dentro de la vida, en un tiempo determinado. Además, puede llegar a absorber por completo al jugador por la atracción y el placer que suele causar esta brecha en la vida ordinaria. Además, se encuentra sometido a distintas reglas dentro de su ámbito de desarrollo, lo que le permite dirigir asociaciones que pretenden rodearse del misterio o la acción de disfrazarse para salirse del mundo habitual.

Anteriormente habíamos hecho mención del carnaval como una de las ocasiones representativas de lo que hemos trazado anteriormente con respecto al juego. Por supuesto, cuando consideramos tal noción, no podemos dejar de mencionar a Bajtin (1965), quien señala que por su carácter concreto y sensible, el carnaval cuenta con un poderoso elemento de juego que se relaciona perfectamente con las formas artísticas y las animadas imágenes, es decir con las formas del espectáculo teatral. Situados así entre las fronteras del arte y la

vida, en realidad, es en la vida misma donde se presenta por los elementos característicos del juego. En esta medida, los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, pues el carnaval está hecho para todo el pueblo y durante el rango de duración del mismo no existe otra vida que no sea la del carnaval. Es así como es casi imposible escapar de él, porque no tiene ninguna frontera en especial, en el curso de la fiesta; solo se puede vivir de acuerdo a sus leyes, que plantean la inversión del orden establecido. En este sentido, «el carnaval posee un carácter universal peculiar donde en su renacimiento y en su renovación es donde el individuo participa» (Bajtin, 1965.p.7), convirtiéndose esta en su esencia y los que intervienen, la viven de la mejor manera. El carnaval es, señala el autor, más que una forma artística de espectáculo teatral; es, en sí, una forma concreta de la vida misma y durante cierto tiempo el juego se transforma en la vida real.

De esta manera, Bajtín afirma que el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria que iba más allá de la órbita dominante, la abolición primordial de las relaciones jerárquicas, de los privilegios, de las reglas, de las organizaciones, de los estándares, de las leyes y de los tabúes. De igual modo, en esta brecha no importaban las separaciones de la vida ordinaria como lo son las condiciones, el empleo, las situaciones, las edades y la situación familiar, sino que el individuo se encontraba dotado de la posibilidad de desarrollar una segunda vida que le permitía establecer nuevas relaciones humanas con sus semejantes de forma provisional. Esta segunda vida, segundo mundo o segunda realidad temporal de la cultura popular constituye, en cierto modo, una parodia de la vida ordinaria como un mundo al revés. Esto implicaba que el individuo dentro del carnaval tuviera la libertad de mezclarse entre clases, de actuar libremente, de cambiar de rango jerárquico o de disfrazarse de aquello que deseaba ser y la sociedad no se lo permitía o era visto como tabú, lo que representaba, de una forma u otra, un tipo de imitación o simulación. Pues, el individuo tenía la libertad de ser «otro» y de cambiar su identidad a través del disfraz, lo que implicaba una renovación de ropas y de la personalidad social.

Uno de los elementos fundamentales del disfraz es la máscara. Sobre este tema, Bajtin señala que la máscara expresa la alegría de las sucesiones y de las reencarnaciones, de la alegre relatividad, de la negación de la identidad y del sentido único. A su vez,

representa la negación de la identificación y coincidencia consigo mismo. Sobre esto, el autor señala lo siguiente:

La máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos. El complejo simbolismo de las máscaras es inagotable. Bastaría con recordar que manifestaciones como la parodia, la caricatura, la mueca, los melindres y las «monerías» son derivados de la máscara. Lo grotesco se manifiesta en su verdadera esencia a través de las máscaras. (Bajtín. 1965. p. 34)

Por ello, la máscara representa un elemento de gran valor dentro del juego del carnaval, pues implica un cambio de identidad en el que los individuos pueden convertirse en «otro» gracias al enmascaramiento, logrando, así, la abolición de las reglas impuestas en la vida ordinaria y dándole paso a una libertad donde no importan las jerarquías sociales, las reglas, los estándares o todo aquello que es considerado un tabú. Es así como en el carnaval, según Bajtín, se celebra el aniquilamiento de un viejo mundo, lleno de leyes establecidas que todos deben seguir, y el nacimiento de un nuevo mundo donde tienen la posibilidad de ser libres.

Por esta razón es que las imágenes del carnaval presentan tantos objetos invertidos como rostros al revés, jerarquías sociales invertidas, posiciones violadas a propósito como hombres vestidos de mujer, mujeres vestidas de hombres y trajes al revés. Dándole, de una forma u otra, paso a la libertad de expresión y la liberación de los deseos en un tiempo determinado. Gracias a esto, en el carnaval algunas personas pueden lograr a ser lo que siempre han querido ser a través de la imitación o simulación mediante la utilización del disfraz, la máscara y el maquillaje para encubrir su verdadera identidad o disfrutar de una segunda vida mientras lo tengan permitido.

1.2.2 La simulación como representación

Aristóteles en su *Poética* (1990) señala que la imitación o mimesis no implica una copia sino que, específicamente, hace alusión a una representación. De igual manera, afirma que la imitación es natural para el hombre desde su infancia y esta es una de sus ventajas sobre los animales inferiores, pues él es de las criaturas más imitadoras del mundo y aprende desde el comienzo a través de la imitación (1447 a, ss.).

A su vez, señala que existen distintas artes que no son más que imitaciones si se les considera de manera general. Entre estas se encuentran la epopeya trágica, la comedia, el ditirambo y representaciones como tocar la flauta, la cítara y el arte realizado por un pintor. Sobre esto último, Aristóteles señala que la razón del deleite que produce observar un cuadro es que al mismo tiempo que se aprende, se puede admirar el sentido de las cosas, podemos conocer la forma en la que el hombre se concibe a sí mismo; pues si no hubiéramos visto el objeto antes el propio placer no radicaría en el cuadro como una imitación de este sino que se debería a la ejecución, el colorido o algo semejante. Esto nos hace entender que lo que realmente causa placer es el hecho de imitar algo que se ha visto con anterioridad, de esta manera es como se crea el deleite hacia el propio objeto o hacia la cosa imitada (1448 b, 4-18).

Por otro lado, René Girard (1997) señala que el concepto corriente derivado de la mimesis de Platón, decantado posteriormente en la *Poética* de Aristóteles, excluyó de los tipos de conducta de los sujetos de imitación a dos modos de conducta humana esenciales: el deseo y, sobre todo, la apropiación. De esta manera, Girard afirma que lo que el deseo imita, lo que toma de un modelo es el deseo mismo. Anterior a los gestos, actitudes, maneras y todo lo que generalmente se reduce a la mimesis cuando se la concibe solo como representación. Dice Girard: «Este modo de imitación obra con una inmediatez casi osmótica que necesariamente queda traicionada y perdida en todas las dualidades de la problemática moderna del deseo, incluso la conciencia y el inconsciente» (p. 100).

Asimismo, el autor ejemplifica el deseo mimético a través de la mención de obras como *El Quijote*, cuyo héroe, presa de un deseo mimético, trata de conquistar el ser, la esencia de su modelo imitándolo del modo más fiel posible. Pero si el héroe viviera en el

mismo mundo del modelo que imita, ocurriría un conflicto, pues, si un individuo imita a otro cuando este último se apropia del objeto, se sigue de este acto una rivalidad y conflicto, ya que está deseando o tratando de imitar algo que no es suyo por completo. Tomando esto en cuenta, podemos pensar como ejemplo la situación del travesti. Este imita o simula una identidad que no es suya en su totalidad, lo que, de una forma u otra, le causa conflictos no solo identitarios, sino que también con la sociedad, ya que se encuentra en el mismo plano que el objeto imitado y que, además, no es suyo desde el principio.

De igual manera, Girard señala que esta mimesis, comprendida como deseo, engendra a sus objetos, pero siempre se manifiesta al observador exterior como una configuración entre el objeto de deseo, el dueño y el imitador, formándose así una configuración triangular cuyos ángulos están ocupados por los rivales. Así, el deseo aprende a reconocer la siempre reiterada metamorfosis del modelo dentro de un obstáculo, pero en lugar de escapar de ello, en lugar de reconocer el carácter mecánico e inevitable de la realidad, el deseo prefiere otra solución que le permite sobrevivir al conocimiento de su perpetua frustración. Decide ver el obstáculo, que está presente constantemente, como aquello detrás de su meta, pues detrás de eso existe el verdadero objeto de deseo. Es así como elige seguir la vía que se encuentra bloqueada, desea ir por el lugar complicado, el camino lleno de distintos obstáculos, como si este lo llevara directamente al destino que tanto desea. Basándonos en esto que señala Girard (1997), podemos volver a pensar en el travesti como ejemplo, pues es un individuo que desea una identidad que, de alguna forma u otra, no es suya y en lugar de enfrentarse a la realidad, decide adentrarse en la senda conflictiva para poder cumplir su mayor deseo mediante la mimesis o simulación de su otro ser.

Por otra parte, Jean Baudrillard (2000) argumenta que en su opinión la seducción es, fundamentalmente, una forma reversible en la que ambos sexos fisiológicos se juegan su identidad. De esta manera, la seducción pudiera considerarse como el juego más fatal y también el más arriesgado que no excluye en absoluto el placer, jugando menos sobre el deseo porque no es un juego sobre el deseo, pero no lo niega y tampoco es su contrario. Más bien se limita a ponerlo en juego.

Tomando en cuenta lo que postulan Aristóteles (1990), René Girard (1997) y Jean Baudrillard (2000), podemos entender que la simulación cuenta con distintos elementos esenciales que conforman su acto representativo, como el juego, el deseo y la apropiación, los cuales permiten que el imitador logre conseguir el placer de cumplir con su mimesis deseada a pesar de que esto, en el fondo, lo lleve a distintos conflictos. A su vez, podemos entender que el hombre desde siempre ha sido un imitador, ya que aprende a través de esta acción. Además, se puede entender a la simulación como el elemento principal en distintas representaciones artísticas tales como la música, la pintura y la literatura.

Entonces, al estar la simulación estrechamente vinculada con la representación, también significa que está vinculada a todo tipo de performance o puesta en escena realizada por distintos individuos, ya sea el actor de teatro, los magos, el imitador y, a su vez, los travestis. Severo Sarduy (1982) ahonda más sobre este tema y señala que el travestismo no se reduce a la imitación de un modelo real o a la persecución infinita de una irrealdad, pues lo que hace el travesti no es copiar, sino que se enfoca en simular aquello que desea ser. Él no busca consolidar una imagen estática entre lo masculino o lo femenino, sino que su especialidad es la ilusión, específicamente, el simulacro. Lo que lo diferencia del transgénero, pues el travesti no busca convertirse en aquello que imita a través del simulacro, sino que mantiene su imagen y su identidad en el tránsito, como una indeterminación de la identidad que se construye a través de un juego entre lo masculino y femenino. Entonces, se trata de una suerte de metamorfosis que se conforma a través de un proceso lúdico en el que se sobrepasan los límites, yendo más allá de la mujer, si se trata del caso de un hombre travestido o yendo más allá del hombre, si se trata de una mujer.

De esta manera es como en este juego de identidad el objetivo suele remitir a la búsqueda de una realidad inalcanzable, que se convierte en un artificio construido por una fantasía materializada gracias al simulacro. Entonces, en el momento en el que se incluye dentro de la simulación y la reproducción de un modelo, se presenta el mimetismo, el cual se conoce como:

El mimetismo borra los contornos, disuelve el cuerpo en el espacio que lo rodea, lo asimila, lo identifica con su soporte; la escritura corporal, al contrario, lo marca, lo

señala, lo destaca como objeto cifrado, perteneciente al lenguaje y ajeno a seres y cosas. (Sarduy, 1982 p. 63)

Entonces, según lo que nos plantea Sarduy, el mimetismo consiste en el desdibujamiento de las delimitaciones corporales que dan como resultado la disolución del cuerpo desde el que se inicia el proceso. En este sentido, esta condición borra la definición de una identidad en el sujeto, convirtiéndolo en un posible, en un individuo que está determinado para alcanzar algo, pero que, en ese proceso, está a su vez indeterminado entre la disolución y la marca que lo remite a un modelo en específico. En este caso, termina siendo la imagen del sexo opuesto, de un referente casi inalcanzable que se convierte en el motivo de vida de dicha figura. Es así como desde el deseo de imitar y la imposibilidad de establecer unos límites identitarios se conforma una identidad múltiple, ambigua y en tránsito. De esta manera, es gracias al mimetismo que el travesti pretende y logra mostrar su ilusión a través del disfraz, la nominación, el maquillaje, los accesorios y la puesta en escena. De ese modo logra transformarse en aquel deseo que lo seduce constantemente, su deseo más profundo y anhelado, aquel deseo de parecer otra persona por medio del montaje y la simulación.

1.3 Algunas consideraciones sobre la ficción como poética.

1.3.1 Sobre la ficción

La verdad y la ficción no son del todo elementos que se contraponen y, como práctica, la ficción no se hace presente con el propósito de cambiar por completo a la verdad. Sobre esto, Juan José Saer (1997) señala que no se escriben ficciones para aludir a los rigores que exigen los tratamientos de la verdad, sino para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, el carácter del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. En este sentido, al dar un salto a lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. Es así como esta no deja a un lado una supuesta realidad objetiva; muy por el contrario, la ficción es una noción que parte de elementos que constituyen lo real⁶, aunados a los preceptos imaginarios creados por el autor. Esto nos hace entender que la ficción no hace más que utilizar los elementos que son llamados “verdaderos” como una herramienta para lograr obtener posibilidades infinitas en sus distintos tratamientos, logrando, así, crear distintos mundos con infinitas variables a través diferentes realidades.

De igual manera, Saer señala que la ficción no es una reivindicación de lo falso, pues, aún aquellas ficciones que incorporan, a propósito, elementos falsos como fuentes falsas, atribuciones falsas, confusión de datos históricos con datos imaginarios, lugares falsos, personas falsas y líneas cronológicas inventadas, no lo hacen para confundir al lector, sino para señalar el carácter doble de la ficción, el cual se encarga de mezclar, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario. Pero hay que tener en cuenta que la ficción no aspira a ser creída como una verdad absoluta, sino que pide ser entendida como una ficción, pues este deseo no es un capricho del artista sino que tiene que ver con la condición principal de su existencia, porque solo siendo aceptada como tal, se comprenderá que la

⁶ Primero que todo es importante señalar que Brahman Saganogo (2007). entiende como realidad a lo que es real, aquello que existe, lo afectivo, lo práctico y lo palpable. Es todo aquello que entra en la idea de verdad. Por otro lado, la realidad en el mundo literario o ficcional se caracteriza por estar representada en un mundo paralelo al mundo real. Es así como el mundo ficcional es la categoría más globalizada, pues reúne todas las entidades ficcionales, es decir, los personajes, los acontecimientos y los objetos. Entonces, a partir de estos postulados, entendemos que la ficción o el mundo literario se encuentra vinculado con los elementos de la mimesis y la imaginación. Mientras que el mundo real o exterior está vinculado con todo lo que el hombre ha determinado como cierto o existente. En suma, la realidad en el mundo exterior se encuentra unido con todo lo que está concebido como real, como lo existente. Es la idea que tenemos de verdad. Mientras que la realidad en el mundo ficcional es una realidad creada a partir de elementos imaginarios.

ficción es un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata⁷. Entonces, la ficción no es expedirse de este conflicto entre la verdad y la falsedad, sino que lo utiliza para hacer de él su materia, modelándola a su manera. De alguna manera, esta condición origina la creación de distintos mundos ficcionales que integran los elementos de la realidad y de la imaginación a través de diversas posibilidades permitiendo crear distintas historias compuestas de diferentes escenarios y personajes.

Continuando con la temática de la ficción, José M. Pozuelo Yvancos (1993) señala que la ficción construida por la voz narrativa es el principio fundamental que gobierna la existencia de un mundo narrativo ficcional. De igual manera, la teoría literaria tiene una tradición centrada en que la narración se presenta como un proceso guiado por la voz del narrador, el cual se manifiesta como fuente de los personajes. Así pues, el autor presenta al narrador como ente ficcional y sus actos no son ilocutivos del autor de la novela, por tanto se cometería un error importante, desde esta perspectiva, al señalar la unidad entre la figura del narrador y la del autor⁸.

De esta manera, Pozuelo Yvancos afirma que la ficción ha sido tratada de diversas maneras y vista desde ángulos de perspectiva distintos, comprendiendo que el texto no se conforma exclusivamente de relaciones de signos entre sí, o de los signos con la realidad o mundo, sino que una parte fundamental de su constitución se presenta por medio de la relación entre la comunicación dada por un hablante, un oyente, quien en este caso está representado por la figura del lector, y un signo. Entonces, señala el autor, el problema de la ficción literaria alcanza de lleno desde sus orígenes a la pragmática o lingüística de la

⁷ Vendría bien señalar que la ficción toma como punto de partida el mundo en el que se erige. Esto quiere decir que no surge de la nada, más bien considera el mundo que lo rodea. Sobre esto, Sagre Cesare (1985) señala que la idea de ficción no hay que entenderla como creada, sino hallada en memoria. De esta manera, la literatura crea simulacros de la realidad, incluso si los hechos que expone no existen y son isomorfos a hechos acaecidos o posibles; del mismo modo, evoca personajes que se asemejan a las personas que se mueven en el texto de la vida, creando así una posible asociación entre lo real y lo imaginario. Véase en: Cesare, S. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Editorial Crítica. De esta manera, la literatura no hace más que elaborar distintos modelos de la vida humana, pues esto no solo se ve reflejado en los personajes sino en el mundo creado dentro de la historia. Es así como podemos entender que la ficción siempre surgirá de un modelo que se asemeja al mundo que conocemos.

⁸ Sobre esto, Oscar Tacca (1973) señala que el narrador no es simplemente el autor ni mucho menos un personaje cualquiera, puede resultar una entelequia. De esta manera, su entidad pronta a confundirse o a perderse entre la circunstancias de la novela requiere ser determinada como un modelo virtual, como una categoría del sistema de descripción. Es así como el narrador, esta figura que se encarga de contar, es aquel que da la información sobre la historia, a él se le concibe la cantidad de información y su voz construye la única realidad del relato. Véase en: Tacca, O. (1973). *Las voces de la novela*. Editorial Gredos.

acción, precisamente en la medida en la que el ser ficcional de la literatura propone un uso particular en el que se suspende la exigencia de verdad y de compromiso para dar el mensaje de aquellos que están en el acto de la comunicación.

Pozuelo Yvancos afirma que, desde el punto de vista de John L. Austin (1960), la literatura no es un acto serio que comprende al hablante sino una clase de uso mimético en el que el hablante no anuncia palabras propias sino de otros. En la perspectiva sobre la literatura de Austin hay dos vertientes: la primera es la cuestión del desviacionismo que ve a la literatura como un acto no serio, no normal y pleno. El segundo sería la explicación de lo literario como mimetización o como imagen, siendo así una figura del lenguaje que no es un hablar suyo sino que nos ofrece la imagen o la representación de un hablar.

Por otro lado, el autor señala que J. Searle (1975) apoya toda su argumentación en una concepción pragmática y no semántica del estatuto de la ficcionalidad. Con relación a esto, es así como el ser o no ficcional no depende de las propiedades discursivas o textuales, sino de la intencionalidad del autor y de la posición del locutor respecto a su discurso. Entonces, llegado a este punto, el autor se pregunta ¿qué hace el autor de ficción cuando declara, afirma, expone o niega? Según Searle, el autor de ficción se centra en hacer «como si» afirmara algo, imitando el acto de las aserciones, fingiendo, pretendiendo y decorando. Pero hay que tomar en cuenta que, en este sentido, fingir no tiene la intención negativa característica del engaño, pues el autor de ficción literaria no pretende engañar sino fingir ser o hacer y representar en sus obras. Es así como en la ficción el acto ilocutivo es fingido, pues el autor simula realizar actos ilocutivos como parte de un juego institucionalizado regulado por convenciones socio-culturales a las que Searle llama «horizontales», frente a las «verticales» que representan la conexión lenguaje-realidad. Así pues, al hablar de ficción literaria no se refiere a hablar pleno y auténtico sino un fingimiento.

Desde otra perspectiva, Pozuelo Yvancos señala que F Martínez Bonati (1979) debate la tesis impuesta por Searle y argumenta que su error se encuentra en que en esta orientación no se planteó un elemento importante del discurso literario y es que no es el autor el que se presenta como locutor, pues en la literatura no es el autor quien habla, sino que es el discurso literario mismo la fuente del lenguaje, ya sea ficticia o imaginaria.

Entonces, no es que el autor de ficción finja o simule actos de habla, lo que ocurre es que estos no son actos suyos, sino de otro. En este sentido, lo que es ficcional es el discurso mismo, lo que implica que el autor de una ficción se limite a imaginar los actos ilocutivos a través de una fuente imaginaria representada en una historia a través del discurso.

Resulta importante señalar que un elemento principal que se debe dar para que el tratamiento de los mundos ficcionales ocurra de forma efectiva es el pacto ficcional que ocurre con el lector. Sobre esto, Pozuelo Yvancos (1993) señala lo que es realmente importante de la siguiente manera:

no es solo la realización de una semántica literaria que describa el mundo creado por la actividad textual, sino completar esta semántica con una pragmática que establezca la conexión entre ese mundo y quien en realidad lo construye a partir del texto: el lector (p 145).

De esta manera, Pozuelo Yvancos señala que el compromiso para una teoría de la ficción es el modo unir lo que ocurre en las fábulas con el acto perceptivo de quien lo lee, dando como resultado la creación de un salto que se da desde los mundos ficcionales de la actividad textual a los mundos vivenciados, experimentados, imaginarios y actualizados por el lector.⁹ Así, cuando el lector acepta que se encuentra ante un texto ficcional y lo trata como tal, está permitiéndose entrar en determinados mundos llenos de diversas posibilidades y, además, se adentra en él respetando los parámetros y reglas que acompañan al mismo, pues este ha pasado la barrera entre mundos al momento de comenzar a leer. Es así como el lector desarrolla la capacidad de llorar, reír, sentir miedo, dolor y crear un vínculo empático con situaciones y personajes, ya que se encuentra dentro de un juego ficcional y lo ha aceptado como tal al momento de suspender la incredulidad para

⁹ Con respecto al pacto ficcional, Umberto Eco (1993) señala que un texto requiere ciertos movimientos cooperativos, activos y convincentes, por parte del lector. Es así como el lector toma una decisión interpretativa y este, en un momento, decide que sobre la base del texto que se le ha suministrado se perfila una parcela de un mundo habilitado. Véase en: Eco, U. (1993) *Lector in fabula*. Editorial Lumen. De esta manera, es como el lector forma un pacto con el autor donde acepta entrar en este mundo al momento de leer y aceptar sus preceptos como tal. Sobre esto, Crisanto Pérez Esáin (2013) señala que el pacto es algo que se realiza voluntariamente y en una relación de igualdad, pues ambas partes, en este caso el lector y el autor, en su dimensión implícita, sienten la necesidad de asumir la existencia del otro y sobre todo crear la posibilidad de entenderse mutuamente. De esta manera, es como el pacto literario conduce a admitir como verdadero, dentro del texto, lo que en él ocurra, pues la ficción nos plantea la necesidad de llegar a este acuerdo para poder entender y descubrir el sentido que existe dentro del texto. Véase en: Pérez, C. (2013). *El pacto literario como lugar de encuentro*. Universidad de Piura.

someterse a las reglas y límites de la ficción. Para ello, el autor señala que la teoría de los mundos posibles, de algún modo, será rentable para una poética de la ficción «en la medida en que logre explicar esa intersección: cómo el lector -que ha admitido un pacto de suspensión de incredulidad-, realiza su actividad constructiva, garantía de toda experiencia ficcional» (Pozuelo Yvancos, 1993. p. 146).

A partir de todo esto, Pozuelo Yvancos indica que hay otros argumentos que se refieren a la concepción de un estado mental implícito, por lo que resulta mejor y más adecuado entender que lo que el autor hace no es un acto de lenguaje sino la representación o mimetización de actos del lenguaje del narrador y de los personajes. En suma, Pozuelo Yvancos señala que el discurso narrativo mismo es ficticio en tanto no pertenece a una acción del autor, sino que proviene de una fuente del lenguaje que se establece imaginaria y desde la cual se otorga una verdad de ficciones seudónimas relativas a los hechos del mundo narrado, convirtiéndose así en verdaderos o falsos los actos del lenguaje del personaje. De igual manera, el autor afirma que los lectores entendemos como ficticia a la fuente del lenguaje en el texto pero le otorgamos valor de verdad y sus actos son realmente serios, porque así lo necesitamos al momento de enfrentarnos a un texto de ficción, de esta manera la presencia de la vida y de lo narrado se establece como tal. Así, podemos entender, por ejemplo, que la novela de Donoso (1966) que aquí trabajamos posee elementos del mundo real, como un pueblo que no puede progresar, las clases sociales y problemas socioculturales como la homofobia. De esta manera, Donoso crea una historia con su imaginación, en la que existen elementos ficticios como los personajes principales, la Manuela y la Japonesa; y ambientes como el prostíbulo que son mezclados con lo real. Así, *El lugar sin límites* comprende variantes que se dan en un texto literario imaginados por el autor, entendiéndose así como una novela ficcional.

1.3.2 Sobre el personaje

«Los personajes son, generalmente, los principales portadores de la significación de los universos ficticios en esta línea que va del autor, y su referente al texto y, de allí, al lector, cuya recepción siempre implica un proceso de resemantización» (Bustillo, 1995. p. 19). De esta manera es como Carmen Bustillo (1995) señala que en los personajes hay demasiado de la figura del hombre como para no pensar en las tentaciones de la aproximación mimética, incluso invirtiendo los términos del movimiento realidad-invencción. Es así como la autora señala que son notables los casos de seres imaginarios que han alcanzado un grado de autenticidad que ha traspasado las fronteras de la ficción para convertirse en modelos de la cotidianidad; esto ha ocurrido con personajes como Don Quijote, Hamlet, la Celestina, entre otros. Esto último tiene que ver con el hecho de que la ficción, como concepción literaria, y tal como señalamos con anterioridad, no recae en el argumento que distingue radicalmente lo verdadero y lo falso, ya que está compuesta, necesariamente, tanto de elementos reales como de elementos imaginarios o inventados. Por esta razón es que el lector, en un punto, puede identificarse o reconocerse en el personaje pues, este no está del todo alejado de la realidad.

Por otra parte, Oscar Tacca (1973), refiere que el personaje siempre ha constituido una de las dimensiones fundamentales de la novela, por lo que su distinto tratamiento podría, de por sí, bastar para una historia del género. Asimismo, el personaje es presentado por un narrador, desde cuya visión podemos imaginarlo, obtener su caracterización y percibir sus actuaciones; sin embargo, ha de señalarse que el narrador salvaguarda, en cierto sentido, la autonomía de sus personajes. De esta manera es como los personajes se han convertido, paulatinamente, en los canales fundamentales del proceso narrativo.

Del mismo modo, Tacca señala que ha de pensarse en dicha figura como una fuente de información, un juego de espejos y puestos de observación del narrador y de su manejos estilísticos (directo o indirecto libre), los cuales dependen de la relación que este desee que tengamos con los personajes. Así pues, la probabilidad de los personajes es múltiple, estos pueden contar cosas que no le atañen y pueden introducir otros personajes, creando, así, una polifonía de voces. Al respecto, el narrador sabe que en determinado número nada

igual a el efecto de una disposición directa, es como si declamase ciertas atribuciones en favor de los personajes o, mejor dicho, en favor a un acceso directo de la realidad de estos.

De igual manera, Tacca (1973) señala que en la intervención directa de los personajes en el discurso narrativo, su palabra es, en realidad, una ilusión, pues ella también pasa por la alquimia del narrador. De igual manera, es importante mencionar que cuando el narrador coincide con uno de los personajes, a cuyo cargo queda el relato, cobra especial importancia el ángulo de enfoque, pues si bien las posibilidades son innumerables, todas pueden asimilarse en tres tipos principales. Uno de estos sería aquel en que el narrador se identifica con el protagonista de la novela. La otra forma implica que el narrador sea un personaje secundario, en este caso, señala el autor, hay un sutil encanto que nace en muchas obras de esa humilde y recogida exposición de alguien a quien le ha tocado una participación menor en la historia, ya que, pareciera obtener del lector un suplemento de simpatía y de credibilidad frente a lo narrado. Además de esto, en una novela el relato puede quedar a cargo de un testigo de los hechos, la interacción del personaje que testimonia puede ser muy variada en la novela, si bien para el lector queda siempre eclipsada por su responsabilidad de testigo-narrador, y aunque su forma más natural es la del relato en primera persona, una atracción ha llegado a la del relato en tercera y es la adaptación de la visión del narrador de un personaje testigo.

Ahora bien, los personajes pueden, del mismo modo, intervenir en las vidas de los lectores. Esta idea pudiera sonar extraña e incluso extravagante si, como problemática, se dejara a un lado. Aun así, no nos resulta raro emocionarnos y conmovernos ante alguna acción, reacción o pensamiento de alguno de ellos. Acerca de esto, Umberto Eco (2011) señala que podemos identificarnos con personajes de ficción y con sus hazañas porque, gracias a un acuerdo narrativo, «empezamos a vivir en el mundo posible de sus historias como si fuera nuestro propio mundo» (p. 78). El hecho de que un personaje suscite sentimientos en nosotros no sólo tiene que ver con sus cualidades y vivencias dentro del proceso narrativo, sino que también influyen los hábitos culturales de los lectores o la relación entre sus expectativas culturales.

Entonces, siguiendo lo argumentado por Eco, ¿estamos seguros de que los personajes de ficción no gozan de algún tipo de existencia? Para responder a esta pregunta,

Eco realiza una distinción entre estas figuras y las que pertenecen al mundo exterior a la obra. Así pues, para aquellas del plano externo utiliza los términos de objeto físicamente existente (OFE) para designar objetos que existen en la actualidad y cuyo estar en el mundo es constatable. Tenemos, entonces, ejemplos tales como la luna y la ciudad de Atlanta, así como para los objetos que solo existen en el pasado, como puede ser el caso de un personaje histórico como Julio César. De esta manera, nadie diría que los personajes de ficción son OFE, pero ello no significa que no sean en absoluto objetos.

De igual manera, Eco (2011) señala que los textos de ficción hablan claramente de personas y acontecimientos no existentes o, en todo caso, si en ellos incurrieran referencias a personas de la historia o del mundo exterior, responden a un proceso de resemantización y de interpretación que se da en el marco del proceso creativo. Precisamente, por esta razón, reclaman la suspensión de nuestra incredulidad, lo que implica que, de una forma u otra, el lector acepte las leyes impuestas en este mundo ficcional y lo trate como tal.

Así, Eco señala que «cuando leemos una pieza de ficción aceptamos un acuerdo tácito con el autor o autora que finge que lo que ha escrito es cierto y nos pide fingir que nos lo tomemos en serio» (p. 84). Dicho acuerdo ocurre gracias al pacto ficcional realizado por el lector. Al hacer esto, todo novelista crea un mundo específico lleno de distintas posibilidades y todos nuestros juicios sobre lo verdadero y lo falso se refieren a ese mundo posible. Por ejemplo, desde el punto de vista de la ficción, es cierto que la Manuela de *El lugar sin límites* era dueña de un prostíbulo que se encontraba en un pueblo llamado El Olivo y desde este punto de vista de la ficción, es falso que el mismo se encontrara en algún pueblo de Argentina.

De igual manera, es importante mencionar que, según lo que señala Eco (2011), «los textos de ficción, nunca toman como escenario un mundo totalmente diferente del mundo en el que vivimos, aunque se trate de cuentos de hadas o historias de ciencia ficción» (p. 84). Por esta razón, una novela elige como escenario el mundo de nuestra vida cotidiana, al menos lo que se refiere a sus rasgos principales. Es así como parece que los mundos de ficción son, en sí, elementos que viven de otro, en este caso del mundo real que conocemos, pues «un mundo de ficción posible es aquel en el que todo es similar a nuestro

mundo real, excepto por las variaciones explícitamente introducidas por el texto» (Eco, 2011.p. 86).

Ahora bien, Eco afirma que los personajes de ficción son indeterminados, es decir, que conocemos pocos atributos suyos mientras que los individuos reales son completamente determinados y que deberíamos ser capaces de afirmar cada uno de sus atributos conocidos, pero aun siendo esto cierto, señala el autor, desde el punto de vista ontológico, desde el punto de vista epistemológico es exactamente lo contrario, pues nadie puede afirmar todas las propiedades de un individuo dado o de unas especies dadas que son potencialmente infinitas, mientras que las propiedades de los personajes de ficción están severamente limitadas por el texto narrativo y solo los atributos que mencionan en el texto cuentan para la identidad del personaje. En este sentido, los textos de ficción nos dicen de una forma bastante precisa qué detalles relevantes operan en la interpretación del relato, la psicología de los personajes y cuáles son periféricos. Además, un texto de ficción no solo nos dice qué es verdadero y qué es falso en su mundo narrativo, sino que también nos presenta lo que relativamente puede ser desatendido por inmaterial. De igual manera, «muchos personajes de ficción viven fuera de la partitura a la que le deben su existencia, ya que se mueven en una zona del universo que nos resulta muy difícil de delimitar» (Eco, 2011. p. 100). Es así como algunos de ellos pueden emigrar de un texto a otro, ya que en el transcurso de los siglos el imaginario colectivo se ha ocupado en invertir emocionalmente en ellos, transformándolos en individuos fluctuantes.

Entonces, para Eco, un personaje de ficción es, sin duda, un objeto semiótico que lleva con él un conjunto de propiedades registradas en la enciclopedia de una cultura y es transmitido por una expresión determinada, una palabra, imagen o algún otro mecanismo como un manuscrito. Los objetos semióticos comparten una cantidad de posibilidades diferentes y tienen propiedades existentes. A su vez, los personajes de ficción, como objetos puramente imaginables, son un conjunto de ciertas propiedades que carecen de un material equivalente en un mundo real. De esta manera es como Eco se da a la tarea de etiquetar a los personajes de ficción como objetos absolutamente imaginativos que viven en un mundo incompleto, ya que pertenecen a un mundo imaginario creado con referencias del

mundo real y al que se le agregan rasgos imaginarios los cuales serán su característica principal.

Por otro lado, los personajes tienen la capacidad de reflejar problemas sociales, culturales e identitarios del mundo real, lo que nos confirma su importancia tanto en el mundo exterior como en el mundo literario. Sobre esto, Antonio Garrido Rodríguez (1996) señala que los personajes responden en un texto a las exigencias de otros códigos. Principalmente, aquellos que encarnan los sistemas los valores de cada época en el nivel histórico-cultural en diversos ámbitos como el político, el económico, el ético, religioso y social. Es así como, de cierto modo, todo personaje es portador de los estigmas de su tiempo y, a su vez, puede ser portador de estructuras mentales de determinados grupos sociales, dando como resultado que en distintas novelas los personajes puedan convertirse en un reflejo directo de alguna problemática social. Esto lo podemos ver presente en la novela que se analizará en este trabajo de investigación, *El lugar sin límites*, en la que se trata un tema que refleja el estado de un asunto ante la dinámica social, como lo es el travestismo.

De igual manera, en nuestro caso, vale la pena ejemplificar con otras novelas que tratan el tema del personaje travesti y homosexual y, que a su vez, tienen coincidencias con el personaje de la Manuela. Así, por ejemplo, traemos a la argumentación textos como *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig y *Tengo miedo torero* (2001) de Pedro Lemebel. La primera de estas obras nos relata la historia que se desarrolla en el contexto de la dictadura militar argentina. En ella, dos presos que se conocen en una celda, uno político y el otro homosexual. El primero de estos es Valentín Arriague, un hombre de 26 años que está preso por subversión y para él es más importante su misión revolucionaria que los sentimientos. Por otro lado tenemos a Molina, un hombre de 37 años que está preso por ser acusado de corrupción de menores. Además, es homosexual, quiere ser mujer y ha sido caracterizado como muy sentimental.

La trama gira a través de ellos y de elementos importantes que acompañan a los protagonistas, destacando entre ellos los boleros, que dejan salir a la luz la parte sentimental de Valentín en algunas ocasiones, y las películas contadas por Molina, las cuales son un elemento importante, ya que es aquello que logra crear un lazo entre los personajes y,

además, representan muchas situaciones que pasan dentro de la obra. En el texto hay un predominio de los recuerdos, destacando, por ejemplo, los amores frustrados o no correspondidos que están llenos de fantasía o transcurren dentro de un contexto problemático. Es importante mencionar cómo son vistos los personajes en la historia. En el caso de Molina, es visto como una persona amoral por personajes como los policías, mientras que para Valentín era un compañero que lo ayudaba constantemente y, además, se preocupaba de cosas importantes como la salud de su madre. Por otro lado, Valentín es visto por los policías como el traidor a la patria y por Molina como un muy buen compañero y, en un punto, como su gran amor.

De igual manera, es importante mencionar que en lo que respecta a la narración esta es una obra interesante, ya que a simple vista no existe una figura narrativa que distinga quién habla y quién no, lo que crea una confusión constante en el lector y lo lleva a deducir por sí mismo quién es el que está hablando en determinado momento. Este es un aspecto característico de la obra que analizaremos, puesto que la misma cuenta con variaciones narrativas que son los que crean confusión en el lector y que, a su vez, pudieran representar, como se verá en el capítulo del análisis, un travestismo narrativo dentro del texto. Además, el personaje de Molina se relaciona con el de la Manuela en el sentido de que es un personaje homosexual que, además, disfruta con vestirse como mujer, reconoce su lado femenino y adquiere actitudes femeninas cuando siente que su verdadero yo debe salir. Es así como se autodenomina «loca» cuando se siente dentro su estado de confort. Esto lo podemos ver ejemplificado de la siguiente manera: « ¡ay! Vos que no entiendes nada. Porque se daba cuenta que yo era loca es que no me quería dar calce» (Puig, 1976. p. 48).

En segundo lugar, tenemos como ejemplo la obra *Tengo miedo torero* (2001) de Pedro Lemebel, la cual nos cuenta una historia de amor un tanto complicada en la ciudad de Santiago del 96, la época del atentado de Pinochet. Los personajes principales son Carlos, un muchacho del frente patriótico de Manuel Rodríguez, que va a participar en la acción y que tiene algún tipo de relación con un homosexual. Por otro lado, tenemos a la Loca del frente, un hombre homosexual, mayor de cuarenta años, de bajos recursos que, además, es afeminado y travesti. A su vez, figuran personajes como el propio Pinochet y su esposa Lucía Hiriart.

La trama de este relato se centra en cómo la Loca del frente ayuda a Carlos en distintas ocasiones, fingiendo no saber, en sus planes políticos y, a su vez, se muestra el desarrollo del enamoramiento de la Loca y cómo, de una forma u otra, Carlos se va prendando de ella a lo largo de la historia. En la misma, los escenarios que resaltan son las protestas, los distintos problemas políticos, los problemas personales de la Loca del frente, las baladas y rancheras de la época. En cuanto a la narración, nos encontramos con un narrador en tercera persona omnisciente que conoce el sentir de los personajes y sus pensamientos. De igual manera, es importante mencionar que algo interesante que ocurre en esta obra es el modo en que se refieren el narrador y los personajes a la Loca, pues en distintas ocasiones se refiere a ella en masculino y en otras en femenino. Lo peculiar es que esto ocurre en momentos en que, de una forma u otra, se ve afectado el personaje, ya sea por sus inseguridades o por los problemas que acarrea su identidad. Esto lo podemos ver reflejado en las siguientes partes del texto:

Carlos era solo para ella, su risa, sus dientes, su boca jugosa mordiendo el pollo, sus dedos largos y sexuales desnudando el huevo duro. Su entrepierna arqueada de joven jinete montado en un peñasco, su cuerpo nudoso y clásico cuando se sacó el pullover, cuando se tendió a tomar el sol, tan cerca de ella (Lemebel, 2001, p. 28).

En esta cita podemos apreciar cómo el narrador se refiere a la Loca en femenino, esto ocurre numerosas veces en la novela. Lo interesante es que ocurre en momentos donde se muestra la aceptación de la identidad del personaje o en momentos donde este se encuentra feliz, enamorado y sin preocupaciones, siendo él mismo sin pensar en sus complejos. Pero hay distintos momentos donde ocurre lo contrario, pues en escenas de tensión con el personaje, con respecto a su identidad o problemas externos, el narrador se refiere a este en masculino. Esto lo podemos ver reflejado en la siguiente cita:

¿Cómo qué cosa? No sé, tanto bulto que entran y sacan de esa casa. Será el ajuar de novia, se irán a casar pue. No ve que en Estados Unidos se casan. Sintió las carcajadas a media cuadra, pero se hizo el sordo, no le importó. Estaba curtido de tanta mofa que hacían de él (Lemebel, 2001. p. 53).

Aquí podemos observar cómo las vecinas de la Loca se burlan de él por distintas razones, entre estas su condición homosexual, el hecho de que siempre esté acompañado de Carlos la mayoría del tiempo y, además, la situación de las cajas que entran y salen de su

casa a menudo. En momentos como estos, se percibe que el personaje experimenta conflictos sobre su identidad, su persona, su alrededor o sus sentimientos y es precisamente en estas circunstancias cuando el narrador y otros personajes se refieren a él en masculino. Significa que en este tipo de textos ocurren distintas variaciones y alteraciones en la narración que pueden tener mucha significación dentro de la misma. Además, estas características, al igual que las de la novela de Puig, se relacionan con *El lugar sin límites*.

En primer lugar, esta variación narrativa que ocurre cuando el narrador se refiere a la Loca como mujer y en distintas ocasiones como hombre a través de los pronombres, se ve presente en la obra de Donoso, pues esta es una de las variaciones narrativa que resaltan dentro del texto y que lo llevan a ser, de alguna manera, una suerte de travestismo narrativo. Además, el personaje de la Loca del frente se relaciona en muchos sentidos con la Manuela. Sobre esto, Berta López Morales (2011) señala que tanto *El lugar sin límites* como *Tengo miedo torero* dan cuenta de la marginalidad travesti, de la loca proletaria, del hijo (a) del pueblo cuyo lugar natal es el prostíbulo y la población. Además, en ambos personajes se denota la construcción reformativa de la «loca» a través de dos elementos. Primero, se encuentra la nominación travesti, elemento que se ve reflejado en el momento en que Manuel González Astica se denomina «Manuela» y también está presente en el momento que la Loca del frente utiliza pronombres femeninos para referirse a su persona. De esta manera, ambos constituyen una desestabilización del género y la sexualidad a través del nombre. Y segundo, se encuentra la utilización del vestido y de prendas femeninas para reflejar su identidad. Es así como ambas obras presentan una relación, no solo en la narración, sino que también en la construcción de los personajes travestis de los mismos.

Entonces, a partir de estos ejemplos podemos entender la importancia del personaje dentro del mundo de la literatura, ya que gracias a este es que se va estructurando la historia pues, el personaje es el que le da sentido a la misma. Además, pudimos observar que en estas obras ficcionales ocurren distintas variaciones en la narración y en la composición de la historia, lo que nos hace entender que dichas diferencias no solo le dan importancia y significación a determinados elementos en la historia, sino que nos muestran que las narraciones no siempre serán de la forma clásica como las conocemos (narraciones en

primera o tercera persona, fáciles de entender), sino que existen narraciones con distintas variaciones y complejidades que cuentan con una significación muy importante a la hora de analizar una obra. Así, podemos realizar el análisis desde la perspectiva del travestismo, sobre todo en la construcción del personaje, como su condición puede determinar la obra y cómo sus características resaltan el carácter de la misma, siendo este uno de los factores más importantes y determinantes de esta narración.

CAPÍTULO II

Sobre la conciencia narrativa y la narración

2.1 Sobre la narración

2.1.1 Conciencia narrativa y la relación narrador-personaje

El elemento más importante de una novela, sin excepción alguna, es siempre el narrador. Es quien cuenta la historia, es aquel que permite que se experimente todo lo que leemos; es un ser inventado, hecho de palabras y del que los personajes dependen dentro de la historia. Sobre esto, Mario Vargas Llosa (1997) señala que el narrador es siempre un personaje inventado, un ser de ficción, al igual que aquellos a los que él cuenta, pero más importante que ellos, pues de la manera en la que actúa (mostrándose u ocultándose, demorándose o precipitándose, siendo explícito o elusivo, juguetón o serio) depende que estos nos persuadan de su verdad o nos disuadan de ella. Es así como la conducta del narrador es determinante para la coherencia interna de una historia, lo que, a su vez, es un factor esencial de su poder persuasivo.

Tomando esto en cuenta, podemos entender que el narrador es un ser que reside en el papel a través de las palabras y que vive por y para la novela. Es importante mencionar que el narrador puede estar dentro de la historia, fuera de ella o en un espacio incierto. Todo esto depende de si narra en la primera, la segunda o tercera persona gramatical. Además, la locación del narrador se puede ver alterada dependiendo de distintas estructuras, variaciones o cambios narrativos que se pueden dar entre la relación narrador-personaje dentro de una novela. Sobre esto, Oscar Tacca (1973) señala que aquel que cuenta y que aporta información sobre la historia narrada es siempre el narrador. Este es una figura inasible y huidiza, es el elemento más importante de toda obra y, además, su voz construye las distintas posibilidades de ficción en el relato, convirtiéndose en el eje de la novela y en el ente que presenta la acción ejercida por los personajes y las situaciones ocurridas (pp. 64-67).

Para Tacca, pues, el narrador es considerado como un modelo virtual, como una categoría de un sistema de descripción al que no se le tiene permitido la falsedad ni la interrogación, este solo puede variar la cantidad de contenido. Para decirlo con palabras de

Todorov (1971) el narrador no se constata a través del enunciado, sino de la enunciación, pues su palabra es la que da forma al relato y, además, su manifestación es, a su vez, la existencia implícita del lector. (p. 109), De esta manera, siendo enunciación el narrador puede ordenar el mundo como él quiera a través de dos modos, de dos perspectivas, para mantener el término que utiliza Tacca (1973). Estas implican, al mismo tiempo, una forma de saber y una de contar. (p. 71)

La primera de estas es la que plantea la figura narrativa desde afuera de los acontecimientos. En este modo, el narrador se refiere a los hechos sin hacer ninguna alusión a él mismo, este típico caso del narrador en tercera persona. Asimismo, el segundo modo es aquel en el que el narrador puede participar en los hechos narrados y asumir el papel protagónico, el papel secundario o el papel de un mero testigo presencial de los hechos. De esta manera, el narrador se identifica con el personaje, convirtiéndose este en el caso en donde el narrador se sitúa y habla de sí y de lo que va aconteciendo en primera persona.

De igual manera, y tomando en consideración esta focalización del relato, existe una relación entre el narrador y el personaje, donde el narrador es el encargado de determinar la forma e, incluso, el ángulo de comunicación manifiesto en la obra. Esta relación puede darse de tres maneras. En primer lugar, tenemos al narrador omnisciente que es aquel que posee un conocimiento mayor que el de sus personajes y es aquel que se encuentra fuera de la historia. En segundo lugar, tenemos al narrador equisciente, que es aquel que tiene una suma de conocimientos iguales a los del resto de los personajes. Por último, está el narrador deficiente, un tipo que se expresa y se figura con menos información que el personaje.

Es importante mencionar que, a pesar de la existencia de esta división básica, en la narración puede existir una variabilidad considerable en la relación narrador-personaje, donde está presente la diversidad al momento de observar quién es el que dirige la narración en situaciones determinadas. Sobre esto, W. Kyser (1954) señala que, en la novela, el narrador siempre ha presentado una variabilidad notable, pues, mientras en el siglo XIX se prefería el narrador omnisciente que lo ve todo, luego de varios decenios puede observarse que el narrador evita cada vez más el dominio absoluto y evidente y se le da paso al personaje de distintas maneras. De igual modo, Bobes Naves (1998) señala que el narrador construye un discurso verbal novelesco dotado de sentido, entendiendo esto

último como las diversas manipulaciones que el narrador efectúa sobre las unidades y categorías para dar un orden en la obra. Es de esta forma como un narrador omnisciente y única voz puede ser sustituida por un narrador cuyas atribuciones estén centradas en reflejarse de un modo un poco más libre y tiene la posibilidad de enfocarse en lo interior, como una persona cualquiera. De esta manera es como con frecuencia cede el lugar de su palabra de visión amplia al lugar recóndito de la imaginación y voz de un personaje. Tomando esto en cuenta, no es de extrañar que Tacca (1973) en su estudio realizara una división de los tipos de narrador por secciones donde se ven presentes distintas posibilidades en la relación narrador-personaje. Así, el autor divide estos tres tipos de narradores en dos secciones que pretenden mostrar las formas de interacción entre el narrador y el personaje en una obra literaria. Allí, en estas dos perspectivas, especifica que la participación narrativa puede darse o bien fuera de la historia, no formando parte inmediata de los acontecimientos, o dentro de ella, en calidad de personaje. La primera de estas capta nuestra atención para los propósitos de esta investigación, en donde se presenta un narrador omnisciente, equisciente y deficiente.

Siguiendo lo anterior, en esta primera parte relativa a la visión de los acontecimientos, nos topamos con el tradicional narrador en tercera persona, cuya información y su conocimiento con respecto al personaje puede presentarse en una división que comprende tres tipos de relaciones. En primer lugar, tenemos al narrador omnisciente que se reconoce por ser aquel que tiene una mirada que imita la que suponemos que pudiera tener Dios. Es, de tal modo, aquel que todo lo sabe, una suerte de creador fantasma que describe todo lo que ocurre y es aquel que está en todos los recintos, y puede, de alguna manera, leer todas las mentes. De hecho, no podría haber una definición más exacta que la que se propone en el *Quijote*: «Pinta los pensamientos, descubre las imaginaciones, responde a las táticas [preguntas], aclara las dudas, resuelve los argumentos: finalmente, los átomos del más curioso deseo manifiesta» (parte II, cap. XL).

Además, este narrador tiene permitido un tránsito libre entre lo visible y lo invisible, esto es, lo que se hace posible contemplar en la cotidianidad y aquello que no es concebible a simple vista, como lo serían los sueños, pensamientos, reflexiones, percepciones físicas que difícilmente pudieran, incluso hoy, ser captadas por el lente de una cámara. A través de

su conocimiento, se puede penetrar en todas las conciencias, él sabe lo que piensan y sienten los personajes, estableciendo, así, una conexión lógica que va mucho más allá de la interpretación interna de los mismos en el relato. Todorov (1971), siguiendo a Pouillon, describe esta forma de narrar como si el narrador estuviera detrás de sus personajes, con ello quiere decir lo siguiente:

La superioridad del narrador puede manifestarse bien en un conocimiento de los deseos secretos de alguno (que ese mismo alguno ignora), o bien en el conocimiento simultáneo de los pensamientos de varios personajes (cosa de la que no es capaz ninguno de ellos), o bien sencillamente en el relato de acontecimientos que no percibe un solo personaje (p. 100).

Así, puede ir desde las profundidades de lo que siente un personaje, pasando por el conocimiento de todas las mentes hasta, incluso, lo que pueda ser ignorado por los que participan de la acción. Este tipo de narrador se puede ver presente en novelas como *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos y *Cumandá* (1902) de Juan León Mera, obras donde predomina un narrador omnisciente que orchestra lo que se narra en la novela y conoce todos los secretos de la historia. En este tipo de novelas el discurso suele estar enmarcado en una necesidad de filtrar, a través de una sola mirada, todas las posibilidades de la palabra, persistiendo en el desarrollo de la trama una misma forma de narrar, de describir, de presentar ideas y pensamientos (Filinich, 1997. p. 209).

En segundo lugar, tenemos la forma equisciente, este es un tipo de narrador que opta por ver el mundo con los ojos de los personajes, presentando, así, con una vibración más familiar, incluso, más humana. Además, este es un narrador que no decreta sino que muestra el mundo como lo ven quienes participan en él, lo piensa como ellos, distribuyendo así un caudal de información equivalente. Esta es una forma que exige una mayor participación del lector, pues debe estar alerta si lo que se dice es según la visión de un narrador Dios que todo lo ve o es desde la perspectiva de los personajes. Puede tomar, como nos lo indica Todorov (1971) la postura de un solo personaje o asumir la de varios. No debe confundirse este tipo de narrador con un narrador personaje, puesto que este se encuentra inmerso en el proceso de la visión, del mostrar narrativo, mientras que el otro interviene e interactúa con los personajes, siendo él mismo uno de ellos. De hecho, el narrador equisciente puede, sin coincidir forzosamente con los personajes, adaptar su lugar

y su óptica, pero siempre permaneciendo dueño y señor del discurso narrativo. (p. 100) Citamos aquí dos clásicos ejemplos de este tipo: *El castillo* (1926) de Kafka y *The golden bowl* (1904) de Henry James. Por último, también existe un narrador deficiente que es un tipo de narrador que maneja una suma pequeña de información en comparación a la que poseen los personajes y, por ende, sabe menos que el protagonista. Así, se convierte en un narrador limitado que se deja ver a través de sombras y silencios dentro de la narración, resultando así evidente la deficiencia del conocimiento de parte del narrador.

Tomando esto en cuenta, podemos entender que el narrador puede optar por manifestarse a través de diferentes visiones dentro de una narración. Además, es importante acotar que el narrador al ser una especie de demiurgo, desde el cual se entretajan la trama, las técnicas y la perspectiva del relato, es una figura que, a partir de su semántica, está consciente de su relación con respecto a los personajes. En este sentido, al momento en que el narrador da paso al personaje o adapta el discurso de este dentro del suyo, sin perder su posición como ente informador y orquestador de la narración, de una forma u otra, está consciente del poder que tiene dentro de una estructura narrativa, ya que, en ciertos momentos, puede controlar qué se dice o cómo se dice la información dentro de la historia (Bobes Naves, 1998, p. 31).

Es así como todas estas relaciones entre narrador y personaje tienen sus variables, que se cumplen en determinadas ocasiones. De tal manera que en la narrativa contemporánea estos límites narrativos carecen de sentido se rompen y ya no existen las categorías permanentes de la técnica tradicional, permitiendo que la barrera entre narrador y personaje se rompa, creando, así, distintos tipos de narraciones que pueden ser diferentes a lo señalado en la construcción convencional, donde existe una narración lineal y, por lo general, como vemos en la novela del siglo XIX, en tercera persona. Es de este modo cómo a través de estas variables en la narración pueden ocurrir distintos resquebrajamientos en la historia. Un ejemplo de esto puede ser el caso donde el personaje dentro de una narración tradicional irrumpa, en distintos momentos, en el marco de la narración. Es así como Tacca (1973) lo señala:

...en efecto hay personajes que saben más de lo que dicen, personajes que dicen más de lo que saben. Este es uno de los recursos más tenues del arte novelesco:

nimia diferencia de 'saber' (de, conciencia, de lucidez) entre narrador y personaje que sólo aparece en una lectura atenta e inquisidora (p. 88).

De esta manera es como el personaje tiene la capacidad de aparecer en la narración en momentos determinados con el fin de dar su punto de vista, opinar, recordar o reflexionar sobre un tema en específico. De igual modo, el narrador permite esta irrupción, en la mayoría de los casos con el fin de crear una narración más fiable, donde el punto de vista del personaje se refleje de una forma verosímil. Logrando, pues, que su narración no sea monótona y tenga un sentido mucho más real y ameno con respecto a la historia. Sobre esto, Bobes Naves (1998) señala que desde el momento en que se rechaza la omnisciencia psíquica, es decir, la posibilidad de acceder al interior del personaje para dar cuenta de sus pensamientos, de sus sentimientos y, en general, de sus vivencias interiores, el narrador se ve obligado a crear otros modos convencionales de acceso al conocimiento interior y uno de ellos es escuchar lo que dicen los personajes a fin de inducir lo que piensan por lo que dicen. De esta manera, las nuevas convenciones sobre el conocimiento obligan a cambiar las normas del juego, tanto al autor como al lector, quien es el que interpretará, si quiere llegar a entender la novela. A partir de esto, Bobes Naves señala que un primer paso en esta incorporación de la voz de los personajes a la del narrador se puede apreciar cuando este incluye en el discurso algunos términos o enunciados que, aunque él no lo aclare, se sabe que reproducen lo que ha dicho el personaje. Esto se hace presente cuando el lector reconoce palabras dichas por los personajes y las asocia a este nuevo discurso o porque, de alguna manera, no encaja con la forma de expresión habitual del narrador. Este fenómeno del que hablamos, por supuesto, es la polifonía¹⁰, la multiplicidad de voces que se manifiestan en la novela (Tacca, 1973, p. 60 y Bobes Naves, 1998, p. 49).

¹⁰ Sobre esto, Boves Naves señala que se puede entender a la polifonía como una concurrencia de lenguajes en el discurso narrativo, refiriéndose, específicamente, a una concurrencia de voces que se da entre el personaje y el narrador. Es así como a través del proceso del lenguaje se desarrollan múltiples discursos en la narración donde el narrador se puede identificar con el personaje, se pueden desarrollar monólogos o puede ocurrir una unión de voces en la narración. De esta manera es como el discurso puede crear una unidad de ideas, frases, palabras y acentos de diversas procedencias en una sola narración. Véase en: Bobes Naves, M. (1998) *La novela*. Editorial Síntesis. A su vez, Antonio Garrido Rodríguez señala que en el interior de un relato caben todas las variedades del comportamiento verbal de un hablante y que los vínculos para su incorporación son, normalmente, entre el narrador y el personaje. Pero esto no acaba con ellos, sino que también existe una totalidad de géneros intercambiables dentro de una narración. Véase en: Garrido, A. *El texto narrativo* (1996). Editorial síntesis.

A su vez, Antonio Garrido Domínguez (1996) señala que existen diferentes discursos en los que el narrador permite la irrupción del personaje y si, por alguna razón, estos no existieran, la única voz que se oiría sería la del narrador, al permanente enmudecimiento de los personajes o la sistemática reproducción de sus palabras en el seno del discurso del narrador. Lo que no solo pondría en peligro la verosimilitud del relato, sino que sería poco rentable para el mismo. De esta manera, gracias a tales recursos, el personaje tiene la capacidad de expresarse y comunicarse, logrando comportarse como auténticas personas y, a partir de esto, el narrador facilita, y a su vez se le facilita al lector, el acceso a los contenidos de la conciencia del personaje. Es así como el personaje puede sacar a la luz sus pensamientos o sentimientos dentro de la narración, de tal forma que, en algunos casos, suelen confundirse sus ideas y pensamientos con los de la figura del narrador. Esta acción permite que el personaje pueda pasar a formar parte de la conciencia narrativa a través de un juego, «...ese desajuste que el arte del autor sabe mostrar, *en un mismo texto*, entre lo que dice el personaje y lo que finamente sugiere el narrador, y que todo lector sagaz percibe». (Tacca, 1973. p. 88).

Ahora bien, llegados a este punto, es necesario mencionar un elemento esencial dentro de la narrativa moderna que permite la posibilidad de la polifonía, de esta irrupción del personaje y que, dentro de la narración, se pueda tener, a su vez, acceso a los pensamientos del mismo. Este es la conciencia narrativa, un elemento que permitió la entrada a lo más profundo de la psique de los personajes, dando cabida a una nueva visión en el mundo narrativo. Sobre esto, Lucía Montaner Sánchez (2012) señala que a finales del siglo XIX y principios del XX nace lo que se conoce como las novelas de la corriente de la conciencia¹¹, las cuales se caracterizaban por inscribir en los personajes la mayoría de la carga narrativa y, por ende, el autor se dejaba de lado en momentos determinados, ya que el

¹¹ De igual manera, es importante mencionar un estudio de la conciencia que es fundamental nos referimos, específicamente, al realizado por William James. Sobre esto, Erwin R. Steinberg sostiene que la conciencia siempre está en movimiento, esta se encuentra presente cuando despertamos o cuando estamos realizando cualquier tipo de actividad. Es así como esta corriente, esta sucesión de estados, de sentimientos, de conocimientos, de memorias pasan y se reproducen constantemente, constituyendo, así, nuestra vida cotidiana. De igual manera, señala que tenemos diferentes campos de conciencia y que cada uno es complejo, ya que contienen sensaciones de nuestros cuerpos, de los objetos que nos rodean, de recuerdos, pensamientos y distintos sentimientos que pasan simultáneamente. Pero cada uno de estos pasa en un estado diferente y, gracias a esto, siempre habrá algún pensamiento o voluntad alrededor de la memoria y algún margen, penumbra o emoción a través de los pensamientos. Véase en: Steinberg, E. (1989) *The stream of consciousness technique in modern novel*. National University publications.

objetivo de este tipo de novelas, centradas en la conciencia, era «restituir los procesos y movimientos mentales de los personajes, convirtiendo así la narración de una historia en narración de una existencia» (Montaner, 2012. p. 4).

De igual manera, Robert Humphrey (1954) señala que la novela de la corriente de la conciencia trata de lo que se oculta bajo la superficie, pues la misma se puede definir como un quehacer literario interesado en la exploración de los niveles de la conciencia anteriores a la palabra, con la intención fundamental de revelar el ser psíquico de los personajes. Todo esto implica que para poder plasmar este proceso dentro de una narración sea necesaria la utilización de diferentes técnicas que aluden a la conciencia del personaje. A su vez, Humphrey refiere que en esta corriente se desarrollaron distintas técnicas narrativas que se utilizan para un propósito similar: el de reflejar la conciencia de un personaje. A partir de esto se logra ampliar el arte narrativo describiendo los estados interiores de los personajes, tomando en cuenta que la conciencia es de donde sale a la luz de la experiencia humana, cosa que, señala el autor, es suficiente para un novelista, ya que este no deja de lado nada y le toma importancia a las sensaciones, los recuerdos, los sentimientos, las fantasías e imaginaciones. Todo esto aunado a las intuiciones y a las visiones. Es así como, a partir de diferentes técnicas, el personaje logra irrumpir dentro de una supuesta narración lineal con el fin de reflejar lo más interno de su ser.

2.1.2 Sobre el monólogo interior y el estilo indirecto libre.

La Modernidad¹² es una etapa que trajo consigo muchos cambios. En el ámbito literario, principalmente, se asimila a la manera en que se manifiesta la concepción del mundo. Con esto, queremos decir que el foco de interés del hombre ya no se encontraba puesto en el mundo externo, sino que se le empieza a dar importancia al mundo interior. Sobre esto, Ernesto Sábato (1951), señala que después del momento en que el mundo pasara por situaciones trágicas como las grandes guerras, los cambios que trajo consigo la Revolución Industrial y las confusiones que acarrearón todas estas transiciones de creencias y situaciones complicadas, al hombre no le quedó otra solución que ir en búsqueda de una salida y este lo encontró en la exploración de su interioridad. Es así como en la búsqueda de la reivindicación del individuo, de su experiencia concreta e intransferible, era lógico que los representantes de la revuelta contemporánea optaran por recurrir a la literatura para expresarse, pues a través de la novela y el drama encontraron modos de aproximarse a los fenómenos del momento, considerándose desde la vivencia particular. Por esto, se forja una literatura que no se centraba en el paisaje externo sino un mundo de lo único, de lo particular.

¹² Podemos entender la Modernidad como un periodo de la historia que se encontró lleno de transformaciones, donde la realidad política, económica, social y cultural da un vuelco, creando, así, nuevos parámetros. De igual manera, la noción del mundo y, específicamente, del hombre dio un giro considerable en comparación a la antigüedad. Y esto radica, esencialmente, en que el hombre se concentra en su mundo interior y la mirada ya no tratará de enfocarse únicamente en el mundo exterior. Esto es explicado de forma específica y con profundidad en el texto *Hombres y engranajes* (1951) de Ernesto Sábato. A su vez, Marshall Berman señala que en la Modernidad los nuevos entornos destruyen a los antiguos, se acelera la visión general de la vida y se generan nuevas formas de poder colectivo y luchas de clases. De esta forma, en el siglo XX el proceso de la Modernidad se expande para observar a todo el mundo y a la cultura. Es así como la Modernidad consigue triunfos dentro del arte y del pensamiento, pues este trata de presentar un mundo pero, esta vez, desde una introspección psíquica, dando como resultado que el hombre moderno trate de atenerse a lo que él encuentra real mientras todo se desvanece a su alrededor. Véase en: Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo XXI editorial. Por otro lado, Según plantea Ricardo Ferrada, el modernismo fue un fenómeno que modificó toda nuestra cultura a fines del siglo XIX. De esta manera, la producción literaria de los autores modernistas logra crear un discurso teórico o incluso crítico referido al oficio literario o al proceso constituido de la poética personal que se desarrolló en este ámbito. Los escritores de esta época fueron capaces de alejarse de la tradición más inmediata y de responder con la invención de propuestas que, aunque tomadas de otros contextos, pudieron sobreponerlas al idioma castellano y se obtuvo una literatura capaz de enfrentar el diseño de una nueva tradición dentro de un marco conflictivo. Véase en: Ferrada, R. (2009). *El modernismo como proceso literario*.

A partir de esto, los autores se apoyan en estudios sobre la mente, el interior del hombre y el inconsciente, como el psicoanálisis de Freud¹³, logrando así trasladarlos, de una forma u otra, a sus personajes. De esta manera, tal como señala Sábato, en toda la literatura contemporánea se observa el desplazamiento hacia el sujeto a través de recursos literarios que permiten este tipo de narraciones interiores, donde se presentan personajes absortos en sí mismos, una nueva exaltación del yo y la preocupación por entrar en la conciencia de los personajes con el fin de lograr más fidelidad dentro de la narración. Esto último nos permite intuir que ya no tenía sentido presentar los acontecimientos solo desde una narración omnisciente, centrada en un mundo exterior.

Ahora bien, entre estos recursos o variaciones narrativas, que se dan con el fin de lograr reflejar el interior de los personajes dentro de la narración, se encuentran el libre fluir de la conciencia, el monólogo interior y el estilo indirecto libre, siendo los dos últimos parte de los elementos claves de nuestra investigación y en los que nos centraremos más adelante. Pero, llegados a este punto, es importante hacer una especial mención sobre el libre fluir de la conciencia, pues es un tipo de variación que refleja los pensamientos más íntimos de los personajes y el devenir del pensamiento con un alto nivel de fidelidad. Sobre esto, María Isabel Filinich (1997) señala que el libre fluir de la conciencia presenta el fluir del pensamiento de un personaje, de forma que manifiesta una enunciación interior que refleja la desestructuración del discurso. En dicho acto, se intenta borrar las marcas del acto discursivo tradicional y organizado, para mostrar, en esencia, el carácter fragmentario y contradictorio de la experiencia perceptiva. Es así como el personaje logra expresar sus pensamientos, sentimientos, recuerdos, expresiones y opiniones de la forma más fiel posible al fluir y al reflejo fugaz del interior del hombre, siendo este un elemento que lo distingue de otras variables como el monólogo interior, ya que el fluir se enfoca mucho más

¹³ El psicoanálisis no era otra cosa que la aplicación del método científico al estudio de la mente, siendo así una concepción dinámica que reduce la vida mental a la interacción de fuerzas que se impulsan o se inhiben recíprocamente. Es así como Freud se basó en crear teorías sobre el mundo interior del hombre y el tratamiento de los problemas emocionales. Véase en: Rodríguez, E. (2006). *Sigmund Freud: psicología, posicionaraís y método científico*. De igual manera, es importante mencionar que la obra literaria interpela al psicoanálisis para propiciar la creación de nuevos conceptos y poder penetrar en las profundidades de la vida psíquica. Por esta razón, resulta asombroso observar cómo el psicoanálisis y la literatura enfrentan la tarea de sondear la naturaleza del ser humano. Por otro lado, el psicoanálisis intenta descifrar los diversos procesos internos del ser humano, mientras que la literatura busca posibilidades para mostrar estos procesos del sujeto a través de la narración. Véase en: González Luna, A. (2014). *Literatura y psicoanálisis: un diálogo en torno a la memoria. Una conversación con Luis Kancyper*.

en el plano consciente del personaje. En este sentido, se trata de entrar directamente a las elucubraciones del mismo, mostrando en la estética de la razón la carencia de orden y lógica del discurso tradicional. Por tanto, este fluir posiblemente nos permita sumergirnos en el mundo de la percepción interna y su complejo desarrollo.

Ahora bien, el monólogo interior es una técnica narrativa que se encarga de representar los pensamientos y reflexiones que los personajes hacen consigo mismos en soledad. Sobre esto, Oscar Tacca (1973) señala que este tipo de monólogo se caracteriza por tratarse de un descenso que se realiza sin intención de análisis u ordenamiento racional, es decir que reproduce fielmente el devenir del pensamiento. De esta manera, la realidad se da en el plano de la expresión mediante la introducción de un discurso que rompe definitivamente con los caracteres peculiares que el análisis introspectivo (casualidad, simplicidad, claridad), que el monólogo o soliloquio tradicional¹⁴ habían consagrado. Es así como el autor señala que teniendo en cuenta la relación del conocimiento entre el narrador y el personaje, el monólogo interior no es más que una de las formas posibles de equisciencia, pues el narrador no hace más que identificarse con el personaje y con su conciencia profunda en su pura instantaneidad. Es así como las funciones de este tipo de monólogo se centran en la exploración de la conciencia y la captación de su devenir y, por otro lado, representar la imagen de un mundo, un reflejo de la realidad de la conciencia.

A su vez, Tacca (1956) señala la importancia de entender que en el monólogo interior no hay contestación, pues la palabra no puede ser atribuida a nadie más que al personaje. Esto nos hace entender que el monólogo interior se realiza en el momento en que el personaje se sume en una conversación con su persona, de forma que reflexiona, opina, siente o recuerda para sí mismo. En consecuencia, no se trata de la existencia de un narrador que transmite lo ajeno, sino de alguien hablando con su propia conciencia, alguien que habla consigo mismo. De esta forma es como entramos en su interior y conocemos de

¹⁴ Es importante mencionar que por monólogo se entiende a todo texto sin intercambios, aunque pueda darse en presencia de otros. Este se da donde el papel del locutor solo es atribuible a un único sujeto hablante. Se caracteriza porque el sujeto habla consigo mismo. Mientras que un soliloquio es un monólogo en situación de soledad, es decir, no solamente habla uno sino que este habla solo. Por último, el monólogo interior alude al discurso en la interioridad de la conciencia. Es así como el monólogo y el soliloquio consisten en un discurso trasladado en estilo directo, mientras que el monólogo interior es mucho más libre de contribuir en la enunciación narrativa y mientras más fiel al pensamiento interior del personaje, se ve presente la mimesis de un discurso interior y de la psique en la narración. Véase en: Aznar, E. (1996). *Resituación del monólogo interior*.

cerca lo que el personaje está construyendo en su mente, dando como resultado que en el plano de la expresión este se convierta en un tipo de discurso que se aparta de las convenciones particulares del análisis introspectivo en cuanto a causalidad, coherencia y claridad. Por esta razón, Tacca enumera algunas contradicciones que implica el monólogo interior, que serían las siguientes:

1. Actividad mental pre-lógica vertida en los cauces lógicos del lenguaje.
2. Impresión convertida en expresión.
3. Desdoblamiento entre contemplar y contemplarse: contar ya no es vivir.
4. Falsa simultaneidad: el monólogo interior es siempre posterior al fluir de la conciencia, siempre se escribe después, pues su presente es artificial.
5. Unilinealidad frente a la pluralidad de los estados de la conciencia.
6. Sensaciones visuales siempre presentes en las vivencias pero ausentes en la expresión o explícitas en la expresión cuando en realidad son tácitas.

Esto nos hace entender que en el monólogo interior ocurre una actividad mental que, en primera instancia, no es lógica pero es configurada con los elementos lógicos del lenguaje y así es como se plantea dentro de la narración. De igual manera, la actividad mental se convierte en una expresión dentro de la narración y que aunque se dé la sensación que lo que está escrito es inmediato a lo que ocurre en la conciencia del personaje, esto ocurre después de la acción del pensamiento. Además, las sensaciones están muy presentes y se denotan dentro de este tipo de narración, ya sea que esté explícito en el reflejo de la conciencia o no. Esto lo podemos ver presente en obras como *En busca del tiempo perdido* (1913-1922) de Marcel Proust, donde, por lo general, se denota un monólogo que se manifiesta a través del recuerdo. Esto lo podemos ver ejemplificado de la siguiente manera:

Desde mi cuarto sólo alcanzaba a ver su base, cubierta de pizarra; los domingos, cuando veía en una cálida mañana aquellas pizarras flameantes como un negro sol, me decía: «¡Dios mío!, las nueve. Tengo que vestirme ya para ir a misa, si quiero que me quede tiempo para subir a dar un beso a la tía Leoncia»; y ya veía exactamente el color que iba a tener el sol en la plaza, y el calor y el polvo que haría en el mercado, y la sombra del toldo de la tienda donde mamá entraría, quizá, antes de misa, atravesando un olor de tela cruda, a comprar un pañuelo, pañuelo que le

haría mostrar el amo, el cual se preparaba ya a cerrar y acababa de salir de la trastienda (p. 54).

En esta cita podemos apreciar cómo el hombre se descubre a sí mismo desde la evocación de los recuerdos, los cuales desencadenan distintas emociones, asociaciones y sensaciones a través de una memoria que viene y va. Basta un objeto, una caricia, un olor para evocar un conjunto de hechos que vuelven al presente y se vivifican en las palabras que tiene consigo mismo el personaje. Los mismos se vuelven un reflejo constante del pasado que se construye en el presente, creando así una suerte de juego temporal entre el hombre y la conciencia a través del discurso. Además, se denota la presencia de una actividad ilógica, el movimiento de una conciencia vertido de forma coherente dentro de una narración y, a su vez, la actividad mental se convierte en expresión dentro de la narración a través del discurso. De igual manera, al leer lo narrado por el personaje nos podemos imaginar que este está hablando consigo mismo por el uso de la auto referencialidad, así como también puede intuirse en el particular tránsito del afuera, marcado por la alusión de la base cubierta de pizarra, que responde a la descripción de un lugar y, luego, hacia el adentro, manifiesto a través de la composición del recuerdo.

Ahora bien, tal como señala Tacca (1956) al momento en que se superan todas estas contradicciones, gracias al tratamiento de la convención novelesca, la narración se manifiesta por diferentes vías en el monólogo interior, que se desarrollan de una mejor forma en los estados límites de la conciencia como lo son el sueño, la embriaguez, el miedo, el sufrimiento, la emoción, la exaltación y la locura.

De esta manera, el monólogo interior se convierte en el arte narrativo para reflejar el interior de sus personajes, sobre todo al momento en que estos se encuentran en una situación particular donde formulan un discurso determinado para ellos mismos, en soledad. De esta forma, el lector siente como si estuviera dentro de la conciencia del personaje y, además, es como si fuera testigo de cómo él mismo intenta organizar sus propios pensamientos. Sobre esto, Robert Humphrey (1954) señala que el monólogo interior es la técnica utilizada para representar el contenido mental y los procesos psíquicos de los personajes de forma parcial o totalmente inarticulada, pues representan el contenido

de la conciencia, en su grado incipiente antes de que haya sido formulado oralmente y, además, agrega que el monólogo interior puede presentarse de dos formas dentro de la narración. La primera de estas es la forma directa, donde se presenta un monólogo interior con la mínima interferencia del narrador sin que se suponga la presencia de un oyente, es decir, sin que el personaje dé indicios de hablarle a alguien más, pues se sobreentiende que se habla a sí mismo. Es así como desaparecen casi por completo las indicaciones en las que se indica la mediación, prescindiendo de expresiones tales como «dijo» o «pensó» u otro tipo de contenido explicativo dentro de la narración, que tienen la tarea de suponer la presencia de alguien que introduce lo señalado. En este sentido, el monólogo se presenta totalmente libre, como si no hubiese lectores, ya que no hace más que centrarse en presentar el interior de la conciencia del personaje y de ofrecerla.

Por otro lado, se encuentra el tipo de monólogo interior indirecto, en el que un narrador omnisciente presenta un material no articulado oralmente como si proviniera directamente de la conciencia del personaje, conduciendo al lector a través de él y ayudándole con comentarios y descripciones. Este se diferencia del directo porque el narrador se interpone entre la psique del personaje y el lector como guía bien informado, pero conserva su condición fundamental de monólogo interior en tanto que presenta una conciencia de forma directa, es decir, con la expresión característica y las peculiaridades propias del proceso del personaje.

Ahora bien, es importante mencionar que existen algunas características del monólogo interior que sirven para facilitar el entendimiento del mismo y, a su vez, para localizarlo rápidamente dentro de una narración. Sobre esto, Vanessa Palomo Berjaga (2009) recopila distintas características sobre el monólogo interior, tales como:

1. En el monólogo interior el discurso no va dirigido ni directa ni tácitamente a nadie, sino que va dirigido a una suerte de alter ego. Es como si el personaje se hablara para sí mismo.
2. En cuanto al tiempo, el presente del narrador suele coincidir con el presente de la actitud mental, pero también puede existir una oscilación entre lo real y lo posible y entre lo particular y lo general. A su vez, se puede ver con frecuencia un gran

desorden cronológico que se hace patente en la rememorización de la historia pasada.

3. Se ve presente un alto índice de auto referencialidad en las frases y todo es referido con pronombres de referencia implícita y la localización de muchos supuestos.
4. Utilización de palabras coloquiales y vulgarismos.
5. Los sentidos son importantes, pues a través de estos se muestran asociaciones y percepciones.
6. La presencia de verisimilitud en la intimidad del personaje.

Entonces, a partir de lo señalado por Tacca (1957) y Humphrey (1954), podemos entender que el monólogo interior es un tipo de discurso interior que se da a través de la irrupción del personaje en la narración convencional. El mismo se enfoca en reflejar el devenir de la conciencia de un personaje y sus conflictos interiores en forma de un discurso que no va dirigido a nadie más que a él, es decir, que habla consigo mismo, convirtiéndose así en un discurso que rompe con los parámetros establecidos, ya que nos permite sumergirnos en la psique y en el mundo del personaje. A su vez, se entiende que el monólogo interior comprende algún tipo de organización dentro de la captación del devenir pues, aunque refleje el flujo ilógico de la conciencia de un personaje cuando habla consigo mismo, existe una contradicción, donde la actividad mental pre-lógica es vertida en los cauces lógicos del lenguaje (Tacca, 1956, p. 36). Esto último puede interpretarse como el hecho de que a pesar de representar la complejidad de la psique del personaje, al ser reflejada en el discurso siempre se focalizan unas ideas, sensaciones y pensamientos mientras que otras se descartan (Palomo, 2009, pp. 12-14). De tal manera, puede suponerse que dentro de este discurso existe un tipo de control y organización al momento de ser reflejado dentro de la narración.

Por otro lado, el estilo indirecto libre es un tipo de técnica o variable narrativa que se centra en representar elementos que se producen a través de la conciencia del personaje pero, en este caso, reflejado a través del narrador. Sobre esto, Tacca (1973) señala que el estilo indirecto de todo diálogo o palabra de un personaje resulta la suspensión y el abandono de la actitud narrativa, aunque aquellas interpolaciones también pueden ser vistas como un modo o un recurso del estilo narrativo. Es así como aquí el narrador refiere, cuenta

lo que sucedió y lo que dijeron los personajes de su historia, pero procurando una mayor caución o fidelidad o, simplemente, un mayor efecto al introducir otra voz, pues se interrumpe la voz del narrador y se reproduce la palabra del personaje en la narración. El autor también señala que en este tipo de narración existe una modalidad que se caracteriza, naturalmente, por la ausencia de guiones y comillas y de los verbos en tercera persona que indican la mediación. Así, por ejemplo: «dejó», «pensó», «le pareció», «creyó» y «se preguntó», que introducen los estilos directo e indirecto.

Tacca ahonda más sobre el estilo indirecto libre en su ensayo *El estilo indirecto libre y las maneras de narrar* (1956), donde señala que a los estilos directo e indirecto¹⁵ han venido a agregarse una forma intermedia o, mejor dicho, una forma que participa tanto de uno como de otro y esta es el estilo indirecto libre. Esto quiere decir que se trata de una visión y una audición relacionada con la palabra «ajena», donde la característica principal es que el locutor observa, escucha, siente, recuerda, opina, ve, aprecia y juzga como otro. Además, tiene la capacidad de emitir su palabra como si fuera el otro. Por otro lado, si se quiere observar desde el punto de vista formal, el estilo indirecto libre elimina (como el directo) la oración atributiva, pero conserva (como en el indirecto) los modos y tiempos verbales y las transposiciones pronominales y adverbiales características de la forma indirecta. En este sentido, Tacca enumera las formas en que se presenta el estilo indirecto libre dentro de una narración:

1. Al trasladar la palabra o el pensamiento ajeno, se suprime el verbo atributivo del estilo directo («dijo», «pensó») o la oración subordinante del indirecto («dijo que»).
2. Prescinde de toda marca gráfica como los dos puntos, la raya o las comillas, propias del estilo directo.

¹⁵ Se entiende por estilo directo al que le da lugar al diálogo o al monólogo, pues la palabra ajena siempre llega a través de la voz del narrador, es decir, es la reproducción directa de la voz del personaje, pues el narrador se limita a realizar acotaciones, sin comentarios y mediante interacciones directas que se desarrollan en la historia. En este sentido, el estilo directo se encarga, prácticamente, de representar el diálogo de los personajes de forma textual. Véase en: Filinich, M. (2005). *La voz y la mirada*. Plaza y Valdes editores. Por otro lado, el estilo indirecto es aquel en el que la voz del personaje es retomada por la del narrador, pues el narrador se encarga de relatar lo dicho por los personajes. Al narrador todo le está permitido (menos la duda), por esa razón en este tipo de estilo narra y explica. De esta manera, se da un alto en el curso narrativo para que el narrador ceda la voz al personaje, de forma que su irrupción aporte contenido a la historia. Véase en: Tacca, O. (1956). *El estilo indirecto libre y las maneras de narrar*. Editorial Kapelusz.

3. Conserva los procedimientos expresivos del estilo directo (interjecciones, muletillas, particularidades de dicción, vulgarismos, etc.) que normalmente no aparecen en el indirecto.
4. Traspone, como en el estilo indirecto ordinario, los pronombres de primera a tercera persona (en el caso más frecuente), los modos y tiempos verbales y los signos indícales con la indicación de lugar, tiempo, distancia, modelación, etc.
5. Las oraciones interrogativas y exclamativas conservan los signos del estilo directo.
6. El estilo indirecto libre sirve, habitualmente, para el traslado de lo que otro dijo o pensó, pero también puede servir para el traslado de lo que otro escribió, pero siempre con su debida trasposición.

Esto lo podemos ver presente en una obra como *Coronación* (1957) de José Donoso, en la que el narrador sigue cumpliendo su función central de transmitir la información pero, en determinados momentos, se introduce en el interior del personaje y este toma la palabra ajena (la del personaje) y la reproduce dentro de su narración. Esto lo podemos ver ejemplificado en la siguiente cita:

...Tendido en su cama de muchacho, con las cortinas de la ventana cerradas, en el segundo mismo en el que iba a precipitarse en lo más hondo del sueño, tuvo un sobresalto y se incorporó repentinamente, turbado y culpable. ¡Después de almorzar había olvidado ir a donde Rosario para alabarle sus guisos y comentarlos! ¡Debió haberlo hecho! La cocinera estaría aguardando; él mismo se hallaba habituando a esta pequeña cortesía rutinaria. Andrés volvió a tumbarse en el lecho. ¡No, hoy no podría martirizarse con pequeñeces! ¡Tenía que descansar...o hacer el esfuerzo de obligarse a meditar sobre las cosas dolorosas e importantes! Pero cuando estaba despierto sus pensamientos huían al tratar de dar caza al sueño (Donoso. 1957, p. 39).

En esta cita podemos observar cómo, en primera instancia, el narrador parece ser el único que da la información a través de la forma omnisciente pero, en distintas ocasiones, este deja entrar al personaje, e incluso pudiéramos decir la esencia discursiva y perceptiva del personaje, a la narración, de forma que este deja salir a la luz sus pensamientos, tales como: «¡Después de almorzar había olvidado ir a donde Rosario para alabarle sus guisos y comentarlos!». Esto nos hace pensar que, de una forma u otra, logramos entrar en la mente

del personaje y apreciar lo que ocurre en su conciencia. Todo esto ocurre porque el narrador se identifica con el personaje y se apropia de la palabra ajena para reflejar la conciencia de este. Es así como el narrador observa, siente, opina, escucha, ve, aprecia y juzga como otro. Además, que tiene la capacidad de emitir su palabra como si fuera el otro pero sin dejar su papel principal dentro de la narración. Todo esto lo hace con el fin de crear una narración mucho más real y verosímil. Así también, se puede apreciar que las oraciones exclamativas conservan los signos y al trasladar la palabra o el pensamiento ajeno se suprime el verbo atributivo del estilo directo como «dijo», «pensó» o la oración subordinante del indirecto «dijo que» que tienen como función indicar la irrupción de un personaje dentro de la narración.

De igual manera, podemos ver cómo se presenta el estilo indirecto libre en *Los cachorros* (1967) de Mario Vargas Llosa, donde cambia la expresión y ocurre un intercambio entre la primera y la tercera persona. Esto lo podemos ver ejemplificado en la siguiente cita:

... a las muchachas, claro, sólo a los hombres. Porque en esa época, además de los deportes, ya se interesaban por las chicas. Habíamos comenzado a hacer bromas, en las clases, oye, ayer lo vi a Pirulo Martinez con su enamorada, en los recreos, se paseaban de la mano por el Malecón y de repente ¡pum, un chupete!, y a las salidas ¿en la boca?, sí, y se habían demorado un montón de rato besándose. Al poco tiempo, ése fue el tema principal de sus conversaciones... (p.2)

En esta cita podemos apreciar cómo el narrador cambia de primera a tercera persona constantemente. Esto se puede ver cuando en el discurso se pasa de utilizar verbos que aluden a la tercera persona como «interesaban» a otros que aluden a la primera persona como «habíamos». Además, las oraciones interrogativas y exclamativas conservan los signos del estilo directo. De igual manera, el narrador cambia la expresión de forma que se conservan los procedimientos expresivos del estilo directo (interjecciones, muletillas, particularidades de dicción, vulgarismos, etc.) que normalmente no aparecen en el indirecto tales como «¡pum, un chupete!». A su vez, es importante mencionar que el narrador tiene la capacidad de emitir su palabra como si fuera otro pero sin dejar su papel principal dentro de

la narración. Esto lo podemos ver cuando se adueña de la palabra de otros personajes y la emite como si fuera la suya, todo con el fin de lograr verosimilitud dentro del discurso.

Ahora bien, Tacca menciona que para Marguerite Lips (1926) el estilo indirecto libre es un procedimiento totalmente literario, pues, en su opinión, la lengua hablada no la emplearía más que en unas pocas situaciones en las que subyace una segunda intención o ironía. Además, el estilo indirecto libre deriva de una tendencia cada vez más acertada de la lengua literaria, al acercarse a los procedimientos de la lengua hablada.

En este caso particular, esa tendencia se manifiesta por la necesidad de suprimir, en lo posible, los signos externos de la subordinación y expresar el pensamiento con mayor fidelidad. A su vez, Tacca afirma que la verdadera causa del empleo del estilo indirecto libre parece residir en el dilema que se plantea el narrador entre su voz y la del personaje. Es así como más de una vez asalta al novelista la preocupación o el temor de que, manteniendo el relato con su propia palabra (estilo indirecto), este se aleje demasiado de la «verdad» de sus personajes y en especial de la voz consustancial. Aparte de la monotonía que se desarrolla en el relato cuando está presente una sola voz.

Por otro lado, María Isabel Filinich (1997) señala que según Reyes (1948) el discurso indirecto libre solo se realiza en el ámbito literario, ya que no hay otro tipo de textos en los que aparezca. De esta manera, refiriéndose al discurso indirecto libre, la autora afirma que la estructura sintáctica del EIL ha sido modelada por los requerimientos de una operación literaria y solo puede aplicarse en virtud del contexto literario. A partir de esto, Filinich señala que las formas libres implican una yuxtaposición o, en ciertos casos, la fusión de los discursos del narrador y del personaje, puesto que el paso de uno a otro no está marcado ni por señales gráficas canónicas (dos puntos, inicio de un nuevo párrafo, guion de diálogo) ni por términos específicos como verbos y las formas sustantivas. De esa manera, es como las marcas de estos discursos yuxtapuestos se deben buscar en las particularidades lingüísticas, en la perspectiva asumida por el narrador.

A su vez, Filinich señala que en esta forma de reproducir los pensamientos del personaje, el narrador no abandona el control de la narración. Sin embargo, al intentar dar cuenta de las elucubraciones del personaje no solo retoma los contenidos de sus

pensamientos, sino también las formas expresivas propias del personaje¹⁶, de tal modo que los enunciados resultan híbridos, pues tienen marcas tanto del narrador como del personaje. Es así como los verbos en pretérito imperfecto como «quería», «importaban», «estaba» y «olvidaban» representan cierta distancia entre el momento del acto de pensar del personaje y el instante en el acto de narrar de pasado por parte del narrador, que muestra con confluencia de voces en el mismo discurso. Así, es como el estilo indirecto libre se encarga de mezclar rasgos enunciativos que remiten al personaje, como la segunda persona, las interrogaciones y las referencias espaciales como «venir» y «aquí», con los rasgos que señalan al narrador como la tercera persona, los verbos imperfectos y pluscuamperfectos. Es así como esta fusión de voces no hace más que dejar de lado la presencia del narrador para que la subjetividad del personaje pueda salir a la luz.

Tomando esto en cuenta, podemos entender que el estilo indirecto libre es un tipo de variación narrativa que permite la irrupción y el agolpamiento del discurso del personaje mientras se desarrolla el discurso del narrador. De tal modo, el narrador no abandona el control de la narración, pero al intentar dar cuenta de las lucubraciones del personaje no solo retoma los contenidos de sus pensamientos, sino también las formas expresivas propias del personaje, por lo que esta irrupción ocurre sin algún elemento que dé cuenta de esta acción antes de que ocurra como la utilización de puntos o las formas sustantivas, produciéndose, así, una confusión al momento de leer pues este tipo de variación se refleja como un juego de voces dentro de un mismo párrafo lo que lleva, en cierto punto, al desconcierto del lector al momento de enfrentarse al mismo.

¹⁶ Llegados a este punto nos planteamos la siguiente pregunta: ¿Acaso discursivamente se pueden notar diferencias entre el narrador y el personaje? Pues la respuesta sería afirmativa, ya que el narrador y el personaje no solo son funciones diversas dentro del relato, sino que también difieren por el estatuto de la palabra. En este sentido, el personaje puede efectuar afirmaciones falsas, tergiversar los hechos y puede ser no confiable cuando el personaje habla, da opiniones o realiza comentarios. Además de que el personaje puede utilizar todas las formas del ejercicio discursivo como el oral, escrito y el interior. Mientras que a la figura del narrador no le están permitidas las dudas y su papel principal es guiar, explicitar y explicar. Además de que realiza su función mediante la representación oral y puede realizar evocaciones. De esta manera, la voz del narrador tiene la propiedad de otorgarle la entidad al personaje, pues la voz de este está subordinada la del narrador. Véase en: Filinich, M. (2005) *La voz y la mirada*. Plaza y Valdes editores.

2.2 Antecedentes

2.2.1 Sobre el travestismo:

Tal como se ha referido ya en el primer capítulo, puede entenderse al travestismo como una forma de expresión y de representación que se basa en el simulacro o la imitación de otro ser. A su vez, siguiendo lo postulado por la RAE, el travestismo puede definirse como una práctica que consiste en el uso de prendas de vestir del sexo contrario o como aquella experiencia que consiste en la ocultación de la verdadera apariencia de alguien o algo. Por estas razones, no es de extrañar que el travestismo sea un tema que ha sido tratado recurrentemente en la literatura, ya que se ha utilizado como un elemento importante que representa la ambigüedad y se presenta, normalmente, en el contexto del ocultamiento y desocultamiento de un personaje en situaciones determinadas.

Uno de los antecedentes más antiguos de la utilización del travestismo como elemento que representa esta dualidad del ocultarse y desocultarse, a través del disfraz, se encuentra en las obras de Shakespeare. Ana Sofía Rodríguez (2018) señala que los juegos con el género y sus atribuciones son algo característico de las obras de Shakespeare, ya que entre sus personajes más conocidos hay hombres que se disfrazan como mujeres y, sobre todo, mujeres que se disfrazan como hombres para lograr aquello que les era imposible por el hecho de ser del sexo opuesto. Esto se ve presente, tal como señala Rodríguez, en obras tales como *Las alegres comadres de Windsor* (1602) y en *El mercader de Venecia* (1605). La primera de estas obras es una comedia romántica protagonizada por John Falstaff, quien llega a Windsor con escasos fondos y, para mejorar su situación financiera, decide cortejar a dos mujeres casadas, Mistress Ford y Mistress Page. Para lograr esto, escribe dos cartas iguales y, tras el fracaso de su objetivo, ambas mujeres deciden vengarse de él. A partir de esto, ambas tienen citas con él, donde ocurren algunos desaciertos. El travestismo en esta obra está presente en la segunda cita, cuando Falstaff se disfraza de mujer para evitar ser sorprendido en una visita a la señora Ford. Aquí, podemos ver el uso del travestismo como un elemento de ocultamiento a través del cambio de identidades gracias al disfraz.

De igual manera, también se ve presente el travestismo en las mujeres. Este ocurre en *El mercader de Venecia*, obra de teatro donde se relata la historia de Bassanio, un veneciano que pertenece a la nobleza pero es pobre, por esto, le pide prestado a su mejor

amigo Antonio tres mil ducados para poder conquistar a la rica heredera Porcia; Antonio, al ser rico, acepta su petición, pero el dinero de este se encontraba en el extranjero y decide pedirle prestado a Shylock, el cual acepta con la condición de que si el dinero no era devuelto en la fecha acordada, Antonio debería darle una libra de la carne de su propio cuerpo. Con el tiempo y algunos problemas, el dinero no pudo ser pagado y Shylock exige la carne. Por esta razón, se desata un juicio con el fin de evitar este desacierto. El travestismo en esta obra se ve presente cuando Porcia decide disfrazarse de un abogado para defender a Antonio en el juicio, demostrando, así, su inteligencia y elocuencia. Aquí, el elemento del travestismo es usado con el fin de que, a partir del cambio de identidades gracias al disfraz, el personaje pueda lograr aquello que le es imposible con su verdadera identidad, logrando, así, un lugar significativo en la trama, donde destaca la ambigüedad mediante el cambio de identidad con el fin de lograr una acción significativa.

Del mismo modo, el travestismo también se ve presente en la obra dramática *El alma buena de Szechwan* (1943) del autor alemán Bertolt Brecht. En este drama se presenta un conflicto religioso, pues, ante un mundo donde la maldad reinaba, los dioses ven en peligro su credibilidad y deciden bajar a la tierra en busca de una persona que pueda encarnar la bondad, para probar a la humanidad que todavía existe. Es así como su elegida resulta ser una joven llamada Shen-Te, a la que le entregan una determinada cantidad de dinero con la que ella logra abrir un establecimiento y sale de la prostitución. El travestismo en esta obra se ve presente en el momento en que Shen-Te debe hacerse pasar por un supuesto primo para defenderse de la avaricia de los demás. De esta manera, el personaje cambia de identidad a través del disfraz, para tratar de cumplir sus objetivos sin ningún obstáculo. En este sentido, y a través de los ejemplos proporcionados, puede observarse cómo el travestismo se ve presente en ámbitos artísticos como el teatro y la literatura, siempre reflejado como un elemento de ocultamiento y cambio de identidad que les sirve a los personajes como herramienta para que puedan cumplir con sus objetivos, con las ventajas que les aporta otra identidad de forma exitosa.

Esta representación del travestismo también se ve presente en obras latinoamericanas, como es el caso de uno de sus antiguos precedentes, manifiesto en la obra dramática *Los empeños de una casa* (1683) de Sor Juana Inés de la Cruz. En la misma, se

relata la historia de dos parejas que se aman pero, por azares del destino, no pueden estar juntos. Entre los personajes se encuentran doña Ana de Arellano y su hermano don Pedro, ambos residen en Madrid, pero por distintos negocios se mudan a Toledo. En Madrid, Juan de Vargas conoció a doña Ana y la sigue hasta Toledo, pero Ana se enamora de Carlos de Olmedo, aunque este se encuentra en una relación amorosa con doña Leonor. Ana se entera de que ambas aman al mismo hombre y poco después llegan a la casa de los Arellano, con miras arreglar los problemas. A partir de aquí, aparecen personajes como don Carlos y su criado Castaño y comienzan los enredos. El travestismo se convierte en un recurso útil en el momento en que Castaño tiene que disfrazarse de mujer para tratar de arreglar algunos enredos. Es así como se disfraza con las ropas de Leonor, con el fin de resolver los problemas que aquejan a los personajes durante la trama. Tomando en cuenta el uso del travestismo en estas obras, podemos que entender que anteriormente el travestismo era utilizado como un hábil recurso para acudir y plantear conflictos, desde distintas perspectivas, en las historias. Es así como, al travestirse, los personajes entreveían la posibilidad de obtener ventajas y lograr cometer acciones que les eran provechosas en determinado momento, esto a través del ocultamiento y la utilización del cambio de identidad a través del disfraz.

De igual manera, es importante mencionar que con el tiempo el elemento del travestismo se desarrolló y tomó fuerza. De tal manera, que no solo era visto como un elemento o una herramienta para cambiar la identidad de los personajes y, a través de esto, obtener ventajas, sino que también toma una fuerte significación y los autores desarrollan, a través del manejo de este recurso, personajes que presentan problemas identitarios, mediante el conflicto de ser y no ser lo que ellos desean y todas las complicaciones que esto acarrea¹⁷. A su vez, desarrollan personajes que, a través de su condición, presentan problemas que abarcan temas morales y sociales dentro de sus contextos. Esto se hace

¹⁷ Sobre esto, Javier Arenas señala que en la literatura latinoamericana la figura del travesti construyó un espacio importante como lugar de discusión sobre las injusticias que planteaban los discursos hegemónicos de la época en la década de los 60, con autores como Severo Sarduy y José Donoso. De igual manera, señala que, posteriormente, el travestismo proliferó en la literatura latinoamericana apoyada en la necesidad de subvertir las normas con las que la sociedad excluía otro tipo de identidad. Véase en: Arenas, J. (2016). *Travestismo: Rasgando las comisuras de los cuerpos*. Pontifica Universidad Javeriana. Bogotá. Lo que nos hace entender que gracias a mostrar un personaje travesti, sus problemas identitarios y lo que acarrea interna y externamente, los autores lograban mostrar la realidad de su tiempo y trataban de subvertir estas normas impuestas que excluían a esta minoría.

palpable, en particular, en textos del Boom y post Boom latinoamericanos. Entre algunas de las obras representativas en las que se asume esta postura figuran *El beso de la mujer araña* (1976) del argentino Manuel Puig y *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso. En la primera de estas, se relata la historia de dos presos y sus días dentro de una celda, quienes, mientras piensan en las posibilidades de salir, se cuentan relatos e impresiones de películas para distraerse. El primero de estos es Valentín, un preso por subversión y, en segundo lugar, se encuentra Molina, un homosexual, que desea ser mujer y disfruta de vestirse como una, al que se le acusa de corrupción de menores. En la segunda de estas obras se cuenta la historia de la Manuela, un homosexual dueño de un prostíbulo en un pueblo remoto llamado El Olivo y que, además, tiene una hija. Este último caso lo revisaremos con mayor detalle más adelante.

A su vez, se ve presente la utilización de la figura del travesti en textos que pertenecen a una segunda vertiente que comenzó a finales de la última década del siglo XX. Entre estos se encuentra, en primer lugar, *Tengo miedo torero* (2001) de Pedro Lemebel, donde se relata la historia de un joven guerrillero de izquierda y un hombre homosexual y, además, travesti en plena dictadura de Pinochet. En segundo lugar tenemos a *Continuadísimo* (2008) de Naty Menstrual¹⁸, donde, tal como señala Jorge Luis Peralta (2011), la autora presenta en veintitrés cuentos, divididos en cinco secciones, un mundo que invierte las leyes tradicionales y los valores sociales, culturales y sexuales al reflejar las versiones diversas y contradictorias de la vida travesti en Buenos Aires. Por último, tenemos a *Soy lo que quieras llamarme* (2012) de Gabriel Dalla Torre, donde el autor explora, según afirma Pogoriles (2013), el mundo travesti de su provincia a principios de los 2000, reflejando lo que es la belleza para ellas y saca a la luz un mundo lleno de ambigüedades, hipocresía y problemas sociales que acarrea el travestismo.

A partir de los antecedentes presentados sobre las variaciones narrativas y del travestismo, podemos observar, a través de una visión panorámica, cómo se presentaban estos temas en distintas obras desarrolladas mucho antes de la creación de la novela en la

¹⁸ Se conoce a Naty Menstrual como la primera escritora autodefinida como travesti pública en Argentina, lo que le da un toque interesante y especial a su obra, porque ya no estamos ante la mirada de un heterosexual u homosexual que refleja el travestismo, sino que estamos ante la mirada de alguien que comprende mucho mejor este proceso identitario. Véase en: Peralta, J. (2011). *La narrativa travesti de Naty Menstrual*. Universidad Autónoma de Barcelona.

que nos enfocaremos en este trabajo. De esta manera, podemos entender cómo José Donoso en *El lugar sin límites*, al encontrarse dentro un movimiento de renovaciones estéticas como el Boom, logró desarrollar una obra donde destaca la innovación a través de distintas técnicas narrativas como el monólogo interior y el estilo indirecto libre, aunados a temas controversiales como la homosexualidad y el travestismo, logrando crear, así, a través de una nueva mirada del travestismo desarrollada con el pasar del tiempo, una obra donde destacan elementos innovadores y poco incursionados como el desarrollo de un travestismo narrativo a través de la utilización del elemento travesti y distintas variaciones narrativas.

2.2.2 Sobre *El lugar sin límites*

El lugar sin límites (1966) es una novela en la que pueden encontrarse temas distintos, los cuales pueden conducir a debates asociados a asuntos morales y sociales, que están presentes dentro de la historia de un travesti homosexual, conocido como la Manuela, quien es dueño de un prostíbulo que se encuentra ubicado en un pueblo remoto conocido como El Olivo y que, además, tiene una hija a la que todos conocen como la Japonesita. Puede observarse, en principio y por lo indagado, que la mayoría de los estudios encontrados con relación a esta novela de Donoso están centrados en el estudio de la figura de la Manuela, enfocándose, específicamente, en la concepción de su identidad, el travestismo como recurso estético en la novela, el performance como técnica de construcción identitaria del personaje, el lenguaje como elemento definitorio de la presentación de la Manuela y, también, en los recursos narrativos que permiten definir, en el marco de la estructura narrativa, su identidad.

Un primer estudio que se relaciona con lo anterior, específicamente en lo que respecta al fenómeno identitario, es el artículo de Andrea Ostrov «Espacio y sexualidad en *El lugar sin límites* de José Donoso» (1999), el cual se centra en analizar la implicaciones ideológicas en cuanto a la identidad sexual y genérica¹⁹ de la Manuela, estableciendo la

¹⁹ Se entiende por identidad de género a este sentido interno que toda persona tiene, el cual le da la capacidad de ser hombre, mujer o algo diferente independientemente de sus características sexuales. Por ejemplo, una persona transgénero podría ser heterosexual, homosexual o bisexual. Véase en: El folleto *Sobre las personas trans, la identidad de género y la expresión de género* (2011) publicado por la American Psychological Association.

posible idea de inversión y la vinculación estrecha entre la configuración latifundista, la represión y el no-lugar del travesti. A su vez, estudia la implicación del orden social, económico, político y simbólico que sirve para regular la noción de identidad en el travesti. Esto nos hace entender que todo el enfoque suele girar en torno a lo identitario, al interés por la autodefinición y definición del personaje en la novela con respecto a temas asociados con lo moral y lo social. De igual manera, comprendiendo las implicaciones del estudio anterior, es importante mencionar que si se coloca la obra en perspectiva, pudiera decirse que es pionera en su ámbito, esencialmente por las razones que proporciona María Martínez Díaz (2011):

Es un texto precoz al poner sobre la mesa temas relacionados con las cuestiones de género, pues según Amícola (2008:4) es un producto todavía enmarcado en los sesentas. Se trata pues de una época en la que apenas están aflorando una serie de interrogantes en torno al tema de la sexualidad y la identidad de género. La novela representa “un debate del tema de la homosexualidad, tomando partido contra las teorías esencialistas” (p. 2).

De esta forma es como en *El lugar sin límites* se nos presenta una historia que trata temas novedosos y controversiales para su época, un período en el que apenas emerge en el seno de la discusión intelectual latinoamericana dicha temática. Pudiera decirse que el propio Donoso presenta, más bien, el fulgor de la inquietud, más que una discusión en sí misma, al colocar como foco de la novela a un travesti homosexual y su problema identitario, lo que la convierte en una obra totalmente interesante desde distintos puntos de vista²⁰. A partir de esto, Martínez Díaz realiza un análisis literario centrado en el personaje

²⁰ La época en la que surge esta obra, con temas novedosos, es el comienzo y desarrollo del conocido Boom latinoamericano, Donoso señala que en los 60 se concebían novelas de calidad que tuvieron repercusión literaria por la forma en las que estaban escritas, la ejecución de las temáticas y el tratamiento por parte de los autores. De esta manera, las novelas fueron cambiando poco a poco por el gusto y los valores estéticos de los escritores y del público, hasta que esta llegó desembocar en diversas exageraciones carnalescas (pp, 1-23). Lo que nos hace entender que gracias a los cambios que se permitían a causa de este movimiento, la influencia de escritores extranjeros y las nuevas concepciones. Los autores poco a poco fueron tomando libertad para incluir temas diversos dentro de la literatura latinoamericana, por lo que no resulta extraño que Donoso aprovechara esta oportunidad para incluir temas controversiales para la sociedad, con tratamientos nuevos y que reflejaban, desde distintos puntos de vista, cambios a través de una realidad desarrollada en esos tiempos. Véase en: Donoso, J. (1983) *Historia personal de Boom*. Editorial Seix Barral. De igual manera, Rodrigo Cánovas señala que el Boom inaugura el ciclo de la risa, el jolgorio y la libertad y que, además, se configura como un espacio de otredad y, a partir de esto, Donoso accede a una especie de transfiguración en un artista contemporáneo. Véase en: Cánovas, R. (2000) *Una relectura de El lugar sin límites, de José Donoso*. Universidad Católica de Chile.

de la Manuela, que tiene como propósito reflexionar acerca de la irrupción del perfil del personaje dentro un orden masculino dominado por la violencia y los mecanismos de poder. A su vez, su análisis gira en torno al cuerpo del personaje, desde el cual hará énfasis en la violencia normativa ejercida sobre él por los principios heteronormativos y los procesos de construcción (y permítase decir de lucha) de la identidad de género del personaje a través de elementos como el performance. De esta manera, la autora refiere que en *El lugar sin límites* estamos frente un personaje que perfila su identidad, según sus preferencias, por medio del performance:

En *El lugar sin límites* estamos frente a la Manuela, un transexual que encuentra su identidad de género precisamente en el performance. Ella construye su cuerpo en un artefacto que apunta a lo femenino de una forma acentuada, explícita. Además, su performance tiene que ver literalmente con eso: actuar, hacer un espectáculo para ser vista y en esas miradas construir/se en mujer: el género en el que ella se siente genuina, en el que ha construido su ser (Martínez. 2011, p. 3).

Es así como, siguiendo lo postulado por Martínez, entendemos que el personaje de la Manuela no hace más que representar con su cuerpo una irrupción simbólica dentro de lo que constituye la masculinidad hegemónica. Esta irrupción pasa, primero, por su propio cuerpo, que en la danza, en la vestimenta y en el discurso va perfilando un artefacto que apunta a lo femenino, un artefacto del simulacro, manifiesto en elementos estéticos como el maquillaje y el vestido, aunados a la actitud travesti y a las autodenominaciones. En este sentido, a través de su autorepresentación y el espectáculo que proporciona a los otros, crea, así, un ente ambiguo que incumple, por completo, con lo establecido como masculinidad por los entes de poder. De esta manera, en el orden social en el que se encuentra, para algunos se convierte en un monstruo, algo horrible de apreciar y digno de burla. Esto último pudiera sostenerse porque él representa lo antinatural, aquello que, al no definirse en una sola postura identitaria, produce terror²¹. Es así como en el momento en que Manuel

²¹ Esta mirada de lo monstruoso obedece a aquello que se escapa de las experiencias normadas, de lo concebido como posible en el marco de la sociedad. En nuestro contexto, ya no consideramos a los monstruos a través de la diferenciación moral medieval establecida entre lo bello y lo feo para separar lo vinculado con lo divino y lo que, por el contrario, se relacionaba con lo malvado. Como dice Umberto Eco: “Ya en nuestros días, tras haber pasado por Drácula, la criatura del doctor Frankenstein, mister Hyde, King Kong y rodeados de muertos vivientes y de alienígenas llegados del espacio, tenemos nuevos monstruos a nuestro alrededor, aunque solo nos inspiran un sentimiento de miedo y no los veamos como mensajeros de Dios. Ni pensamos ya

decide construirse como otro y vivir en un performance continuo, las personas en su exterior lo perciben como inhumano, marginan, sienten repugnancia y, en ocasiones, este les produce el contradictorio impulso del deseo. Así, podemos entender que la puesta en escena de la Manuela, en su constante devaneo identitario, es un elemento determinante dentro de la historia, en tanto que constantemente ocurre una confrontación con respecto a su estado identitario y se mantiene latente el deseo de representarse como una figura femenina.

Entonces, siguiendo el hilo del carácter performativo en la Manuela, Berta López Morales, en su artículo «La construcción de ‘la loca’ en dos novelas chilenas: *El lugar sin límites* de José Donoso y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel» (2011), estudia cómo se construye la identidad sexual y social en el marco del personaje de «la loca» en estas dos obras chilenas, en las que se resalta la marginalidad que representa la vida del travesti y de los elementos el prostíbulo, el pueblo y poblaciones donde se juzga al personaje. Todo ello aunado al problema identitario. En el caso de lo presentado en la novela de Donoso, se plantea este tipo de problema a través del juego que va desarrollando la Manuela al momento de concebirse como una mujer y en su reflejarse en cuanto tal. A raíz de ello, en esta obra se explora, en la disposición de las voces narrativas, la interioridad del personaje y se juega con este elemento, de forma que el lenguaje es liberado de la realidad reguladora, en el sentido en que un género no se corresponde con el sexo del personaje que tiene la voz principal, es decir, que el sexo del personaje (masculino) no se corresponde con su voz (femenina) a través del proceso del travestimiento, que va conformando una identidad ambigua. A raíz de esto, se tiene como resultado la creación de un juego de voces, en el marco de la obra, entre lo que es y lo que no es, lo que permite que el lenguaje sea liberado de cualquier determinación absoluta de la realidad. Para ello, López Morales da cuenta de la sucesión de timbres vocálicos de parte de la Manuela, que son la clave desde la que se presenta la ambigüedad de su identidad.

Por otro lado, en el caso de la obra de Lemebel, se ve presente la percepción que tiene de sí un personaje homosexual conocido como la «Loca del frente» y cómo este es asumido en el contexto de la sociedad chilena en tiempos de Pinochet. Además, en esta

en domarlos poniendo una virgen bajo un árbol”. (P. 127) Véase en: Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*, Madrid: Lumen.

obra se presenta una lucha compleja de la identidad del personaje con respecto a sí mismo dentro de un contexto conflictivo que lo lleva a entrar dentro de un proceso confuso y ambiguo, no solo interior sino exterior. De esta manera es como el enfoque de López, en primera instancia, está dirigido a la confirmación, a través de signos concretos como el vestido, el chal, el sombrero y la autodenominación, del acto que tienen estos dos personajes de sexo masculino de asumirse con atributos femeninos para entrar dentro de su performance²². Así pues, señala lo siguiente sobre el problema de identidad en la Manuela:

la identidad de la Manuela se construye como un efecto performativo del nombre y del vestido, en conjunción con el instante preciso en que el baile borra el cuerpo envejecido, la boca desdentada o la magra figura. En efecto, en la Manuela confluye la ilusión de un cuerpo inexistente, el deseo que este espejismo suscita en los parroquianos del burdel y la ira que surge cuando la realidad impone su triste pátina de crueldad y desolación sobre un cuerpo arruinado por el alcohol, los años y la pobreza; se trata de una identidad precaria, inestable y frágil que se destruye cada vez que se impone la materialidad de un cuerpo que no puede mantener la ilusión de ser otro(a) (López. 2011, p. 100).

²² Llegados a este punto, surge la siguiente pregunta: ¿En qué relaciona López la concepción de los dos personajes travestis (el de Lemebel y el de Donoso)? López, en su trabajo, relaciona a ambos personajes a través de elementos estéticos como el vestido, el maquillaje, los sombreros y el chal. Todo esto aunado a elementos discursivos como la autodenominación travesti, manejada por ambos personajes. De esta manera, la adquisición de estos elementos en estas figuras implica el cumplimiento de su proceso performativo a través de la simulación. De esta forma es como ambos personajes, pertenecientes a obras que se desarrollan en tiempos distintos, pueden tener una relación de mucha importancia. Pero, aunque ambas obras se ocupan de dar cuenta de la marginalidad travesti, la loca proletaria y del hijo del pueblo cuyo lugar natural es el prostíbulo y la prohibición, lo que diferencia a una de la otra es la posición autoral de identidad con respecto de la materia narrativa. Es así como en su obra de Donoso imagina la interioridad del sujeto homosexual y se apodera de su discurso, creando una ambigüedad que representa una subjetividad distinta donde el lenguaje es liberado de la realidad, en el sentido que no corresponde con el cuerpo. A su vez, López señala que la obra de Donoso emerge cuando en la comunidad latinoamericana nacieron distintas interrogantes sobre la identidad y las raíces, por lo que «El proyecto donosiano distorsiona la mirada criollista sobre el campo chileno, invirtiendo los contenidos de ese personaje que se oponía a las fuerzas de la naturaleza, y que ahora se opone a las fuerzas conservadoras de la sociedad» (p. 82). Mientras que en la obra de Lemebel, el homosexual no es solo un personaje, sino que representa la reconstrucción de una identidad compleja en constante lucha con el soporte material del cuerpo y con la imagen psicológica del yo, de forma que el personaje está en un discurrir entre la confusión y el simulacro. A su vez, señala que «en el proyecto escritural de Lemebel se unen la denuncia de la marginalidad social de “la loca” con la protesta política, que es eco de la preocupación manifestada por los movimientos de liberación gay, en el sentido de unir disidencias, márgenes y desigualdades» (p. 82). Siendo la postura de Lemebel como la de «quienes la experiencia invivible, insostenible e imposible de la homosexualidad era sinónimo de abyección y su asunción los convertía en héroes marginales que combatían contra la exclusión y la violencia de la dominación.» (p. 83) Véase en: López, B. (2011) *La construcción de ‘la loca’ en dos novelas chilenas: El lugar sin límites de José Donoso y Tengo miedo torero de Pedro Lemebel*.

Es así como, en toda la obra, la Manuela se ocupa de construir, a través de una teatralidad, la identidad que desea constantemente, su identidad como mujer, que se convierte en un tránsito constante en el que se aspira a un ideal inalcanzable. Para la Manuela esta teatralidad es prácticamente el único mecanismo que tiene para superar la angustia y la decadencia que vive en su cotidianidad. De hecho, es lo que le permite separarse de la tristeza y los problemas internos que le produce su masculinidad, hacia la cual siente rechazo y resentimiento. Sobre esto, Iván Rodrigo Miño Ayala en su tesis titulada: *Las sexualidades transgresoras en dos novelas contemporáneas: El lugar sin límites de José Donoso y Tengo miedo torero de Pedro Lemebel* (2015), señala que la Manuela trata de ocultar este lado masculino no solo a través del vestido y el nombre, sino que también a través de las canciones, el baile y su plumaje que la hacen brillar y tomar esta actitud artística que complementa su puesta en escena, esto unido a una teatralidad donde encuentra alegría y donde cosecha cierta aceptación u una aprobación pasajera. Al respecto, Miño señala lo siguiente:

La teatralidad es para la Manuela una vía de escape a la sordidez de su cotidianidad, un bálsamo a la cruda realidad en la que vive durante el día, y de la que quisiera escapar. De ahí que lo mejor que le puede ocurrir es que los clientes del burdel le pidan que baile. Mientras ejecuta su “baile español”, es como si emprendiera un viaje al estrellato (p.22).

Es así como la teatralidad de la Manuela se convierte en una vía de escape a la sordidez de su cotidianidad, una máscara a la cruda realidad que vive durante el día, es un velo que cubre todo aquello de lo que quiere escapar por un momento determinado. Esta puesta en escena no es más que una salida de emergencia dentro de su realidad, en la que enfrenta distintos conflictos internos y externos. De esta manera, es como el performance se vuelve su salvavidas, su punto de tranquilidad dentro de una tormenta diaria, que le otorga identidad, le da un sentido, a pesar de ser un simple montaje o un simulacro.

Ahora bien, llegados a este punto, es importante mencionar otro de los elementos más estudiados con respecto a esta novela: el lenguaje. Este es el factor que refleja la transformación constante que ocurre dentro de un personaje y es el que controla su representación ante la novela. Así, es como el personaje puede afirmarse como mujer, de forma que, a través del lenguaje, va construyéndose una nueva identidad. Sobre esto, Pércio

B. de Castro, Jr. en su artículo «Réquiem para la Manuela: La última sevillana del lugar sin límites de José Donoso y de Arturo Ripstein – entre penes y peinetas – el travestismo como representación múltiple» señala lo siguiente:

Este personaje no es desde luego heterosexual y se siente bastante cómodo/a con su propia sexualidad, asumiéndola al autonombrarse “maricón” (Donoso 71) y al calificarse no sólo como loca, sino como “loca perdida” (Donoso 71 y 82); calificativo que además de identificar su condición homosexual, modifica el adjetivo y/o sustantivo “loca” y pone de relieve su falta de interés respecto al sexo femenino. Pocas veces la Manuela en el discurso de la obra utiliza el género masculino para hablar de sí mismo/a e intenta verse como la mujer perfecta, la verdadera mujer. (p. 118)

De esta manera, podemos entender que la Manuela utiliza el lenguaje de tal forma que cambia por completo un discurso que debería referirse a un hombre, pasando a ser uno que se refiere al personaje, específicamente, como mujer. Todo esto lo logra con la utilización de un lenguaje nutrido de artículos, adjetivos y afirmaciones a través de los cuales se propone definirse y nombrarse como mujer. Todo esto aunado a los adjetivos que lo califican, a su vez, como un ente ambiguo. Entonces, en el momento en que la Manuela se define como «maricón» o «loca perdida» se construye una nueva identidad a través del lenguaje, lo que le permite completar su juego identitario, que comienza por el montaje y la teatralización a través de elementos como el vestido y se complementa con la autodefinición y el tratamiento del lenguaje dentro de la obra. Pero, además del discurso autodefinitorio, en la narración de esta novela se pueden observar distintos cambios en lo que respecta a los discursos entre narrador y personaje, logrando, así, la creación de un juego ambiguo de voces y una nueva forma de concebir la conciencia narrativa dentro de la misma. Ingild Lien Lømo en su tesis *El género y la sexualidad y su representación en los discursos del narrador y de los personajes de El lugar sin límites de José Donoso* (2011) señala que:

(...) el narrador asume, de modo extenso, el discurso interior de la Manuela por medio del estilo indirecto libre. Más tarde, en el primer capítulo, la voz narrativa se desplaza del narrador al protagonista, por lo que aparece una narración en primera persona por parte de la Manuela. A partir de ahí, se mezclan el discurso del narrador, el discurso interior de la Manuela (Lomo. 2011, p. 34).

Tomando esto en cuenta, podemos entender que en la narración existe una suerte de ruptura donde la voz del personaje ocupa, en momentos determinados, el lugar de la voz del narrador y, de esta manera, este logra informar acerca de sus sentimientos, pensamientos, recuerdos, opiniones o los acontecimientos que está viviendo en momentos específicos. Es así como llega a construir un juego entre narrador y personaje que se deja ver a lo largo de la obra a través de distintos cambios particulares. Asimismo, estos cambios narrativos se hacen evidentes gracias a la construcción de la narración y a los elementos narrativos que son empleados dentro del discurso, de lo que se dará evidencia en el próximo capítulo.

Es así como, dentro de la obra, se puede observar cómo en el discurso narrativo ocurre un cambio constante que no solo implica al narrador en tercera persona, sino también comprende la irrupción de los propios personajes dentro de una narración que pretende ser lineal. Ahora bien, es necesario resaltar la importancia que tiene la tesis de Ingvild Lien Lømo como antecedente, pues se enfoca en estudiar, desde una perspectiva crítica, la novela y el tema del género y la sexualidad en la Manuela, todo esto aunado a la polifonía discursiva que se encuentra presente en toda la obra. Además, estudia las nociones de identidad sexual a través de los discursos del narrador y de los distintos personajes y hace un análisis de los discursos de la Manuela, con el fin de determinar estos entre narrador y personaje. A partir de esto, señala que la historia se narra en tercera persona por un narrador omnisciente limitado, ubicado fuera de lo narrado y, por otro lado, en primera persona a través de la irrupción de algunos de los personajes, de forma que termina siendo visible lo que ocurre en su conciencia. A su vez, estudia cómo el narrador asume el estilo indirecto libre, sobre todo en la perspectiva y en los pensamientos tanto del protagonista Manuel/a como de los otros personajes.

De igual manera, analiza las voces del narrador y de los personajes y, partiendo de este estudio, da cuenta de las variaciones narrativas que se dan entre las voces de los mismos. Estos cambios son visibles gracias a distintos marcadores tipográficos y la utilización de pronombres y, partiendo de estos cambios, el autor señala cómo en determinadas partes de la narración ocurre una confusión entre las voces que da como resultado que la lectura de la novela, en ciertos momentos, sea difícil y confusa. Aun así, es necesario resaltar que el foco del análisis narratológico de Lømo está centrado en el tema

de la ideología de género. De esta manera, se encarga de utilizar estos estudios como una herramienta y guía de apoyo para poder realizar su estudio sobre la identidad sexual, basado en cómo son percibidos los personajes y cómo se conciben entre sí, dando como resultado que la investigación de Lømo se quede solo dentro del plano identitario y no tenga como objetivo central el proceso narrativo, los cambios dentro de la narración o en la ambigüedad y confusión que se produce en la misma.

Aun así, al abrir esta brecha hacia lo narrativo, Lømo (2011) logra crear diferentes posibilidades de investigación, que pueden ir mucho más allá de problemas como el género y lo meramente identitario, pues si observamos en perspectiva lo que se ha esbozado previamente, los temas que resaltan en las investigaciones, por lo general, se enfocan en la identidad de la Manuela, en cómo se ve reflejado el travestismo en la novela, el performance y el lenguaje como elemento distintivo del travestismo, dándonos a entender que la mayoría de los estudios sobre esta novela giran en torno a lo identitario, la autodefinición y el carácter ambiguo de la Manuela. Pero la verdad es que esta novela tiene la capacidad de ir mucho más allá, pues el travestismo en esta obra y los problemas identitarios trascienden, por decirlo de alguna manera, y tienen la capacidad de reflejarse en la estructura discursiva de la obra, creando así una suerte de travestismo narrativo. Esto confirmaría que esta novela tiene mucho más que ofrecer, sobre todo desde el plano narrativo, punto desde el cual se orienta el corazón de la presente investigación.

CAPÍTULO III

El travestismo narrativo en *El lugar sin Límites*

3.1 Travestismo y simulación en *El lugar sin límites*

El travestismo es un tema que ha llamado la atención, constantemente, en distintos ámbitos, especialmente por su tratamiento simbólico e identitario. En este sentido, el tratamiento simbólico presenta la ambigüedad de la figura del travesti, que, a la vez, puede ser y no ser algo. De alguna manera, cuando nos topamos con textos en los que se manifiesta la figura del travesti, nos podemos percatar de que esta figura se presenta estéticamente a través del proceso del enmascaramiento y del acto del ocultarse/desocultarse; por ello, se la comprende como un elemento que representa en sus funciones lo transitorio, las transformaciones y, por supuesto, la ambigüedad. En particular, Anke Birkenmaier (2002) señala que el fenómeno del travestismo se ha puesto de moda en la literatura latinoamericana contemporánea. Esta tendencia se le puede atribuir a varios factores, entre los resaltan el carácter especial que tiene el travesti para aparecer como un sujeto de la «sociedad del espectáculo», dado su carácter exótico y festivo, que es caracterizado por el disfraz y, sobre todo, por el desafío que presenta a los entes de poder y a la estructura del orden social, pues la figura del travesti no solo representa un sujeto masculino o femenino, sino que tiene cualidades de ambos, lo que lo lleva, por consiguiente, a convertirse en un ser ambiguo, que no se inserta en las categorías tradicionales.(p. 1)

En este sentido, el tratamiento identitario siempre apunta a la problematización de los procesos internos y externos que se vivencian en el hecho mismo del travestismo y que, de cierta manera, moldean la existencia de la figura del travesti, quien se caracteriza por manejarse a través de la ambigüedad identitaria. Así, el travestismo representa lo transitorio y lo confuso, ya que el travesti rompe con los márgenes establecidos y, a partir de esto, da cabida a la indeterminación. Por esta razón, en distintos ámbitos culturales este es un tema que llama la atención y que es utilizado con propósitos muy diferentes, como es el caso del teatro y la literatura. En este último, el travestismo ha sido manejado como un elemento que representa un continuo proceso de construcción-destrucción identitaria, determinado por

factores tales como: la sexualidad, la ambigüedad, la violencia, la familia, el poder y la prostitución. Un ejemplo de esto lo podemos ver en la literatura latinoamericana a partir de los años sesenta, donde, a pesar de no ser del todo aceptable esta temática, se comenzó a implementar gracias a los cambios que acarreaban los nuevos movimientos estéticos. Sobre esto, Jonathan Elí Melgar (2016) señala que tanto en los años veinte como en los años sesenta la temática travesti o *queer*, refiriéndose a obras que tienen que ver con identidades sexuales no heteronormativas, no era aceptable. Sin embargo, gracias al surgimiento de nuevas teorías literarias y nuevas propuestas de escritura, las novelas de autores como José Donoso presentaron obras que ponen el acento en la temática travesti. Entre otras cosas, se resaltaba el tema de destruir y reconstruir la imagen propia, lo raro y los problemas identitarios. A su vez, esto se puede ver ejemplificado en las obras de autores como Severo Sarduy, quien también se da a la tarea de incorporar distintos personajes travestis. Sobre esto, Krysztof Kulaik (2015) señala que Sarduy muestra fenómenos posmodernos, destacando temáticas como la ambigüedad sexual y el desplazamiento de referentes estables, tales como las nociones de nación, sexo y cultura en la figuración de los personajes. Todo esto aunado a la problematización de la identidad inestable o transitoria en novelas como *De dónde son los cantantes* y *Cobra y Colibrí*.

De esta manera, al ser reflejado el travestismo dentro de la literatura, se propone el hecho de seguir distintos parámetros que permitan vislumbrar el sentido del personaje travesti dentro la narración, captando con vivo interés los diversos matices del fenómeno del travestismo. Se perfila, entonces, al travestismo como expresión estética, en el marco de la literatura, gracias a la presentación de dos elementos importantes. Sobre ello, Bertha López Morales (2011) hace énfasis en algunos que se repiten y tienen un gran valor significativo. Entre ellos destacan la nominación travesti y la utilización del vestido y del maquillaje. Ambos elementos contribuyen con la puesta en escena de aquella figura que se conforma desde la ambigüedad y que, a su vez, va desarrollando constantemente la construcción de otro ser, gracias al simulacro. Así pues, ambos elementos ayudan a lograr la transformación y el cambio estético externo e interno de la persona, siendo esenciales para que el travesti logre crear su nueva identidad a través de la adquisición e imitación de

rasgos que le pertenecen a otro²³. Estos rasgos, por consiguiente, podemos verlos reflejados en novelas de la literatura latinoamericana, cuya temática central gira en torno a la figura de un personaje travesti. Entre ellas podemos destacar los casos de *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig; *Tengo miedo torero* (2001) de Pedro Lemebel, un caso más reciente, y *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso. Esta última novela es la que estamos abordando en esta investigación.

El lugar sin límites es una novela que nos presenta a Manuel González Astica, mejor conocido como la Manuela, un homosexual que disfruta vestirse de mujer, que se encarga de un prostíbulo en un pueblo remoto llamado El Olivo y que, además, tiene una hija llamada la Japonesita. En esta obra se refleja la vida complicada de la Manuela y sus distintas responsabilidades, las cuales son mitigadas por la noche, cuando entra en un mundo lleno de alcohol, fiesta, sensualidad y baile. Apenas nos sumergimos en este mundo ficcional, podemos percibir que una de las principales temáticas presentes en la obra refiere al conflicto identitario y a la ambigüedad de la Manuela, ambos aspectos se manifiestan en el juego de su travestimiento. Este aspecto se ve reflejado a través de la adquisición de los dos elementos a los que se ha hecho referencia anteriormente: la nominación travesti y el uso de atavíos externos que le otorgan una expresión, un lugar destacado y una sobresaliente personalidad. Vale destacar de este último aspecto, y tal como lo señala Bertha López Morales (2011), que para la Manuela dos son sus prendas más queridas: el vestido de lunares de bailarina española y el chal, los cuales contribuyen en la imitación de actitudes que se atribuyen a lo femenino y, especialmente, a la construcción de otra identidad a través del simulacro.

Así pues, tenemos, por una parte, la nominación travesti, uno de los elementos más importantes en el momento en que la Manuela desea cambiar su identidad a través de la adquisición de rasgos y elementos que admira, que los desea hacer suyos y que, como resultado, los imita. Ahora bien, resulta importante señalar que el travesti cambia su

²³ Llegados a este punto, es importante recordar lo señalado por Josefina Fernández (2004) donde resalta que el travesti, al realizar el acto de simulación y de crear la ilusión de otro, no solo se enfoca y tiene como modelo a cualquier mujer, sino que tiene como referente a mujeres que perfilan y resaltan en el mundo del espectáculo, es decir, aquellas mujeres elegantes, con porte y que tienen talento artístico que se ven en distintos comerciales de televisión, propagandas, el cine, mujeres vedette. Véase en: Fernández, J. (2004). *Cuerpos desobedientes*. Edhasa editorial. Buenos Aires.

nombre para sentirse más cómodo con respecto a la identidad con la que se reconoce y, además, este cambio discursivo lo ayudará a acercarse más a este modelo que quiere representar. En consecuencia, el cambio de nombre es un elemento esencial para lograr establecer, casi por completo, su cambio de identidad temporal a través de la simulación o la ilusión, pues, recordando lo postulado por Maureira Solís (2009) «lo que hace el travestismo, tanto del cuerpo como del nombre, es jugar con las categorías de ser y parecer produciendo una performance, es decir, una exhibición hiperbólica del artificio que excede el sistema sexo-género» (p. 158). En este sentido, el nombre tiene un lugar fundamental en la transformación del cuerpo travestido, puesto que él mismo es la introducción del acto performático que devela la fragilidad existente entre las categorías de sexo y género, que, en este caso, se someten a un acto de autoconciencia y de voluntad. Su lugar primordial, entonces, se profundiza en lo que señala Judith Butler (2002): «Los cuerpos sólo llegan a ser un todo, es decir, totalidades, mediante la imagen especular idealizadora y totalizante sostenida en el tiempo por el nombre marcado sexualmente» (p. 115). Dicho esto, el nombre constituye un elemento fundamental en la comprensión de lo identitario, puesto que el cambio discursivo también lleva a un cambio en la autopercepción y el cambio de la autopercepción lleva, a su vez, a una modificación significativa en lo discursivo. Asimismo, Josefina Fernández (2004) establece que las travestis, al hacer este cambio nominal, también asumen otra forma de hablar, de referirse a sí mismas y a los demás, comportándose de una forma diferente a como lo habrían hecho con su identidad masculina (pp. 52-53).

Además de lo dicho, esto constituye el primer paso para lograr aceptar su identidad ambigua y, del mismo modo, le otorga la posibilidad de poder reflejarla. De esta manera, el nombre asignado al nacer cambia a una nominación travesti, siendo esta una iniciativa que le permite al sujeto asumir una nueva identidad, la cual le ofrece la posibilidad de establecerse con un aspecto y un sentido con los que se sienta mucho más identificado, ya sea tanto interna como externamente. Adicionalmente, dicen Próchno y Rocha (2011) que el cambio de nombre para un travesti representa una suerte de segundo nacimiento, teniendo un sentido simbólico fundamental e, incluso, de ruptura con respecto a la imposición social y política de su propio nombre y, además, de su identidad de género,

separándose, pues, de los habituales límites jurídicos establecidos. De tal manera, estos autores sostienen que el cambio de nombre responde a unas condiciones particulares:

(...) a categoria «nome», que prevê a estabilidade para exercício da capacidade civil e, ao mesmo tempo, um significado de proteção à identidade dos indivíduos como direito personalíssimo, é colocada em questão quando se depara com as possíveis desordens do gênero, dada a própria instabilidade e trânsito apresentados pela multiplicidade subjetiva em contrapartida a identidades essenciais, únicas, imutáveis (p. 257)²⁴.

Tal como lo señala la cita anterior, el cambio de nombre implica un abandono, mas no hemos de decir desconocimiento, de la identidad que se deja atrás, por ello se insiste en la circunstancia del desorden de género. Aquí el desorden es comprendido como la necesidad de que se lleve a cabo el cambio identitario, puesto que no se encuentra satisfacción con la nominación que actualmente se tiene. Se trata, pues, de una abertura a la multiplicidad, a las diversas posibilidades de lo subjetivo, a una identidad mutable, tal como lo argumenta Braidotti (1994) al plantear las subjetividades nómadas y el replanteamiento de las subjetividades manifiesto por Deleuze y Guattari (1996). En el caso de los travestis, esta inconformidad inicial que los lleva a plantearse un cambio identitario, la mayoría de las veces, alude al rechazo por su condición masculina y se hace notar un vivo deseo por adquirir conductas y modos propios de la sensibilidad femenina, manteniendo, aun así, aspectos fisiológicos del sexo masculino. Esto, pues, les confiere un estadio de ambigüedad en el que se comportan con rasgos femeninos y, a la vez, mantienen la impronta fisiológica con la que nacieron. Sobre esta particularidad, Benedetti (2005) refiere que lo femenino del travesti: «não é o feminino das mulheres, é um feminino que não abdica de características masculinas, porque se constitui num constante fluir entre esses polos, quase como se cada contexto ou situação propiciasse uma mistura específica dos ingredientes de gênero»²⁵ (p. 96). Tal como enuncia Benedetti, el travestismo no implica asumir por completo el ser mujer, sino que se trata, por el contrario, de una condición

²⁴ Traducción propia: «la categoría ‘nombre’, que brinda estabilidad para el ejercicio de la capacidad civil y, al mismo tiempo, un significado de protección a la identidad de las personas como un derecho muy personal, se pone en cuestión ante posibles desórdenes de género, dada la inestabilidad y el tránsito que presenta la multiplicidad subjetiva frente a las identidades esenciales, únicas e inmutables».

²⁵ Traducción propia: «no es el femenino de la mujer, es un femenino que no renuncia a las características masculinas, porque constituye un flujo constante entre estos polos, casi como si cada contexto o situación proporcionara una mezcla específica de ingredientes de género».

femenina en la que se mantienen rasgos de masculinidad, cuya esencia es la de la indeterminación en la que se va sucesivamente de polo a polo.

Del mismo modo, Ingrid Maureira Solís (2009) señala que el travestismo se conforma como un juego tanto del cuerpo como del nombre, que se mantienen en una relación complementaria, entendiendo, pues, que el nombre propio cumple con las características y las funciones establecidas por la sociedad y por los entes de poder. De esta manera, el nombre propio, el sexo y la identidad sexual tienen una connotación recíproca. Por lo tanto, en el momento en que el travesti se cambia el nombre ocurre un cambio no solo físico, sino discursivo, ya que al sustituir el nombre propio se rompe la realidad del relato biográfico, lo que permite que se forje otra identidad, vinculada con la manera en cómo se desea representarse ante los demás, gracias a este cambio. Así, se desarrolla un juego performático entre el nombre y el cuerpo. Esto nos revela algo fundamental: el cambio del travesti va mucho más allá de la apariencia, pues también en este proceso se le da una gran importancia al ámbito discursivo. A partir de esto, el cambio del nombre permite la recreación de un tipo de performance, un disfraz, una máscara discursiva a través de una nominación que no corresponde con ciertos rasgos fisiológicos, pero que se vincula con la identidad subyacente (Benedetti, 2005). En este sentido, se da un proceso de simulación²⁶, en el que el cambio de nombre implica un cambio importante en la subjetividad travesti, que se inclina por identificarse con el orden del ideal femenino (Valore, 2007). Entonces, se hace evidente que el cambio del nombre sea el primer paso para desvanecer una identidad volcada a lo masculino, con el fin de reescribir sobre estos una identidad que tiene como modelo principal a la mujer idealizada.

²⁶ En este punto debemos recordar lo señalado por Sarduy (1982), quien hace énfasis en que el travesti más que copiar lo que realiza es un acto de simulación, el cual lo lleva a dar la ilusión de otro ser a través de la adquisición de distintos elementos. Entre estos se destacan los elementos externos como el vestido y el maquillaje que dan la sensación de los colores que componen una pintura que está basada en un modelo en específico. De esta manera, es como el travesti pretende ser otro y trata de adquirir una esencia externa. Véase en: Sarduy, S. (1982). *La simulación*. Monte Ávila Editores. Por lo tanto, el travesti se centra en dar la ilusión de ser otro a través de elementos que lo ayudan a camuflajear su identidad base a través de lo estético. Pero esto va mucho más allá y se desarrolla este acto de simulación a través del ámbito discursivo donde se adquiere un nombre femenino para dar una ilusión mucho más completa y coherente, en el sentido de que este nombre corresponde a los otros elementos que ayudan a realizar la ilusión como lo son el vestido y el maquillaje, dando como resultado que el travesti entre por completo, tal como señala Sarduy (1982) en este juego de simulación donde se reflejan dos formas de ser.

En la literatura, pues, el cambio de la nominación también tiene un lugar de gran relevancia en el proceso del travestismo; de hecho, Berta López Morales (2011) señala que en el caso de novelas como *El lugar sin límites* el personaje pone en tela de juicio la función del nombre propio, ya que el nombre femenino de la Manuela contribuye directamente a la desestabilización de su identidad de género y, a su vez, de su sexualidad. Por consiguiente, la identidad de la misma se construye como efecto performativo gracias a la adquisición del nombre femenino y, además, de rasgos externos que reescriben otra identidad en el sujeto.

Entonces, en el caso de la Manuela, ocurre este cambio discursivo en el momento en que sustituye su nombre de nacimiento, Manuel González Astica, por el de Manuela y, a partir de este cambio, todo aquel que lo conoce lo llama (y debe llamar) por su nombre femenino. En este cambio de nominación viene implícito el cambio identitario, pues Manuel asume su otra identidad a través de la adquisición de un nombre femenino que, intrínsecamente, implica mucho más. Así, esta modificación onomástica implica, por ejemplo, la inmersión en el performance y la aceptación interna y externa de la nueva identidad del sujeto y todo lo que acarrea. Tras esto, al reconocerse de esta manera y al ser llamado así por las personas que lo rodean es que puede construirse como otro, ya que deja de lado, en el plano discursivo, su identidad masculina para darle paso a una femenina. Al mismo tiempo, pudiera decirse que el hecho de reconocerse como Manuela en vez de Manuel le da fuerza y poder, pues gracias a este cambio discursivo logra expresarse como aquello que, en efecto, desea ser. De esta forma, logra sentirse a gusto con la construcción identitaria que forja a partir de la simulación de algo que no es suyo en sus orígenes, pero de lo que constantemente intenta apropiarse y reafirmar.

Con respecto a lo anterior, una de las escenas en las que se presenta con mayor evidencia esto a lo que nos estamos refiriendo es aquella en la que su hija, la Japonesita, lo llama «papá», recordándole nuevamente su lado masculino. Ante esto, la Manuela se queja y defiende su molestia argumentando que no debe llamarla «padre», sino Manuela. Con ello, demuestra que rechaza por completo todo aquello que la define como hombre y dando a entender que solo responderá ante la propia denominación que ha escogido y que va acorde con su identidad. Esto lo podemos ver reflejado en la siguiente cita:

...Déjame tranquila. Papá de nadie. 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 (Donoso, 1966, p. 57).

De esta manera, podemos ver cómo al momento en que la Manuela se reconoce con su nombre femenino obtiene la fuerza suficiente para expresarse y asumir la identidad deseada sin importar cómo la conciban los demás. Además, en esta cita se deja ver la existencia del vínculo que existe entre el travestismo y el espectáculo, un elemento muy importante en la vida del sujeto travesti. De hecho, resulta curioso cómo al evocar el nombre elegido, se revela una diversidad de deseos y atributos que reafirman, tanto para sí como para la Japonesita, el sentido de lo que implica ser conocida como la Manuela. Así pues, ser la Manuela nos lleva a la formación de una puesta en escena que cobra vida cuando se coloca su vestido de española, se presenta ante los demás con el nombre de Manuela, en vez de Manuel, y se entrega a un acto que hace reír y bailar a su público. Podría decirse, visto lo expresado por ella misma, que cuando la Manuela presenta su función, se siente ella misma en todos los sentidos y se reconoce como mujer, pero no como cualquier mujer, sino como la de una estrella, la más aclamada de ese prostíbulo.

Asimismo, la nominación travesti le da el impulso de liberarse con comodidad y, de esta manera, seguir construyendo la identidad que desea a través de la ilusión y la simulación. Es así como el travestismo de la Manuela se presenta en el ámbito discursivo, sustituyendo su nombre base por un nombre asignado por él con el cual se siente cómodo y a gusto, ya que se asemeja mucho más a la identidad que desea. Así, al incluir el cambio de nombre, cuando pasa de ser masculino a uno femenino que no se corresponde con su cuerpo, ya que es un nombre impuesto, crea la ilusión del cambio identitario a través de la simulación, mostrando una identidad ambigua y, de alguna forma, inestable, pues, como vimos, en algunos puntos se resquebraja nominalmente y, como veremos después, también en la percepción de lo corporal.

Ahora, llegados a este punto, es importante resaltar un elemento importante y es que la denominación travesti tiene la capacidad de abrir el espacio a una transformación continua y sin fin, en la que no entra la posibilidad de pensar en una identidad estable y

finita²⁷, sino en un cambio constante, en una interrogación continua. Esto lo podemos ver ejemplificado en la novela a través del cuestionamiento y el reflejo de una identidad, en este caso la de la Manuela, que está en constante ambigüedad en la totalidad de la obra. Esto incluye elementos tales como la narración, la representación del personaje y, sobre todo, las circunstancias que se desarrollan en la historia. Un ejemplo de esto lo podemos ver en situaciones tales como en la escena en la que se burlan de la Manuela por su condición travesti, y se hace evidente este cambio constante y de alternancia entre Manuel/Manuela. Esto lo podemos ver reflejado en la siguiente cita:

Y lanzaron a la Manuela al agua. Los hombres que la miraban desde arriba, parados entre la mora y el canal, se ahogaban de la risa, señalando a la figura que hacía poses y bailaba, sumida hasta la cintura en el agua, con el vestido flotando como una mancha alrededor suyo y cantando El relicario. Que se atrevieran, los azuzaba, que le gustaban todos, cada uno en su estilo, que no fueran cobardes delante de una pobre mujer como ella, gritaba quitándose el vestido que lanzó a la orilla. Uno de los hombres trató de mear a la Manuela, que pudo esquivar el arco de la orina. Don Alejo le dio un empujón, y el hombre, maldiciendo, cayó en el agua, donde se unió durante un instante a los bailes de la Manuela. Cuando por fin les dieron la mano para que ambos subieran a la orilla todos se asombraron ante la anatomía de la Manuela (Donoso, 1966, p. 42).

En esta cita, y en otras tantas referencias, podemos apreciar cómo los hombres que se encuentran en el prostíbulo aprovechan la mínima oportunidad para burlarse de la Manuela, sobre todo por su condición travesti. En esta escena, en particular, resalta el

²⁷ Esto nos recuerda, directamente, a lo postulado por Braidotti (1994) y Butler (1990). Especialmente Butler nos hace entender que nos encontramos en un periodo donde las dicotomías, impuestas por los entes de poder, no tienen ya sentido. Se entiende en esta reflexión que las dicotomías marcan identidades estáticas que determinan las funciones y actividades bajo un esquema de dominación. Braidotti, por su parte, considera que en la época moderna se ofrece la posibilidad de pensar que lo binario, masculino, femenino y hetero-erótico, no tienen mucho sentido y tampoco pueden considerarse como la única opción. En cambio, su tesis central se erige en el sentido de que la identidad y el género tienen toda la posibilidad de ser elementos nómades, ya que se encuentran en constante movimiento. Entonces, a lo que apuntan ambas es que al suprimirse el binarismo, el cual representa lo estático en la condición de los géneros, la identidad se presenta como un elemento no fijo y que se encuentra en constante movimiento, es decir, un elemento nómade que puede cambiar de lugar en cualquier momento. De igual manera, hay que tomar en cuenta que la condición del género se presenta como un acto de imitación donde no pueden haber imágenes ni concepciones fijas, ya que el individuo siempre se encuentra en movimiento y en constante cambio, cambios que no le permiten encerrarse dentro de una sola designación a su género. Es así como esto da la posibilidad de que en él habiten, a su vez, múltiples posibilidades que existen en el devenir entre ser de una forma determinada o de otra muy diferente. Véase esta explicación más detallada en el capítulo uno de esta tesis, que ha sido titulado: *El travestismo y la simulación como forma de identidad*. Específicamente en el apartado denominado «Identidades en tránsito».

hecho de que ya no solamente se produce un cuestionamiento intuitivo, sino que justo en este punto ocurre el accidental develamiento de su miembro, cuya demostración resulta como la caída de una máscara para la Manuela; allí resaltan sus características viriles, dejando de lado su identidad como mujer y considerando que, por las condiciones del miembro que están contemplando, Manuel, en este caso, sería irresistible para las mujeres. A ello, la Manuela contesta con cierto desdén: «Si este aparato no me sirve nada más que para hacer pipí». De esta manera, se hace patente el constante cuestionamiento sobre la identidad de la Manuela y, sobre todo, sale a la luz su condición, la cual está caracterizada por una identidad inestable, que está en un movimiento constante entre ser y no ser. Un ser que ella misma defiende por medio del respaldo de la denominación travesti y de los elementos estéticos que dan vida al otro ser de este personaje. De tal manera, no podemos pensar en la Manuela como un sujeto con una identidad estable, sino que se piensa en ella como un sujeto que se encuentra en constante movimiento y en una transformación continua que, en distintas ocasiones, es cuestionada tanto interna como externamente. Una constante transformación tanto para ella misma como para quienes la rodean.

Ahora bien, además del cambio en la nominación, el travesti necesita de otros elementos que le permitan irse construyendo a través del simulacro. Esto lo logra mediante la adquisición de rasgos externos como el vestido y el maquillaje, componentes que le otorgan otra identidad estética. Esto último es realmente importante, ya que el aspecto físico, el exterior determina el cómo se siente el travesti y, al momento de adquirir rasgos externos que son femeninos y con los que se siente más cómodo, logra reflejar esta identidad deseada a través de una ilusión. Así, el cuerpo que no se corresponde con el nombre se vale de objetos externos que funcionen como fundamento de su puesta en escena, que tiene como fin el ocultar rasgos viriles con la ilusión de lo femenino. Sobre esto, Josefina Fernández (2004) señala, a partir de lo postulado por Victoria Barreda (1993), que la construcción del género femenino que el travesti realiza, consta de un complejo proceso en el plano simbólico y físico, en el que ocurren cambios a través de la adquisición de rasgos interpretados, adquiere signos exteriores como el vestido y el maquillaje. El travesti estudia con mucho detenimiento y de una forma más específica todos los rasgos femeninos: las actitudes, su vestimenta y la forma de expresarse, para poder

adquirirlos y moldearlos a su persona, creando, así, una ilusión a través de la simulación de un modelo.

En concreto, si pensamos en el caso de la Manuela, construye su identidad, además de la nominación travesti, a través de elementos externos como su tan querido vestido de lunares y el chal. A estos elementos, por supuesto, se unen las actitudes femeninas que utiliza al momento de expresarse libremente a través de su otra identidad que, en realidad, considera su verdadera y única identidad. Con respecto a esto, Bertha López Morales (2011) señala que la Manuela crea para sí y para los demás la ilusión a través de todas las prendas femeninas que usa, conformando así un acto performativo que sirve para aferrarse a una identidad que no tiene. De esta manera, la identidad de la Manuela se construye también a través del vestido, que, además, se acompaña de algunos accesorios como el chal, el maquillaje y diversos peinados. Todo esto lo adquiere con el fin de lograr reflejar la identidad que desea construir a través de un simulacro, el cual da como resultado que logre crear un cuerpo donde se refleja una doble conciencia. En este sentido, ella está consciente de lo que es y de lo que trata de ocultar.

Llegados a este punto, es importante volver sobre el carácter transitorio de la identidad de la Manuela, pues esta, al ser construida a través de la adquisición de un nombre, rasgos externos y actitudes afines, logra crear una ilusión de ser otro a través de la simulación. Ella no copia al otro, ella lo simula con el fin de crearse un cuerpo ilusorio que sigue los parámetros y estereotipos necesarios para cubrir, casi por completo, su condición física, dando como resultado que ella se convierta en un sujeto ambiguo, ambivalente y que se encuentra en un constante cambio entre ser uno u otro. Es como un camaleón que se adapta físicamente al ámbito donde se encuentra para camuflajearse por completo de su realidad. Sobre esto, Severo Sarduy (1982) señala que el travesti no copia, sino que enfoca en simular «pues no hay norma que invite y magnetice la transformación, que decida la metáfora: es más bien la inexistencia del ser mimado lo que constituye el espacio, la región o el soporte de esa simulación» (p.13). Es como un camuflaje, como una pintura amoldada a otra a través de algunos requerimientos como los colores ideales y las proporciones de un modelo en específico. Es así como logra crear una ilusión a través de la imitación o la simulación del otro, dando como resultado que entre en un juego constante y ambiguo. De

esta manera, es como ella construye una ilusión, un cuerpo fantasmático que se encuentra en constante tránsito entre dos formas de ser, todo esto gracias a la imitación de un modelo y la adquisición de rasgos que atribuyen a su performance. Así pues, la Manuela está sumergida en una teatralidad que construye constantemente a través de estos elementos externos que le dan la fuerza de expresarse como una mujer; además, que le dan la fuerza de mantener, así sea por tiempos fugaces, esta identidad transitoria con la que se siente identificada.

Esto lo podemos ver reflejado en el momento en que, al pensar en enfrentarse a Pancho, la Manuela se aferra a su vestido como si este, de una forma u otra, le diera fuerza para sobrevivir a la situación:

...Aunque tiemble aquí en la oscuridad rodeada de guano de gallina tan viejo que ya ni siquiera olor le queda. Esas 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. También se quita los pantalones, y queda desnudo en el gallinero, con los brazos cruzados sobre el pecho y eso tan extraño colgándole. Se pone el vestido de española por encima de la cabeza y los faldones caen a su alrededor como un baño de tibieza porque nada puede abrirla como estos metros y metros de fatigada percala colorada. Se entalla el vestido. Se arregla los pliegues alrededor del escote... (Donoso, 1966, p. 57).

A través de esta descripción puede comprenderse el sentido del vestido de española que, además de servir de carácter performativo, sirve como un elemento que le da fuerza y seguridad a la Manuela sobre sí misma. Al ponerse su vestido, adopta una actitud segura, no simula ser cualquier mujer, sino que ella es la Manuela, una artista que se siente segura de sí misma, de su espectáculo y que, además, siente que tiene la capacidad de enseñarles a los demás cómo se es mujer, pues ella es toda una mujer. De esta manera, la Manuela demuestra la fuerza y la seguridad que le otorgan elementos externos como el vestido y los accesorios, los cuales le permiten disipar los rasgos masculinos que, más bien, desea dejar a un lado y, así, adoptar unos rasgos femeninos a través de la adquisición de distintos elementos, creando así la ilusión de otra identidad.

Asimismo, es importante mencionar que la Manuela, como la mayoría de los travestis, se crea la ilusión inspirada en los estereotipos de mujer que se reflejan en la televisión o mujeres vedettes, es decir, mujeres con un gran porte y que están guiadas hacia el mundo del espectáculo. Además, estas cumplen con papeles afines que condicionan al travesti en sus diferentes ámbitos, roles tales como el de madre (padre) y el de propietaria de un prostíbulo. Sobre esto, Josefina Fernández (2004) señala que el travesti tiene como modelo, normalmente, los ideales de mujeres que se presentan en la televisión, en el teatro, en los comerciales y que también se desempeñan como vedettes. A partir de esto, comienzan un proceso de transformación donde la meta principal es la adquisición de rasgos femeninos que ayuden a ocultar sus rasgos masculinos. Entre estos están los elementos externos como el vestido, el maquillaje y los accesorios. Luego, en algunos casos, proceden a distintos tipos de intervenciones quirúrgicas tales como la implantación de senos, glúteos y caderas.

Todo esto lo hacen con la meta de construir una nueva imagen, una nueva identidad que, entre otras cosas, se amolde a los estereotipos y los ideales femeninos que acompañan a nuestra sociedad. Es así como Fernández (2004) señala que según lo postulado por Victoria Barreda (1993), fiel a los estereotipos predominantes en la sociedad, la representación femenina del travesti está enmarcada en dos vertientes: por una parte se concibe como madre, en tanto que mujer procreadora, guía de otros, líder y, por otro lado, como prostituta (puta), es decir, como mujer fatal, seductora y provocativa (p. 50). En el caso de la Manuela, todos estos rasgos se ven reflejados en su condición como madre (padre) de la Japonesita y, a su vez, como líder con respecto a las prostitutas de su burdel. De igual manera, se ve presente en ella su condición de prostituta travesti, desde la que se refleja como una mujer que disfruta de los bailes, las fiestas, los ambientes fogosos y de seducir a los hombres con su traje de española. Esto lo podemos ver ejemplificado en la siguiente cita:

No tenía para que 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 (Donoso, 1966, p. 57).

Aquí podemos apreciar cómo, a pesar de los malos ratos, las risas y las burlas, la Manuela, en su condición de bailarina y prostituta travesti, disfrutaba de lo que hacía y, sobre todo, tenía la certeza de demostrar que ella era mucho más que las otras mujeres que se encontraban en el burdel. Además que, recordando lo postulado por Fernández y Barreda, la Manuela cumple con casi todos los elementos y estereotipos que acompañan a la figura del travesti, demostrando por sus gustos que ha sido influenciada por mujeres vedettes o relacionadas, directamente, con el espectáculo. Además de esto, cumple con los rasgos externos que se utilizan para dispersar los rasgos masculinos y, por su puesto, cumple con los ideales sociales seguidos por las travestis: la prostitución, la condición de mujer del espectáculo y del entretenimiento y, también, el rol de madre cuidadora.

Ahora bien, llegados a este punto, y una vez definidos los rasgos fundamentales del proceso del travestismo, es decir, la nominación y el uso de indumentaria femenina, se debe profundizar en el acto mismo de la simulación, acto fundamental que permite engranar tanto los elementos internos como los externos. Si bien ya se han presentado los dos puntos centrales del acto simulatorio, es conveniente volver sobre la manifestación de este fenómeno dentro del discurso del personaje travesti, ya que, más que una copia, el travesti realiza una representación que se da a través de la construcción de rasgos que, de una forma u otra, no le pertenecen. Estos rasgos se ven inminentemente reflejados en las formas de su expresión, así como en la manera en la que otros se comunican al respecto. Por tanto, se ha de estudiar su puesta en escena, una representación o un performance a través de la imitación de un modelo de mujer con el fin de poder cumplir su deseo de expresar su identidad, a través de una apropiación de lo que no es suyo que se da a conocer por el deseo de tenerlo.

En el caso de la Manuela, la simulación empieza en el momento en que se autodenomina con un nombre de mujer, dejando de lado su otra identidad, aunado a la adquisición de actitudes femeninas y al uso de elementos externos para poder entrar en un juego ambiguo que confluye en la teatralización, en la puesta en escena, en la que se presenta como una bailarina apasionada que disfruta de sus noches de faena, entre el baile y

la bebida, donde es, como ella se denomina, una loca perdida y todos, en ese momento fugaz, la entienden como tal. Entonces, a partir de estos postulados, podemos entender que la Manuela, más que realizar una copia, realiza un simulacro en el que previamente se centra en estudiar con detenimiento la forma femenina, cómo está conformada, cuál es su estructura y cuál es su potencial propio para poder adaptarse o poder simular, a través de actitudes y vestimenta, todo esto con el fin de minimizar y reducir los vestigios de su identidad anterior y así lograr adaptarse a este impulso interno de separarse de su identidad base (masculina) para lograr encajar en otra (una femenina), por un tiempo determinado.

3.2 Travestismo como estética narrativa: El juego de lo ambiguo

Tal como se ha señalado en el capítulo anterior, el narrador siempre será considerado como uno de los elementos fundamentales en una novela. De esta figura dependen los personajes, pues su voz tiene la capacidad de construir todos los escenarios posibles de una historia, contando lo que sucede y determinando cómo se transmite el mensaje en una novela. Por esta razón, se desarrolla una relación entre el narrador y el personaje, en la que el narrador es el encargado de determinar la forma de comunicación dentro de la obra; tal como señala Tacca (1973) esta relación entre narrador y personaje se puede presentar, en primera instancia, de tres maneras diferentes: La primera de estas, conocida como una narración omnisciente, que implica el hecho de que el narrador tiene un conocimiento mayor que el de sus personajes. En segundo lugar, se encuentra el equisciente, aquella figura narrativa que se expresa con el mismo grado de conocimiento que tienen los personajes. Por último, el narrador deficiente, quien manifiestamente tiene una menor cantidad de información que los personajes.

Además de estos tipos de relaciones entre el narrador y el personaje, también se desarrollan distintas variables en la técnica tradicional y, gracias a esto, se crea una suerte de juego en el que la barrera entre el narrador y el personaje parece romperse, en ciertas ocasiones. Dando resultado que, tal como señala Tacca (1973), gracias a estos posibles cambios que se pueden desarrollar en la narración, existan personajes que dicen más de lo que conocen y otros que, en realidad, saben mucho más de lo que dejan salir a la luz, ya que «este es uno de los recursos más finos y más tenues del arte novelesco: nimia diferencia de ‘saber’ (de conciencia y lucidez) entre el narrador y el personaje» (p. 88). De esta manera, en determinados momentos, el personaje logra entrar a la narración irrumpiendo en la típica narración lineal y, a su vez, dejando a un lado las distinguidas dimensiones del estilo directo, donde se diferencian con claridad sus intervenciones y las del narrador. Es así como el personaje puede también introducirse en el propio acto de contar, expresando sus pensamientos y sentimientos en primera línea, confundiéndose, en algunos casos, las ideas de los personajes y las del narrador. Así, en la novela se hacen presentes una gran cantidad de posibilidades discursivas donde puede existir «un narrador cuya voz es la que se deja de oír de modo inmediato y tiene competencia sobre las voces de los personajes cediéndoles,

si acaso, algunas de sus funciones» (Bobes Naves. 1998. p. 30). Esto da como resultado la posible yuxtaposición de discursos donde, tal como señala Bobes Naves, cada narrador tiene diferentes funciones y puede establecer distintas relaciones con los otros elementos de las novelas, entre estos los personajes. Todo esto permite que la conciencia del personaje pueda pasar a formar parte de la narrativa a través de un juego, pero también puede ocurrir algo realmente interesante con el tratamiento del narrador hacia el personaje, pues este puede optar por cambiar la forma en la que se refiere al personaje según su conveniencia, logrando que exista un juego ambiguo dentro de la narración donde una cosa también puede ser otra.

En el caso de *El lugar sin límites*, si se observa en perspectiva, la figura del narrador, en principio, asume la postura tradicional de un narrador en tercera persona o un narrador que sabe más que los personajes. Por tanto, calificándolo en los términos propuestos y analizados por Tacca (1973), podríamos clasificar a este narrador como un narrador omnisciente o aquel narrador que se reconoce por insertar, de algún modo, la perspectiva de Dios, el que todo lo sabe; una suerte de fantasma que describe todo lo que ocurre y que está en todos los recintos. Además, este tiene permitido un tránsito libre entre lo visible y lo invisible, entre acciones y pensamientos. Un ejemplo lo podemos ver reflejado en la siguiente cita:

...La Japonesita, de vez en cuando, levantaba la cabeza para echar una mirada y ver de qué se reían tanto con la Manuela. Las últimas carcajadas, las más estridentes de toda la tarde, fueron porque la Manuela, con la boca llena de horquillas para el peinado moderno que le estaba haciendo a la Lucy, se tentó de la risa y las horquillas salieron disparadas y las dos, la Lucy y la Manuela, anduvieron un buen rato de rodillas, buscándolas por el suelo (Donoso, 1966. p. 55).

En esta cita vemos cómo el narrador en tercera persona se encarga de informar los hechos que ocurren constantemente en la historia, pero no solo informa de las acciones, sino que nos permite familiarizarnos con la manera en la que estas son percibidas, incluso, por los mismos personajes. Sobre esto, Ingvid Lien Lømo (2011) señala que esta historia, en parte, se encuentra narrada «en tercera persona por un narrador omnisciente ubicado fuera de lo narrado. El narrador conoce y presenta con sus propias palabras los acontecimientos que suceden en el pueblo ficcional de El Olivo y los actos de sus

personajes-habitantes» (p. 32). Entonces, efectivamente, en esta cita podemos observar cómo el narrador describe lo que ocurre en el momento narrado. Así como cuando señala que la Japonesa chequeaba lo que ocurría en el lugar por las estridentes risas de la Lucy y la Manuela. A su vez, describe la manera en la que los personajes reaccionan ante la situación, como cuando describe la alegría y la jocosidad de la Manuela y como, ante las risas, deja caer las horquillas en todo el suelo. De igual manera, describe distintos detalles que ayudan a imaginar lo que ocurre con mayor detalle, como el hecho de que la escena transcurre en la tarde y como las horquillas, al momento de caer, quedaron tan esparcidas por el suelo que ambas tardaron un tiempo indefinido buscándolas.

A su vez, podemos ver reflejado este tipo de narrador a través de descripciones diferentes que involucran recuerdos y descripciones distinguidas sobre características externas a la Manuela, como por ejemplo, descripciones de personajes y sus situaciones actuales. Esto lo podemos ver ejemplificado de la siguiente manera:

La Ludo le sirvió mate y sopapillas. La Manuela se acomodó en una silla junto al brasero y comenzó a escarbar dentro de las cajas llenas de pedazos de cintas y botones y sedas y lanas y hebillas. La Ludovina ya no podía ver el contenido porque estaba muy corta de vista. Casi ciega. ¡Tanto que la aconsejó la Manuela que no fuera tonta y que se comprara unos anteojos! Pero ella nunca quiso. Cuando murió Acevedo, en el momento antes de que soldaran el ataúd, la Ludo casi se volvió loca y quiso echar adentro algo suyo que acompañara a su marido por toda la eternidad. No se le ocurrió nada mejor que echar sus anteojos (Donoso, 1966, p. 10).

En esta cita podemos observar cómo el narrador realiza descripciones detalladas de lo que ocurre y cómo ocurre en la escena. Esto lo podemos ver cuando especifica y describe lo que le sirve la Ludo a la Manuela al llegar a su hogar, donde se sentó y, sobre todo, el hecho de que comenzó a buscar lo que necesitaba apenas tomó asiento. Además, en esta escena el narrador describe situaciones del presente y, a su vez, situaciones retrospectivas de los personajes a través del recuerdo, específicamente en el acto de memorar cuando la Ludo dejó sus lentes en el ataúd del marido, dando a entender que por eso y por no seguir los consejos de la Manuela se encuentra casi ciega en el presente de la historia. Este es un tipo de narración en tercera persona, que tiene la capacidad de, tal como señala Tacca (1973), describir todo lo que ocurre, nada le es oculto. Del mismo modo, tiene permitido un

tránsito libre entre lo visible y lo invisible, entre acciones y pensamientos; se halla presente a lo largo del texto y nos permite, como lectores, ir construyendo la realidad de la obra.

Ahora bien, aunque la narración parece ser lineal desde el comienzo de la novela, existen dos tipos de variaciones en la técnica narrativa, manifiestos en los cambios que ocurren dentro de la narración. Vale la pena recordar que aunque existan distintas formas de narrar establecidas, estas pueden variar considerablemente, ya que el narrador, en un punto, tiene la capacidad de manejar su relación con el personaje y con la historia a su conveniencia. Sobre esto, Bobes Naves (1998) afirma que el narrador construye un discurso verbal novelesco con mucho sentido, sobre todo dentro de los parámetros establecidos en las formas en las que un narrador trabaja las unidades y las distintas categorías para dar una estructura organizada a una obra. Tomando esto en cuenta, no es de extrañar, como se ha mencionado anteriormente, que autores como Oscar Tacca (1973) presentaran distintas posibilidades entre la relación narrador-personajes dentro de la obra, donde se destaca al narrador omnisciente, el equisciente y al deficiente. De esta manera es que, gracias a estas categorías establecidas, el narrador puede optar por distintas formas de manifestarse dentro de una narración. Aun así, es importante recordar que al ser el narrador una suerte de orquestador del relato, desde el cual se entreteje la trama, se organiza, se establecen las técnicas y la perspectiva del relato, asimismo se conforma como una figura que está, por decirlo así, consciente de su relación con respecto a los personajes. Todo esto se debe a que, recordando lo postulado por Bobes Naves (1998), el narrador es un ente que tiene la capacidad de controlar qué es lo que se dice y cómo se dirá la información dentro de una historia. (p. 31)

Tomando esto en cuenta, podemos entender que la relación entre el narrador y el personaje tiene una gran cantidad de variables. Por lo tanto, no existen límites narrativos que determinen hasta dónde pueden llegar los distintos cambios narrativos. Ya que, de cierta manera, el narrador tiene la capacidad de ordenar todo a su preferencia, dando paso a nuevas formas de narrar donde el personaje puede irrumpir en la obra o donde el narrador se refiera a los personajes de distintas maneras mientras transcurre el relato. Por esta razón, no es extraño pensar que en una novela como *El lugar sin límites* puedan evidenciarse dos cambios narrativos en los que se presenten variaciones en la relación entre narrador-

personaje y que se muestren distintos cambios en la manera en que el narrador se refiere al personaje principal.

Estos cambios, podría decirse, al ser presentados de esta manera, nos hacen recordar al travestismo y su rasgo más significativo: la simulación, como se verá en breve. En primera instancia, se nos presenta una novela con una narración convencional pero, mientras se profundiza en la lectura y se presta atención a los ligeros cambios introducidos en el modo en que se narra, se pueden ver unos matices interesantes. Es decir, que a primera vista se nos plantea una narración convencional que, poco a poco, va dejando su máscara atrás y muestra distintas variables narrativas en su interior, que podríamos asimilar al proceso que ocurre en el personaje travesti cuando utiliza distintos elementos para ocultar su verdadera esencia y en distintos momentos, por razones determinadas, deja de lado su disfraz para mostrar su verdadero ser. Así pues, «al hablar de travestismo, es innegable la relación que existe entre éste y la decoración corporal, sea a través de atuendos o maquillajes. Lo que el travesti busca no es ser como el sexo opuesto, sino simularlo» (Arredondo, 2013, p. 10). En este sentido, lo que acontece también puede ser leído como un acto de simulación que no solo se ve en el personaje travesti sino que también se podría ver en la narración.

Esto nos hace entender que la narración, en cierto punto, asume el carácter de conciencia narrativa, una conciencia que imita de alguna manera a la del personaje de la Manuela, y es capaz de actuar como forma de pensamiento y no solo como estructura estética que busca, por decirlo así, tener un carácter objetivo. Así, se observa que por momentos la forma de narrar se mimetiza con el punto de vista del personaje de la Manuela, que se caracteriza por su ambigüedad. De igual manera, es importante subrayar que este rasgo que estamos señalando no ocurre en la totalidad de la narración, sino que se manifiesta en ciertos pasajes que involucran a la Manuela, pues lo cierto es que a lo largo de la narración también se puede ver reflejada la irrupción de otros personajes como la Japonesita y Pancho Vega, reflejándose a través de la técnica del estilo indirecto libre. Sobre esto, Lomo (2011) señala que «el narrador alterna entre el hecho de representar con sus propias palabras los acontecimientos, personajes y objetos y el hecho de representar los discursos interiores de la Manuela, la Japonesita y Pancho, mediante el estilo indirecto

libre» (p.32). En efecto, no solo el discurso de la Manuela se construye a través del estilo indirecto libre, sino que también lo constatamos en las intervenciones de Pancho y la Japonesita. Ahora bien, lo que distingue el estilo indirecto libre en la relación narrador-personaje con la Manuela es la presencia del monólogo interior. Todo esto, aunado a la forma en la que el narrador se refiere al personaje, conforma el travestismo narrativo en la obra. Por consiguiente, es importante destacar que en esta investigación se está haciendo énfasis en el discurso de la Manuela y de los pasajes donde ella interfiere con el narrador.

Así pues, como se mencionó en el párrafo anterior, en esta obra existen dos tipos de variaciones que ocurren en la relación narrador-personaje, dando como resultado que la narración, al no ser tradicional y ofrecer una suerte de mimetización con el punto de vista personaje de la Manuela, conforme en ciertos momentos de la trama una suerte de travestismo narrativo. Entre estas dos variaciones se encuentra, en principio, aquella reflejada en la estética narrativa, precisamente en el momento en que la Manuela irrumpe en la relación a través del manejo de técnicas tales como el estilo indirecto libre y el monólogo interior. A su vez, la segunda de estas se puede observar a través del juego ambiguo entre el narrador y el personaje, pues no solo se presenta la ambigüedad en el discurso de la Manuela, sino que también se da en la forma en la que el narrador representa al personaje. Es así como podría plantearse una narración travesti; en este sentido, se podría decir que el travestismo del personaje principal se observa en su discurso y en sus acciones, pero, además, en algunos aspectos manifiestos en la manera de narrar.

Entonces, en primera instancia, nos enfocaremos en el cambio que ocurre en la forma en que el narrador se refiere al personaje, lo que deja salir a la luz el juego ambiguo que se desarrolla en el discurso. Este es un cambio que se da en la relación narrador-personaje y es bastante particular, pues implica una variación hecha por el narrador al momento de narrar que deja ver este juego de ocultar, enmascarar y simular. Este cambio se presenta cuando el narrador deja de referirse a la Manuela exclusivamente como mujer y alude a esta directamente como un hombre. Esto lo podemos ver reflejado en la siguiente cita:

Lo gritó desde la puerta de la cocina. 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 (Donoso, 1966, p. 60).

En esta cita se puede observar cómo el narrador primero se refiere a la Manuela directamente con su nominación femenina, pero en el momento en que comienza a describirlo parado en el marco de la puerta, se refiere a los rasgos inherentes a Manuel, pues alude a sus atributos con una adjetivación, pronombres y formas verbales masculinos. Obsérvese que dice «flaco» y «chico», además de la descripción de su figura y postura como la de «un adolescente». Los mismos, son elementos que dejan salir a la luz la identidad real de la Manuela, en momentos determinados, dando como resultado que, poco a poco, se caiga la máscara de la misma a través de elementos discursivos, dejando ver su carácter ambiguo y, a su vez, creando confusión en el lector. Maximiliano José Suárez (2012) insiste en que en la narración «la revelación de esta impostada identidad femenina no se hace esperar. Poco a poco, aumentan las ambigüedades en el discurso; de manera que el lector comienza a percibir incoherencias con un ritmo de aceleración » (p.6). Esta forma de referirse a la protagonista se repite con frecuencia a lo largo de la obra, exaltando constantemente su sentido ambiguo. Esto lo podemos ver ejemplificado de la siguiente manera:

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 estructura mezquina, de sus huesos enclenques como la revela un pájaro al que se despluma para echarlo a la olla. Tiritando junto a la cocina, envuelto en la manta que alguien le había prestado... (Donoso, 1966, p. 45).

En esta cita ocurre, entonces, lo mismo que en la referencia anterior. Vemos cómo en unas pocas líneas se da un constante cambio identitario, tal como lo ha expresado Suárez (2012), pues las referencias, pudiéramos decir de forma pendular, aluden unas veces al personaje con atributos femeninos y otras con masculinos. Así, en primera instancia, el narrador se refiere a la Manuela con su nominación femenina pero, a medida que avanza la narración, se refiere a ella mediante pronombres masculinos como «lo» y «él». A su vez,

utiliza formas verbales como el participio «envuelto» y, por último, mediante los adjetivos como «cansado» «flaco», «mojado» y «reducido» el narrador hace alusión a Manuel y no a Manuela en momentos determinados, haciendo visible el cambio de identidad que se da en distintas ocasiones.

Un cambio identitario que se relaciona, directamente, con la simulación, pues en la narración ocurre un acto de ocultar y desocultarse propio de la simulación realizada por un sujeto travesti, ya que, recordando lo señalado por Sarduy (1982) el travesti es «la aparición imaginaria y la convergencia de tres posibilidades de mimetismo» (p. 14), entre los que el autor destaca el travestismo, el camuflaje y la intimidación dada por el desajuste. Todos estos son elementos propios del acto de mostrarse como uno u otro en momentos determinados. Es así como este desajuste en la narración hace ver que, de una forma u otra, existe un juego de lo ambiguo en la construcción de la representación. Con referencia a este asunto, es importante mencionar que esta ambivalencia y juego del lenguaje dentro de la narración es un elemento esencial en la obra, ya que, entre otras cosas, deja ver el carácter transitorio del personaje principal y, a su vez, refleja su condición interna, externa y cómo esta se refleja en su contexto. Sobre esto, Paola Muñoz Ferreira (2009) señala que algunos autores del neobarroco tratan el asunto de las ambigüedades sexuales a partir de una nueva escritura, como una forma de ruptura de los regímenes establecidos. Por esta razón, existen autores que enfrentan la hegemonía ideológica que se vive en sus países y lo reflejan en sus obras a través de temas como la homosexualidad y el travestismo, caracterizando, sobre todo, la utilización del lenguaje para dejar en claro el carácter distintivo de sus personajes. Es así como ejemplifica con Sarduy y su obra *Colibrí*, donde despliega una serie de personajes que reflejan la inquietud por la identidad de género en el ambiente. Es así como este autor, señala Muñoz, por medio del lenguaje hiperbolizado, cargado de detalles y transfigurado, convierte a sus personajes en entes ambiguos.

Tomando esto en cuenta, no resulta extraño pensar que Donoso, en su obra, refleja la condición travesti de su personaje, su ambigüedad y sus conflictos mediante el lenguaje narrativo. Sobre esto, Agustina Ibañez (2013) señala que el pueblo Donosiano reflejará constantemente que solo existen dos sexos, sin embargo este sistema se ve afectado por el personaje principal, la Manuela, pues, debido a su condición travesti es difícil su

calificación, además de que incumple todo lo establecido dentro de los parámetros sociales de este contexto. Por esta razón, la figura de la Manuela es totalmente ambigua, no solo dentro de la historia, sino dentro de la narración, ya que, si bien Donoso no da pistas claras, al comienzo, sobre esta ambigüedad, mientras se va avanzando en la historia sale a la luz el carácter ambiguo del personaje a través de distintas vertientes. Principalmente, porque este es un personaje que se caracteriza por tener un nombre femenino cuando su cuerpo no corresponde con el mismo, dando como resultado que sea calificado como «otro» dentro del pueblo. Pero, más allá de eso, su figura cuestiona los dualismos presentados en la voz de personajes como Pancho Vega, dando como resultado que la figura de la Manuela cuestione constantemente los géneros gramaticales establecidos en la narración, dando paso a ambigüedades, tal como se pregunta Ibañez: «¿es él o ella?, es ¿castigándolo o castigándola? La confusión es insoportable hasta el punto de tornar inevitable la violencia» (p.7).

Ahora bien, algo que resalta de este cambio narrativo es que ocurre en momentos específicos. Momentos que, normalmente, son escenas donde se producen cambios al encarar la identidad de la Manuela o en ocasiones donde, de una forma u otra, se pone en peligro o en duda la identidad de la misma. Es en estos instantes en los que se revela la vulnerabilidad, la debilidad y la máscara del personaje. Esto lo podemos ver ejemplificado en la escena en que la Japonesa, tratando de cumplir con la apuesta de don Alejo, trata de acercarse a la Manuela con el fin de acostarse con ella y ganar la apuesta. La Manuela acepta, pues la recompensa consiste en convertirse en dueña y señora del prostíbulo. El narrador, en ese momento, se refiere a la Manuela de la siguiente manera:

Excitarlo va a ser fácil. Incluso enamorarlo. Pero no. Eso lo echaría todo a perder. No sería conveniente. Era preferible que la Manuela jamás olvidara su posición en su casa, el maricón de la casa de putas, el socio. Pero aunque no se tratara de eso sería fácil para ella enamorarlo, tan fácil como en este momento era quererlo (Donoso, 1966, p. 46).

En la cita podemos ver cómo el narrador, a pesar de referirse a la Manuela con su nominación femenina, utiliza pronombres enclíticos que refieren a lo masculino, tales como «excitarlo», «enamorarlo» y «quererlo» y, también, utiliza adjetivos masculinos como «socio» y «maricón». Todo esto ocurre de un momento a otro y con la frecuente alteridad

sobre la que ya se ha señalado, en la que se ha pasado de llamarlo la Manuela a, posteriormente, utilizar alusiones masculinas para referirse al personaje. Ahora bien, lo importante de este cambio es que ocurre en un momento crucial, un momento donde se cuestiona por completo la identidad de la Manuela, es decir, en el instante en el que se recuerda que ha mantenido relaciones sexuales con la Japonesa, siendo inducida, a través de un premio preciado, a cumplir con un rol con el que no está cómoda, es decir con un rol masculino. Esta circunstancia nos da cuenta de la vulnerabilidad de la Manuela en esta situación, por lo que, podría decirse, deja a un lado su máscara, su ilusión y su performance; deja a un lado la identidad deseada y la comodidad que ha trabajado, externa e internamente, por el hecho de convertirse en socia de la Japonesa.

Esto que se ha presentado nos da cuenta del hecho de que en el marco de la narración ocurre un proceso de simulación donde no solo el personaje se encarga de demostrar otra identidad a través del simulacro, sino que en el propio discurso ocurre una suerte de travestismo, pues el narrador oculta y desenmascara constantemente al personaje travesti, así como al acto mismo de su referencialidad. En este sentido, podría apuntarse que el travestismo de la Manuela pudiera, entonces, ir más allá, reflejándose no solo en la construcción del personaje sino que también se manifiesta en la construcción discursiva de la novela. Entonces, esto ocurriría por medio de un juego ambiguo donde se presentan, a través de las formas del lenguaje, dos formas de ser, reflejando, así, el carácter de su identidad transitoria, en el sentido de que si recordamos lo señalado por Braidotti (2000) la identidad del nómada es transgresora y está en su naturaleza estar en constante movimiento. Así, no podría concebirse al sujeto nómada como estático, sino que siempre está en un desplazamiento constante, pues, él-ella no forma una identificación específica sino que continua en marcha (p. 77).

En resumen, podríamos entender que el narrador en tercera persona se encuentra en una diatriba en la que a veces se refiere a la Manuela con formas expresivas en femenino y otras en masculino en este juego de la simulación, el cual no hace más que demostrar que este simulacro no solo ocurre en el personaje travesti, sino que se da en la narración a través de la apropiación de la estética de la Manuela en algunos momentos de la estética narrativa. Es importante resaltar que, tal como se ha mencionado anteriormente, este no es el único

cambio o variación que ocurre dentro de la narración que refleja la existencia de un travestismo narrativo, pues en la obra existe una relación entre este juego de lo ambiguo, que se da a través en la relación narrador-personaje, y las distintas variaciones estéticas en la narración. Estas últimas serán aquellas que permitirán la irrupción de la Manuela en la narración. De esta manera, es como ambas dan paso al travestismo narrativo dentro de esta obra.

3.3 Travestismo como estética narrativa: La irrupción del personaje dentro de la narración

Tal como se ha mencionado anteriormente, la estética narrativa de *El lugar sin límites*, en primera instancia, parece obedecer a un orden lineal donde existe un narrador en tercera persona que sabe más que los personajes y, a partir de esto, construye la historia. Pero si se observa con más detenimiento, en esta obra nos encontramos ante una narrativa totalmente diferente que cuenta con distintas variaciones y un tratamiento especial entre el narrador y el personaje principal, la Manuela. De esta manera, pudiera decirse que se forma una suerte de travestismo narrativo, el cual implica un reflejo de la estética travesti del personaje (la Manuela) que, al parecer, no solo es inherente al personaje, sino que va más allá y se convierte en un modo de narrar que caracteriza algunos momentos de la obra que estamos analizando.

De igual manera, se debe recordar que en el acápite anterior se ha mostrado una de las formas en las que se presenta el citado travestismo narrativo. Ahora, en esta última parte del análisis, se dará cuenta del segundo elemento que permitirá ampliar aún más el asunto propuesto, es decir, de las variaciones narrativas que se encuentran dentro de la obra, tales como el estilo indirecto libre y el monólogo interior. A partir de estas, la relación entre narrador y personaje se estrecha aún más y se quebranta el orden habitual en la manera de contar, permitiendo que el personaje logre irrumpir en la narración agolpando sus pensamientos, sentimientos, recuerdos y opiniones en momentos determinados.

Siguiendo con esto, es importante aclarar que en la investigación de Ingvild Lien Lomo (2011) se hace alusión a estas variaciones que hacen a la narración de esta obra diferente a la forma tradicional del narrar. En su trabajo, Lomo menciona, específicamente, la existencia del estilo indirecto en la narración de la obra. Resulta importante destacar que la investigación mencionada tiene como principal y específico enfoque el estudio de los discursos de los personajes, deteniéndose, en particular, en el caso de la Manuela, teniendo en consideración sus intervenciones en relación al problema de la identidad y el género manifiestos en sus discursos. Partiendo de esta premisa, se aclara que esta investigación, a diferencia del trabajo de Lomo, se centra en establecer una concepción teórica-técnica de la identidad discursiva en la narrativa de la obra, tomando como punto de partida la identidad

del personaje travesti, la Manuela. Sin embargo, bajo esta perspectiva, no nos hemos centrado solo en la figura de la protagonista y en la problematización de su identidad, sino que hemos querido ir un poco más allá y demostrar que este texto presenta en sí mismo una estética narrativa del performance de la ambigüedad, considerando, en específico, la relación narrador-personaje entre la Manuela y la voz narrativa. Además, se incorpora a nuestro enfoque una segunda técnica discursiva que se manifiesta dentro del estilo indirecto libre, es decir, el monólogo interior.

Una vez aclarado esto, puede comprenderse el estilo indirecto libre como todo diálogo, opinión o pensamiento del personaje reflejado por el narrador dentro del texto, ya que, recordando lo señalado por Filinich (1997), el narrador no abandona del todo su control dentro de la narración, pero intenta dar cuenta de las elucubraciones del personaje. Esto lo logra gracias a que retoma el contenido de los pensamientos y algunas expresiones propias de los personajes. Es así como el narrador se da la tarea de contar lo que sucede o lo que dicen los personajes de su historia, pero procurando lograr una mejor fidelidad o un mejor efecto en la narración. Así, el narrador toma la voz del personaje y la reproduce dentro de la narración de la forma más fiel posible.

Sobre esto, Tacca (1956), señala que en el estilo indirecto libre hay una visión y una audición relacionada con la palabra «ajena» donde la característica principal es que el locutor (en este caso el narrador) observa, escucha, ve, aprecia y juzga como otro. Además, este tiene la capacidad de emitir palabras como si fuera otro. Esto último nos recuerda de alguna manera a la simulación realizada por el travesti, en el sentido de que este adapta los rasgos externos e internos de otro para lograr parecerse lo más posible a este otro ser. De igual forma, Tacca (1956) señala que el estilo indirecto libre constituye una forma artificial que procura unificar todo lo que implica la fidelidad del estilo directo y las diferentes posibilidades de aclaración y explicación que implican al estilo indirecto, de forma que «el narrador mimetiza su lenguaje con el del personaje, lo toma semejante, hasta calcarlo (aunque un calco nunca es original); llega a darla ilusión de una imitación o una repetición casi perfecta» (p.17). Por esta razón, en el momento en que el lector se enfrenta a este tipo de narración ocurre una confusión, pues de un momento a otro el narrador cambia su forma de narrar, ajustándose al personaje, con el fin de lograr más fidelidad en la narración. A

diferencia del monólogo interior, que, recordando lo postulado por Tacca (1956-1973), Humprey (1954) y Vanessa Palomo (2009), se centra en representar la psique del personaje, pero haciendo énfasis en que este, por el contrario, se caracteriza por representar una conversación desarrollada en la mente del personaje, que se presenta como tal dentro de la narración a través del orden lógico aportado por los elementos del lenguaje. Es decir, que el monólogo interior se enfoca en reflejar el devenir de la conciencia del personaje y sus conflictos en su instantaneidad, en medio de la narración. Es el personaje teniendo una conversación consigo mismo y ello se refleja dentro de la narración.

En *El lugar sin límites* podemos ver reflejado el estilo indirecto libre, pues existen momentos determinados en los que la narración se cambia, aunque el narrador mantiene el liderazgo, y se denota la presencia de la Manuela. Pero es importante recordar que, tal como se mencionó en el acápite anterior, el estilo indirecto libre no solo está presente en el personaje de la Manuela, sino que también se ve presente en personajes como Pancho Vega y la Japonesita. En efecto, Lomo (2011) destaca que en distintos momentos el lector se puede percatar de que sale a la luz una narración que toma la voz de ciertos personajes como la Japonesita, Pancho y la Manuela, de forma que «el narrador cuenta, por un lado, con sus propias palabras los acontecimientos, personajes y objetos. Por otro lado, asume de modo extenso los discursos interiores de los personajes mediante el estilo indirecto libre» (p.29). Un ejemplo de esto lo podemos ver cuando la Japonesita piensa en comprar un aparato para cuando logren instalar la electricidad, pero prefiere no mencionarle a la Manuela, ya que la misma reaccionaría de mala manera. Esto lo podemos ver reflejado de la siguiente forma:

A la Manuela mejor no decirle nada. Bastaría insinuarle el proyecto para que enloqueciera, dándole por hecho, hablando, exigiendo, sin dejarla en paz, hasta que terminaría por decidirse a no comprar nada. En el cuarto de enfrente se estaba desvistiendo para probarse el vestido colorado a la luz de la vela. A su edad no le tenía miedo al frío. (Donoso, 1966. P. 23)

En esta cita podemos ver reflejados los pensamientos de la Japonesita con respecto a cómo reaccionaría la Manuela si supiera lo que ella estaba planeando. De hecho, si se piensa, se podría entender que al principio de la cita la Japonesita se está quejando de esta

posible reacción con el «bastaría insinuarle el proyecto para que enloqueciera, dándole por hecho, hablando, exigiendo, sin dejarla en paz», lo que nos hace entender que podemos penetrar en la mente de la Japonesita a través del narrador, pues este último integra rasgos del personaje a su discurso, para lograr reflejar la psique de la Japonesita y, así, lograr mayor fidelidad en la narración.

De igual manera, podemos ver ejemplificado este discurso interior a través de escenas como cuando Pancho Vega está recorriendo El Olivo con su camioneta para llegar a casa de don Alejo. Es así como mientras más avanza va recordando lugares que conoce y cosas que ocurrieron en su vida antes de dejar el pueblo. Esto lo podemos ver ejemplificado de la siguiente manera:

Ahora no se oía. Pero si fuera a pie como antes, como cuando era chico, el ruido del agua en la canaleta de madera se comenzaba a oír justamente aquí, pasando el sauce chueco. Este era el camino que todos los días recorría a pie pelado para asistir a la escuela de la Estación El Olivo, cuando había escuela. Tiempo perdido. Misia Blanca le[1] había enseñado a leer y a escribir y las cuatro operaciones junto con la Moniquita, que aprendió tan rápido y le ganaba en todo. Hasta que don Alejo dijo que Pancho tenía que ir a la escuela. Y después a estudiar qué sé yo, en la Universidad. ¡Cómo no![2] Fui el porro más porro de la clase y nunca pasaba de curso porque no se me antojaba, hasta que don Alejo, que no tiene pelo de tonto, se dio cuenta y bueno, para qué seguirse molestando con este chiquillo si no salió bueno para las letras, es mejor que aprenda los números y a leer nomás para que no lo confundan con un animal (Donoso, 1966, p. 48).

En esta cita podemos ver reflejado el pensamiento de Pancho Vega a través del recuerdo. Se entiende que el narrador no ha dejado su papel por complejo, ya que se refiere a este como otro, tal como se aprecia con el uso del pronombre personal átono «le», así como por el uso de verbos en tercera persona y alusiones en impersonales a Pancho como un otro [1]. También se pueden observar expresiones que aluden al personaje [2] que nos hacen entender que el narrador adquiere el pensamiento del personaje y lo refleja en su narración del modo más fiel posible, sin perder su papel por completo, con el fin de lograr un discurso mucho más fiable. Ambos ejemplos nos hacen entender que en *El lugar sin límites* se presentan estas variables narrativas en la mayoría de la narración y no

únicamente en el discurso de la Manuela. Sin embargo, esta investigación en particular se centra en cómo se presentan estas variables en los discursos de la Manuela y cómo estos pueden ser un reflejo de su identidad ambigua y transitoria dentro de la narración.

Entonces, *En el lugar sin límites*, en busca de un discurso mucho más verosímil, el narrador adapta el discurso de la Manuela al suyo y lo divulga. Es decir, que el narrador toma la forma discursiva de la Manuela y la refleja como si fuera suya. De esta manera, el narrador logra reflejar los sentimientos, opiniones, reflexiones y recuerdos de la Manuela sin perder su lugar central en el marco de la narración. Esto lo podemos ver reflejado de en la siguiente cita:

No, no iba a misa. 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. Acostarse si la Japonesita no le decía que hiciera algo, qué sé yo, algún trabajo de esos que a veces le gritaba que hiciera. [Cursivas añadidas] El año pasado Pancho Vega le retorció el brazo y casi se lo quebró. Ahora le dolía. No quería tener nada que ver con Pancho Vega. Nada (Donoso, 1966, p. 14).

Aquí podemos apreciar cómo la narración, en primera instancia, parece ser lineal y en tercera persona, pero ocurre una confusión al momento de leer, porque el discurso, presentado en cursiva dentro del ejemplo, parece ser algo dicho por la Manuela. Sin embargo, se denota, tal como señala Filinich (1997), cómo el narrador no pierde el control de la narración, pero al intentar dar cuenta de las elucubraciones del personaje, no solo retoma los contenidos de sus pensamientos, sino que también conserva las formas expresivas propias del estilo directo como la expresión «qué sé yo». De esta manera, los enunciados resultan híbridos, pues tienen marcas tanto del narrador como del personaje. Además, si retomamos las formas en las que se puede presentar el EIL²⁸ señaladas por Tacca (1956), se ven presentes distintas formas en las que este se puede ver reflejado. La primera de estas es la transposición de pronombres, en este caso es del pronombre en primera persona (yo) al pronombre personal átono en tercera persona (le). Además de que prescinde de toda marca gráfica y al trasladar la palabra o el pensamiento ajeno se suprime

²⁸ Estilo indirecto libre.

el verbo atributivo del estilo directo (dijo, pensó) y la oración subordinante del indirecto (dijo que). De igual manera, podemos ver otras formas en las que se presenta el EIL en la siguiente cita:

¡Maldito pueblo! ¡Maldita chiquilla! [1] Haber creído que porque la Japonesa Grande lo [2] hizo propietario y socio de la casa en la famosa apuesta que gracias a él[2] le ganó a don Alejo, las cosas iban a cambiar y su vida iba a mejorar. Claro que entonces las cosas eran mejores. [Cursivas añadidas] Hasta los chonchones iluminaban más, no como ahora que comenzaban las lluvias y ay, mi alma, cuatro meses de sentirme fea y vieja, una que podía haber sido reina. Y ahora que don Alejo les ofrecía ayuda para poder irse a Talca las dos tranquilas y contentas y poner algún negocio, de géneros le gustaría a ella porque de trapos sí que entendía, pero no, la chiquilla [1] se ponía a hablar y no paraba nunca, así, despacito, construyendo una muralla alrededor de la Manuela²⁹ [2]. La Japonesita dio vuelta al tornillo para quitarle luz al chonchón (Donoso, 1966, p. 32).

En esta cita podemos apreciar, en primera instancia, cómo el narrador retoma los contenidos de la psique de la Manuela, es decir, sus pensamientos. Además de esto, también se aprecian algunas formas expresivas propias del personaje [1] que sirven para dar cuenta de sus elucubraciones; es así como podemos ver las quejas y opiniones de la Manuela. Asimismo, se puede ver reflejado que las oraciones exclamativas conservan los signos propios del estilo indirecto. A su vez, el narrador se refiere al personaje como otro [2], lo que nos hace pensar que estamos conociendo lo que sucede en la conciencia de la Manuela, pero auscultada a través de la voz del narrador. En este sentido, se presenta esta fusión entre el narrador y el personaje, donde el narrador está abierto a la irrupción directa de los pensamientos de la Manuela para lograr reflejar la psique y las elucubraciones del personaje, de la forma más fiel posible, a través de la adaptación de la perspectiva del personaje por parte del narrador. No obstante, en esta cita, además de estar presente el EIL, también ocurre algo muy importante y es que en el medio de todo esto ocurre la fusión de dos estilos, es decir, el estilo indirecto libre y el monólogo interior. Sobre todo cuando la Manuela señala «Hasta los chonchones iluminaban más, no como ahora que comenzaban las lluvias y ay, mi alma, cuatro meses de sentirme fea y vieja, una que podía haber sido reina» pues, si se lee detenidamente, existen rasgos de auto referencialidad cuando la

²⁹ El EIL está representado en la cita a través de la letra cursiva.

Manuela alude a que se siente fea y vieja. Además de que existe la presencia de verbos en presente y en pretérito imperfecto, rasgos que, como se verá más adelante, son propios del monólogo interior.

A propósito, según lo señalado por Tacca (1956), se entiende por monólogo interior la técnica narrativa que se encarga de representar las reflexiones que algún personaje hace consigo mismo, pues «en el monólogo interior nadie cuenta, la palabra no puede ser atribuida a nadie más que al personaje, sin alcanzar a ser proferida; nadie escucha por no haber sido articulada» (p. 36). De esta manera es como se refleja el devenir del pensamiento dentro de una narración, dando como resultado que el lector tenga la capacidad de ver, en primera instancia, la imagen del mundo, el reflejo de la conciencia y la construcción de los pensamientos que ocurren en la psique del personaje, quien nos guía con su propia voz. Así pues, como señala Humphrey (1954) «el monólogo interior es, por lo tanto, la técnica utilizada en el arte narrativo para representar el contenido mental y los procesos síquicos del personaje en forma parcial o totalmente inarticulada» (p. 36), lo que nos hace entender que en este tipo de técnica narrativa el personaje no se dirige a nadie más que a sí mismo, siendo, pues, el monólogo interior el reflejo de una conversación interna del personaje, del proceso mismo de su pensamiento, donde salen a la luz distintos sentimientos, recuerdos y opiniones que se van teniendo y en los que se hace manifiesto un diálogo que el personaje entabla, por decirlo de algún modo, consigo mismo.

Igualmente, es importante tomar en cuenta que, según lo señalado por Tacca (1956) en sus contradicciones, a pesar de que en este tipo de narración se capte el devenir de una conciencia desordenada o en su instantaneidad, al pasar a la narración el orden ilógico se convierte en un orden lógico gracias a las configuraciones de los elementos lógicos del lenguaje aplicados en el marco de la narración. Con esto último, se quiere decir que en el momento en que el pensamiento se traslada a la narración no se presenta como incoherente en su totalidad, ya que se adapta, por decirlo así, a las estructuras narrativas. Resulta fundamental señalar que, tal como sostiene Palomo (2009), en el proceso del monólogo interior se tienden a focalizar ideas, sensaciones, recuerdos y pensamientos, mientras que otros se descartan dentro de la narración (pp. 12-14). Sobre todo esto, Oscar Tacca (1956) afirma que el monólogo interior es un discurso que suele apartarse de las convenciones

particulares del análisis introspectivo, específicamente cuando se refiere a coherencia, causalidad y claridad. De esta manera, presenta algunas contradicciones importantes del monólogo interior. Las mismas señalan que, a pesar de que el monólogo interior implica una actividad mental que, en principio, no es lógica, esta tiende a ser configurada y trabajada con los elementos lógicos del lenguaje, dando como resultado que dentro de la narración se presente un discurso dotado de sentido y coherencia.

Esto nos hace entender que, gracias a la aplicación de los elementos lógicos del lenguaje, el orden de los pensamientos y la presencia de ellos dentro de la narración puede mantenerse o descartarse para, de esta manera, establecer una organización lógica y coherente en un discurso que presenta la conciencia en un momento de pura expresión. A su vez, siguiendo lo señalado en las contradicciones propuestas por Tacca (1956), aunque el discurso dé la sensación de que se presenta inmediatamente lo que ocurre en la conciencia del personaje, la verdad es que esto ocurre en lo sucesivo a la actividad del pensamiento. De igual manera, se manifiestan las sensaciones y emociones, pues, en este tipo de discurso, la actividad mental suele convertirse en expresión dentro de la narración.

Ahora bien, como hemos señalado, en *El lugar sin límites* encontramos una narración en tercera persona en la que se da, momentos determinados, un estilo indirecto libre que moviliza a un monólogo interior y en ese monólogo interior vemos, por momentos, el cuestionamiento identitario del personaje principal, la Manuela. De esta manera, se le da espacio al personaje para que pueda irrumpir dentro de la narración y reflejar sus inquietudes, recuerdos, opiniones, reflexiones y sentimientos. Esto lo podemos ver reflejado, por ejemplo, cuando Pancho Vega va al prostíbulo y, al no encontrar a la Manuela, decide ir tras la Japonesita. En ese instante, la Manuela se encontraba escondida en un lugar donde podía observar lo que estaba pasando entre Pancho y la Japonesita. Al ver a la Japonesita siendo acorralada por Pancho y viendo el modo en que esta lo rechazaba lo mejor que podía, la Manuela recuerda un momento que le causa mucho asco, miedo y rechazo pero del que no pudo huir, pues gracias a esto logró convertirse en dueña del prostíbulo. Este es el momento en el que se acostó con la Japonesa Grande con el fin de cumplir con la apuesta de don Alejo. A continuación, podemos observar en la siguiente cita la presencia del monólogo interior:

...Pero una vez no tirité. El cuerpo desnudo de la Japonesa Grande, caliente, ay, si tuviera ese calor ahora, si la Japonesita lo tuviera para así no necesitar otros calores, el cuerpo desnudo y asqueroso pero caliente de la Japonesa Grande rodeándome[2], sus manos en mi[3] cuello y yo[1] 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. Por lo menos esa comprobación exigieron. Y la casa sería nuestra. Mía [3]. Y yo[1] en medio de esa carne, y la boca de esa mujer borracha que buscaba la mía[3] como busca un cerdo en un barrial aunque el trato fue que no nos besáramos, que me daba asco, pero ella buscaba mi[3] boca, no sé, hasta hoy no sé por qué la Japonesa Grande tenía esa hambre de mi boca y la buscaba y yo[1] no quería...(Donoso, 1966, p. 55).

En esta cita podemos observar una conversación que se da en el interior de la Manuela; en este momento ella está recordando un hecho del pasado, por lo que se denota un desorden cronológico, característico del monólogo interior, entre el pasado y el presente de la escena. Además, se entiende que estamos frente a los acontecimientos de la conciencia de la Manuela por la constante auto referencialidad, que se presenta a través de la formulación de pronombres personales [1], pronombres enclíticos [2] y pronombres posesivos [3] que denotan una referencia a la primera persona. De igual manera, se pueden observar verbos en pretérito imperfecto como «buscaba», «tenía» y «existían». Algo muy característico del monólogo interior, ya que si recordamos lo señalado por Humprey (1954), en el monólogo interior, específicamente en el conocido como directo, «el autor ha desaparecido totalmente: está escrito en primera persona; los tiempos son, *velis nolis*, pretérito imperfecto, presente o condicional» (p. 38). Todo esto, aunado a la sensación de que es un discurso que, tal como señalan Palomo (2009) y Humprhey (1954) no va dirigido a nadie más que a ella, pues, si nos ponemos en perspectiva e imaginamos esta escena, podemos pensar en la Manuela mientras está sola, escondida, contemplando aterrorizada la situación que se está dando con Pancho, mientras rememora este suceso traumático en su vida, que es suscitado a causa de lo que ve. A su vez, las sensaciones están muy presentes en el momento en el que la Manuela expresa su disgusto, asco, miedo y total rechazo ante lo ocurrido.

Ahora bien, es importante mencionar que, según lo señalado por Tacca (1956), el monólogo interior, dentro de una narración, suele manifestarse por diferentes vías que se desarrollan de mejor forma en estados que son límites para la conciencia, como es el caso del sueño, la embriaguez, el miedo, el sufrimiento, la emoción, la exaltación y la locura. Por esta razón, no es de extrañar que las veces en que la Manuela irrumpe con su monólogo, dentro de la narración, sea gracias a distintos estados donde su conciencia se encuentra al límite. Un ejemplo de esto, son los momentos en los que la Manuela habla con la Japonesita y esta se refiere a ella como «papá», lo que disgusta grandemente a la Manuela y, por ello, defiende su identidad femenina. De igual manera, esto ocurre en aquellos momentos en los que la Manuela se enfrenta a Pancho Vega, ya sea por el mero conocimiento de la presencia del mismo en el pueblo o cuando ambos se encuentran juntos en lugares determinados. Estas, entonces, son situaciones que mantienen a la Manuela al límite, ya que ambos son personajes que le afectan en gran manera. Esto lo podemos ver presente en la novela cuando, luego de lo sucedido con la Japonesita, la Manuela, Pancho y Octavio van caminando por el pueblo en busca de otro lugar donde seguir la fiesta. A causa de la emoción y la faena, la Manuela hace el intento de besar a Pancho y este, enfurecido por la situación, opta por pegarle, dando como resultado que la Manuela, aterrorizada y llena de miedo, saliera corriendo en busca de alguien que la salvara. En ese momento, a través de un monólogo interior, que la lleva entre recuerdos y el momento presente, manifiesta la esperanza de toparse con don Alejo, aquel que le dijo que nada le pasaría. A continuación, citamos una parte del pasaje:

...Le dolía el bofetón en la cara, los tobillos endebles, los pies desnudos que se cortaban en las piedras o en un trozo de vidrio o de lata, pero tenía que seguir corriendo porque don Alejo le prometió que le iba a ir bien, que le convenía, que nunca más iba a sentir el peso de lo que sentía antes si se quedaba aquí donde estaba él, era promesa, juramento casi, y se había quedado y ahora lo venían siguiendo para matarlo(...) él fundó El Olivo. Cruzar la viña como don Céspedes y decirle que estos hombres malos primero tratan de aprovecharse de una[1] y después... Decirle por favor, defiéndame del miedo, usted me prometió que nunca me[1] iba a pasar nada que siempre iba a protegerme[1] 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... (Donoso, 1966, pp. 68-69).

Este pasaje refleja con claridad el estado de vulnerabilidad en el que se sitúa la Manuela. Así, la persiguen para golpearla y, finalmente, para causarle un daño tal que tendrá por consecuencia la muerte. Puede observarse en su intervención la presencia del miedo y, además, del sufrimiento. Mientras está corriendo en busca de auxilio, habla consigo misma recordando y afirmándose palabras que le ha mencionado don Alejo, con el fin de darse esperanza de vida. Además, se denota, tal como señala Palomo (2009), el desorden cronológico entre el recuerdo y los hechos presentes, propios del monólogo interior. A su vez, se refleja la constante auto referencialidad [1] que hace alusión a que el personaje habla consigo mismo y, si nos ubicamos en los tipos de monólogos interiores, presentados por Humphrey (1954), podríamos definir este monólogo interior como directo, ya que no se supone la presencia de un oyente, sino que, más bien, el personaje habla consigo mismo. Asimismo, no hay indicadores de mediación del discurso, tales como «dijo» o «pensó» y se abre el camino, como lo evidencia el discurso, a la conciencia del personaje, pues se nos reflejan sus pensamientos, acompañados, además, de emociones que se suscitan en momentos específicos. De esta manera es cómo podemos ver reflejado el monólogo interior, dentro de *El lugar Sin límites*, que, a su vez, se encuentra inserto en el proceso del estilo indirecto libre en el que se fusionan los discursos del narrador y del personaje en el caso de la Manuela. Este es un discurso interior que se da a través de la irrupción de la Manuela dentro de la narración con el fin de sacar a la luz los pensamientos, recuerdos y reflexiones que merodean su conciencia en momentos complicados para ella, ya sea porque se cuestiona su identidad de diferentes formas o porque se enfrenta a situaciones conflictivas que le hacen recordar un pasado desagradable en el que, del mismo modo, pudiera verse cuestionada su identidad.

Ahora bien, como se ha mencionado anteriormente, algo interesante que ocurre en esta obra es que ambas variables, el estilo indirecto libre y el monólogo interior, se combinan. De hecho, Tacca (1956) señala que una de las maneras de llegar al monólogo interior es a través del estilo indirecto libre, de forma que los límites en la aproximación se pueden llegar a confundir (p. 37), dando como resultado un discurso híbrido y, a su vez,

ambiguo. Lo que confunde, en principio, a cualquier lector que se enfrente a dicha narración. Esto lo podemos ver ejemplificado en la siguiente cita:

La Manuela tiró las horquillas al suelo. Ya estaba bueno. ¿Para qué seguía haciéndose tonta? ¿Quería que ella[1.1], 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[1]...[Cursivas añadidas] sabes muy bien que soy[3] loca perdida, nunca nadie trató de ocultártelo. Y tú pidiéndome[4] que te proteja: si voy a salir corriendo a esconderme[4] como una gallina en cuanto llegue Pancho. Culpa suya no es por ser su papá. Él[1.1] no hizo la famosa apuesta y no había querido tener nada que ver con el asunto. Qué se le iba a hacer³⁰ [1]. Después de la muerte de la Japonesa Grande te he pedido tantas veces que me des mi[5] parte para irme, qué sé yo[2] dónde, siempre habrá alguna casa de putas donde trabajar por ahí... pero nunca has querido. Y yo[2] tampoco³¹ (Donoso, 1966, p.26).

En esta cita podemos ver reflejado cómo al principio el narrador está en tercera persona pero, repentinamente, el discurso cambia a uno que parece ser parte del estilo indirecto libre, ya que se entiende que es el narrador el que habla pero, a su vez, el anunciado tiene rasgos de la Manuela[1]. En el sentido de que estas preguntas, las cuales mantienen los signos interrogativos como característica del EIL, parecen cuestionamientos y quejas hechas por el personaje en su conciencia. Y, además, se conservan expresiones propias del personaje como «Qué se le iba a hacer». De igual manera, en la narración se refieren al personaje como otro [1.1], lo que nos hace pensar que, en ciertos momentos, entramos a la conciencia de la Manuela a través del discurso del narrador. Esto nos da a entender que el narrador se identifica con el personaje, y se apropia de la palabra ajena para reflejar la conciencia de este. De esta manera, el narrador puede observar, sentir, opinar, escuchar, ver, apreciar y juzgar como otro.

Por otro lado, justamente después de la aparición del EIL, parece existir un monólogo interior, en el sentido de que estas narraciones parecen ser reflexiones hechas por la Manuela en su conciencia y que, a su vez, estas se ven reflejadas en el texto. Además de la constante auto referencialidad que se manifiesta en la presencia de

³⁰ El estilo indirecto libre está marcado con cursivas dentro de las citas para que se entienda mejor lo que se quiere explicar.

³¹ El monólogo interior se encuentra subrayado dentro de las citas para que se entienda mejor lo que se quiere explicar.

pronombres personales [2], pronombres enclíticos [4] y pronombres posesivos [5]. A su vez, se refleja el elemento de la retrospección a través del recuerdo, en el momento en que la Manuela se acuerda de la muerte de la Japonesa Grande y cómo, desde ese momento, ha pedido su parte del dinero. Además, si se lee en perspectiva, pudiéramos imaginar a la Manuela hablando, quejándose, para ser específicos, con ella misma en esos momentos del texto.

De igual manera, podemos apreciar esta combinación de técnicas que nos presenta un discurso híbrido y ambiguo en distintas partes de la narración. Esto lo podemos ver reflejado en los primeros párrafos de la historia, en donde se comienzan a narrar los primeros acontecimientos de la obra, luego de que la Manuela despertara y recordara que Pancho Vega había vuelto. Este discurso que combina ambas técnicas lo podemos ver reflejado de la siguiente manera:

Se amarró los cordones lentamente, con rosas dobles... al arrodillarse, allá en el fondo, debajo del catre, estaba su maleta. De cartón, con la pintura pelada y blanquizca en los bordes, amarrada con un cordel: contenía todas sus cosas. Y su vestido. *Es decir, lo que esos brutos dejaron de su vestido tan lindo*[1]. *Hoy, junto con despegar los ojos, no, mentira, anoche, quién sabe por qué* [1] *y en cuanto le*[3] *dijeron que Pancho Vega andaba en el pueblo, le entró la tentación de sacar su vestido otra vez. Hacía un año que no lo tocaba. ¡Qué insomnio, ni chacolí agriado, ni perros, ni dolor en las costillas!*[2]. [Cursivas añadidas] Sin hacer ruido para que su hija no se enojara, se inclinó de nuevo, sacó la maleta y la abrió. Un estropajo. Mejor ni tocarlo. Pero lo tocó. Alzó el corpiño... no, parece que no está tan estropeado, el escote, el sobaco... componerlo. Pasar la tarde de hoy[4] domingo cosiendo al lado de la cocina para no entumirme. Jugar con los faldones y la cola, probármelo[5] para que las chiquillas me[7] digan de dónde tengo que entrarlo porque el año pasado enflaquecí tres kilos. Pero no tengo[6] hilo. Arrancando un gironcito del extremo de la cola se lo metió en el bolsillo (Donoso, 1966, p. 6).

En esta cita podemos ver, en primera instancia, cómo la narración se encuentra en tercera persona. Pero, mientras avanzamos, nos encontramos con un discurso que parece ser un EIL, pues se entiende que es el narrador quien habla, ya que se refiere al personaje como otro [3]. Además, se distinguen distintos rasgos de la Manuela. Entre estos, se hacen

presentes expresiones características del personaje [1] y, además, encontramos oraciones exclamativas, que mantienen los signos como característica del EIL, pero las mismas nos hacen entender que podrían ser exclamaciones del personaje a través del discurso emitido por el narrador.

Seguidamente, la narración continúa en tercera persona pero, de un momento a otro, cambia a lo que parece ser un monólogo interior de la Manuela, ya que el discurso (el cual se encuentra subrayado en el ejemplo) a simple vista parece ser un reflejo de los pensamientos de la Manuela plasmados en la narración. De alguna manera, se da la sensación de estar en los pensamientos del personaje, además de que se reflejan distintos pensamientos en un solo párrafo, lo que alude a la psique del personaje, todo esto aunado a la presencia de verbos [6] y adverbios [4] que refieren al presente. Elementos que, recordando lo señalado por Humphrey (1958), son característicos del monólogo interior directo, ya que entre los tiempos del mismo destaca el presente. De igual manera, se destaca la auto referencialidad a través de pronombres enclíticos [5] y pronombres personales átonos [7], característica destacada del monólogo interior ya que, como se ha mencionado ante, en el mismo se refleja al personaje hablado consigo mismo.

Ahora bien, esto nos hace entender que en *El lugar sin límites*, ocurre un estilo indirecto libre en el que la Manuela conforma un monólogo interior, de forma que se presenta la combinación de dos técnicas narrativas dentro de una sola obra y, además, dentro del mismo párrafo. De esta manera, se crea un discurso ambiguo e híbrido. Un discurso que tiene dos formas de ser y de expresarse y al que podríamos asimilar a los ademanes propios de la figura travesti y que, podría decirse, que conforma, así, un travestismo narrativo.

En resumen, *El lugar sin límites* es una obra muy interesante que, entre distintos temas, trata el travestismo, una temática muy utilizada por su carácter ambiguo y sus distintos significados dentro de la cultura, sobre todo por su tratamiento simbólico e identitario. Pero, en esta obra, el travestismo da un paso más allá y no solo se presenta en la estética del personaje travesti (la Manuela), sino que se convierte en una manera de narrar que obedece, por momentos, al cuestionamiento crucial del personaje central, manifiesto, en particular por el manejo de dos técnicas comunes en la narrativa moderna: el

estilo indirecto libre y el monólogo interior. Todo esto aunado a la manera en la que el narrador en tercera persona hace alusión a la Manuela, que, en determinados momentos, se refiere a ella en femenino y otros en masculino. Así, teniendo en consideración estos aspectos, podría plantearse, en el marco de esta novela, una noción teórica-técnica de narrativa travesti, pues el travestismo del personaje se puede observar, del mismo modo, en la forma de narrar.

La narración entra en un proceso de ambigüedad y de simulación en la que no puede determinar ni el género de la Manuela ni tampoco una forma concreta de narrar, sino que más bien se da una alteridad de distintas técnicas. Esto se ve reflejado cuando la Manuela irrumpe en la narración dejando en claro que no es una narración convencional, dando, entonces, paso a que el estilo indirecto libre (EIL) y el monólogo interior se crucen. Hay que decir que el estilo indirecto libre obedece al tránsito indirecto entre un discurso en tercera persona y el discurso del personaje. El monólogo interior, por su parte, obedece a un discurso donde se pasa por diferentes planos temporales, donde diferentes voces (de la conciencia) se van mezclando y donde se reflejan, en primera instancia, los pensamientos del personaje, dando como resultado el agolpamiento de pensamientos o recuerdos. Es así como gracias a estas variaciones narrativas ocurre la apropiación de un yo por parte del narrador, dejando, pues, ver el plano simbólico y físico del personaje travesti, reflejando la dualidad y la ambigüedad no solo de la Manuela, sino también, por reflejo con el personaje, de la narración.

CONCLUSIONES

En esta investigación nos propusimos demostrar, a través de la figuración de la conciencia narrativa, la formación del travestismo narrativo en la novela *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso, poniendo especialmente el acento en aquellos pasajes en los que se presenta la relación narrador-personaje entre la Manuela y el narrador. Con este propósito en mente, en cada uno de los capítulos se fueron trazando contextualizaciones, nociones y ejemplos que permitieron desarrollar la perspectiva de esta noción técnica y teórica evidenciada en pasajes concretos de la novela³².

1.- Para ello, en primera instancia, se definieron las nociones de identidad, travestismo, simulación y ficción ya que, de alguna forma u otra, estas son nociones que nos ayudaron a comprender de mejor forma lo trabajado en el marco de la obra. Ahora bien, para definir la identidad se trabajó de la mano de autores como Michel Foucault (1968-1971), en cuya lectura y gracias a sus distintos postulados, pudimos concluir que todas las nociones y conceptos que manejamos sobre identidad y género³³ responden a disposiciones discursivas que son, generalmente, impuestas por los entes de poder. Es así como no podemos hablar de realidades concretas o absolutos, sino de distintos discursos que dan vida a mundos posibles. De esta manera, la sexualidad sujeta al discurso impuesto termina por afectar al individuo, su identidad y a la concepción que este tiene de sí mismo; así, si su discurso varía y es diferente al establecido por los entes de poder, le causará posibles problemas identitarios y, del mismo modo, puede generar conflictos con el ámbito social.

³² Se enumerarán, entonces, las distintas etapas desde las que se desarrolló todo el proceso de investigación, correspondiendo cada número a un capítulo del trabajo.

³³ Es importante recordar que las nociones de sexo y género suelen ser confundidas entre sí. Por esta razón, vale la pena señalar que se entiende como sexo según el folleto *Sobre las personas trans, la identidad de género y la expresión de género* (2011) publicado por la American Psychological Association, al estado biológico con el que nace una persona, ya sea hombre o mujer, y se encuentra asociado, normalmente, a todo lo relacionado con los cromosomas, la anatomía interna y externa y, a su vez, por la permanencia hormonal. Por otro lado, la American Psychological Association señala que se entiende por género a las actividades, las conductas y los roles establecidos que una sociedad considera apropiados para niños y hombres o niñas y mujeres. Por lo tanto, esto influye en cómo las personas actúan y cómo se sienten consigo mismas. Del mismo modo, Donna Haraway (2008) señala que, según los estudios realizados por Robert Stoller (1964), el sexo ha de ser relacionado con la biología (hormonas, genes, sistema nervioso, morfología) y el género con la cultura (psicología y sociología). Véase en: Haraway, D. (2008). *Género para un discurso marxista: La política sexual de una palabra*.

A su vez, pudimos entender que con el pasar del tiempo el pensamiento ha ido cambiando, pues las formas de entender al mundo no dejan de modificarse en todos los ámbitos. Todo esto, gracias al cambio epistémico, pues en la episteme moderna el hombre ya no está anclado a los antiguos discursos, ya no depende de las antiguas creencias y las leyes impuestas para entender las cosas, lo que da como resultado que este, al estar libre de estos antiguos discursos, busque sus propias respuestas. De esta manera, se quiebran los absolutos y proliferan diversas concepciones y nuevos discursos en distintos ámbitos, entre estos, el discurso donde resaltan distintas posibilidades sexuales y, además, se ponen sobre la mesa una gama múltiple de identidades. Esto último nos lleva a considerar que, según la forma de ver el mundo, tenemos también una percepción diversa de la identidad, tanto dentro como fuera.

A su vez, siguiendo el hilo de la multiplicidad del discurso, se trabajó con lo señalado por Rosi Braidotti (1994). Es así como logramos entender que, tal como señala la autora, el pensamiento de la Modernidad exige nuevas formas de comprensión en los ámbitos científicos y nuevas formas de entender los distintos discursos. Así, poco a poco, se van estableciendo nuevas formas discursivas en distintos ámbitos como el religioso, el científico y, sobre todo, cambian aquellos discursos que tienen que ver con lo que gobierna al sujeto. De esta manera es como se abre la oportunidad de definir un punto de vista nómade que se basa en las diferencias, dando posibilidad al desarrollo de distintos tipos de identidades que no se encuentran estancadas, sino que están en un constante devenir o en movimiento, pues cada gusto, cada reflexión y relación con el otro influye, según Braidotti, en el devenir identitario del sujeto.

De igual manera, siguiendo lo postulado por Judith Butler (1990) pudimos comprender que, tal como afirma la autora, por más que se intente establecer que los sexos son binarios en lo que respecta a su morfología y constitución, esto no quiere decir, por el contrario, que los géneros sigan siendo solo dos, pues al entenderse que el género es algo diferente a sexo, el género mismo pasa a ser un artificio ambiguo que da cabida a lo transitorio. De esta manera es que hombre y masculino pueden significar tanto cuerpo de mujer como de hombre y viceversa. Por consiguiente, pueden existir distintas identidades que se mantienen en constante devenir. Entonces, lo postulado por Braidotti (1994) y

Butler (1990) nos hace entender que nos encontramos en un periodo donde se le da fin a las dicotomías y al dejarse atrás lo binario, característica esencial que establecía al género como un elemento estático, no se puede pensar en la identidad como algo que está totalmente fijo, pues la misma se encuentra en constante movimiento y, por lo tanto, es nómada. En este sentido, al ser la identidad un elemento transitorio, se da cabida a formas identitarias que pueden presentar, al mismo tiempo, dos maneras de ser, como lo que ocurre en el caso de travestismo.

Ahora bien, puede entenderse por travestismo, según la RAE, aquella práctica que consiste en el uso de prendas de otro sexo o, también, como la experiencia de ocultar a alguien o algo. Por otro lado, según los distintos postulados de Josefina Fernández (2004), la condición travesti se puede considerar como algo que rompe por completo con los discursos establecidos, porque es indefinible y, por tanto, ambigua, ya que alguien adopta e imita el modelo del sexo opuesto con el fin de simularlo para lograr cumplir su deseo de ser otro. Todo esto se da a través de la imitación o la simulación, que tiene como fin el realizar un performance o una puesta en escena del anhelado deseo identitario. Dicho cambio se logra gracias a la adquisición de rasgos externos como el vestido, el maquillaje y, en algunas ocasiones, intervenciones quirúrgicas que implica, por ejemplo, el agregar glúteos o caderas al cuerpo. De igual manera, esto se logra gracias a la adquisición de un nuevo nombre lo que completa, de hecho, este cambio identitario.

Llegados a este punto, también se hizo necesario recordar las distinciones entre las nociones de travesti, transexual y transgénero, pues estas suelen confundirse. Por tanto, es importante resaltar que, a diferencia del travesti, el transgénero, según el folleto *Sobre las personas trans, la identidad de género y la expresión de género* (2011), publicado por la American Psychological Association, es una persona cuyas expresiones, conductas y, sobre todo, su identidad de género no se ajusta con su sexo. A su vez, a pesar de todo esto, decide mantener su sexo de nacimiento. De igual manera, según Virginia Prince (1997), una de las primeras en acuñar el término, el transgénero es aquel que, aunque no se siente identificado con su género, no decide someterse a intervenciones quirúrgicas. En sí, señala la autora, esta noción se enfoca en aquellas personas que, al igual que ella, tiene pechos, viste, actúa y vive a tiempo completo como mujer sin tener la intención de hacerse cirugía genital. Por

otro lado, el transexual, según Harry Benjamin (1964), es aquella persona que no se siente cómoda con el cuerpo y las características sexuales con las que nació. Por esta razón, tiene la urgente necesidad de realizarse una cirugía para cambiar de sexo pues, tal como señala el autor, para el transexual, los órganos sexuales son una fuente de disgustos para consigo mismo. Entonces, tomando en cuenta lo señalado anteriormente, estas tres nociones se diferencian en tanto que se puede entender al travestismo como la acción de vestirse y construir otra identidad a través de elementos externos y, por supuesto, por el cambio de nombre. De esta manera, se puede realizar esta acción para cumplir el deseo de simular ser del sexo opuesto o, simplemente, se puede realizar por la diversión y erotismo de vestirse como otro, imitando, con vivo interés, modelos relacionados al mundo del espectáculo. Sin embargo, al desnudarse, retorna a la identidad previa al disfraz. Por otro lado, ser transgénero hace referencia a una persona cuya identidad de género no se ajusta con su sexo, es decir que no se siente identificado con su identidad de género pero decide mantener su sexo de nacimiento. Esto implica que, aunque no esté vestido o no sea mujer, se sienta como tal. Además, el transgénero afirma constantemente su identidad femenina, evitando ponerla en cuestión. Mientras que el transexual es una persona que de ninguna manera se identifica con su cuerpo y con su sexo de nacimiento y, por lo tanto, opta por cambiarse de sexo.

Ahora bien, al volver sobre la condición del travesti, resultó fundamental desarrollar el concepto de simulación, así como su proceso. Así pues, se trabajó al respecto, comenzando por la noción de imitación, de la mano de autores tales como Aristóteles, quien señala en su *Poética* que esta es algo totalmente natural para el hombre desde su infancia y, además, afirma que tanto la imitación como la mimesis son palabras que hacen alusión a una representación. Siguiendo este hilo, René Girard (1997) señala que dos elementos que se tienen que tomar en cuenta al momento de hablar de simulación, imitación o mimesis son, precisamente, el deseo y la apropiación, pues, cuando un sujeto imita algo o cuando se realiza una imitación lo que se simula es el deseo mismo que causa llegar a ser o a representar un modelo en específico. Por supuesto, cuando hablamos de deseo y de apropiación, no podemos dejar de intuir la relación entre el proceso de imitación con un proceso erótico, por lo que, siguiendo a Jean Baudrillard (2000), la seducción es un elemento esencial en el proceso de imitación en el ámbito sexual, pues se trata de una

forma en la que ambos sexos se juegan la identidad, de forma que la seducción termina siendo un juego fatal, ya que, como resultado, lleva directamente al deseo y este deseo, de ser cumplido, lleva al placer.

Entonces, tomando en cuenta lo postulado por estos tres autores podemos entender que la simulación cuenta con tres elementos importantes: el juego, el deseo y la apropiación. Estos permiten, de una forma u otra, que un individuo pueda intervenir desde el acto del simular, cuyo deseo se experimenta, en principio, a través del juego, cuyo objeto de anhelo es la identidad de la que quiere apropiarse. De igual manera, podemos entender que la simulación es un elemento importante en distintas representaciones como el arte, la pintura, el teatro y la literatura, por lo que, al estar estrechamente vinculada a estos tipos de representaciones, significa que se relaciona, de una forma u otra, con los actores, los magos, los imitadores y, sobre todo, los travestis. Sobre este último, Severo Sarduy (1982) señala que el travesti no copia, sino que simula aquello que desea ser. De esta manera es como el travesti no busca representar una imagen estática entre lo femenino o lo masculino, sino que su anhelo es la imitación de un modelo en específico a través de un juego que implica el cambio de apariencias y la ambigüedad, ya que el travesti representa a un sujeto que se caracteriza por tener dos formas de ser.

Por último en lo que respecta a la primera parte del proceso de esta investigación, se trabajó con la noción de ficción. Para ello, dialogamos con las posturas de autores como Juan José Saer (1997), quien indica que “ficción” es una noción que, normalmente, parte de elementos que constituyen la realidad unidos a elementos creados en la imaginación del autor. Por lo tanto, la ficción tiene la capacidad de presentar múltiples tratamientos de un número de mundos indefinidos. De igual manera, el autor señala que la ficción pide ser entendida como tal y no como una verdad absoluta pues, después de todo, es un elemento construido a través de distintas percepciones entre lo real y lo imaginario. Siguiendo este hilo, José M. Pozuelo Yvancos (1993) señala que todo discurso narrativo es ficticio, en tanto que consta de elementos que aluden a la realidad y elementos imaginarios trabajados a través de un tratamiento específico. De igual manera, señala que estos mundos son entendidos como tal gracias a un pacto que se realiza con el lector. Este es un acuerdo donde el lector acepta, de cierta manera, que se encuentra ante un texto ficcional y lo trata

como tal, entrando así a diversos mundos de múltiples posibilidades. A partir de esto, el lector se adentra en estas representaciones respetando los parámetros y reglas que lo constituyen. Entonces, tomando en cuenta lo que señalan ambos autores, entendemos que la ficción se centra en representar un mundo totalmente diferente al cotidiano, a través de la unión de elementos reales e imaginarios.

2.- Seguidamente, se estudiaron algunos conceptos teóricos que se enfocaban en el análisis de la conciencia narrativa y la relación narrador-personaje en el marco de un texto narrativo. Para ello, se abordaron las perspectivas de diversos autores como Mario Vargas Llosa (1997), quien destaca la importancia de la figura del narrador en tanto que personaje y conciencia narrativa. Por otro lado, Oscar Tacca (1973) señala que el narrador tiene la capacidad de trasladarse de distintas formas a través de la historia y, a su vez, puede llegar a identificarse con el personaje. Es así como existen distintos tipos de focalización en cuenta a la relación entre el narrador y el personaje, considerando, entonces, que el narrador es el encargado de determinar la forma y el ángulo de comunicación manifiesto en la obra. Dicha relación, puede presentarse de tres maneras. En primer lugar, nos encontramos con el narrador omnisciente que es aquel que posee el conocimiento mayor de todo lo que ocurre en la narración; así, supera y domina, por decirlo de alguna manera, a sus personajes y, además, se sitúa fuera de la historia. En segundo lugar, tenemos al narrador equisciente, que es aquel que posee una suma de conocimientos equivalente a la del resto de los personajes. Por último, también resalta el narrador deficiente, un tipo que se expresa y se figura con menos información que el personaje.

Considerando lo anterior, aunque exista esta forma establecida de representar la relación narrador-personaje, dicha relación puede variar gracias a distintos factores. En este sentido, el narrador puede optar por manifestarse de formas diversas dentro de la narración. Es así como la relación narrador-personaje se rompe y da cabida a nuevas formas de presentar al narrador o al personaje dentro del relato. Entre estas, destacan las formas en las que el personaje, recordando lo señalado por autores como Antonio Garrido Domínguez (1996), puede irrumpir dentro de la historias manifestando sus pensamientos o preocupaciones, lo que, de cierta forma, introduce verosimilitud al relato. De igual manera, es importante mencionar un elemento importante que permite este tipo de cambios,

variaciones e irrupciones dentro del relato, y este es la conciencia narrativa. Este elemento permitió la entrada a lo más profundo de la psique de los personajes dentro de las obras. Sobre esto, Robert Humphrey (1954), en particular, resalta la existencia de novelas que se centran en la corriente de la conciencia, característica de la Modernidad, pues las mismas tratan de representar lo que se oculta bajo la superficie. De esta forma, este tipo de novelas se pueden definir como una representación literaria que se centra en la exploración de los niveles de la conciencia anteriores a la palabra. Ahora bien, las dos variaciones narrativas que se trabajaron en esta investigación fueron el estilo indirecto libre y el monólogo interior, ambas relacionadas con la conciencia narrativa y el tratamiento de la relación que se da entre el narrador y el personaje.

Por una parte, entendemos por monólogo interior aquella técnica narrativa que se encarga de representar los pensamientos y reflexiones que realiza un personaje consigo mismo en soledad. Al respecto, Oscar Tacca (1956-1973) afirma que el monólogo interior se caracteriza por presentar fielmente el devenir del pensamiento de un personaje dentro de la narración. Por lo tanto, el monólogo interior se centra en representar la imagen de un mundo interior, el reflejo de la realidad de la conciencia. Así también, el autor señala que el monólogo interior ocurre cuando un personaje tiene una conversación consigo mismo; por lo tanto, opina, reflexiona, recuerda y se expresa para sí mismo. De igual manera, afirma que en este monólogo existen distintas contradicciones entre las que resalta el hecho de que en el monólogo interior ocurre una captación de pensamientos que en principio no tienen ninguna lógica, pero que al pasar a la narración son reflejados a través de los elementos lógicos del lenguaje (Humphrey, 1954). Por lo tanto, cuenta con cierto orden. Igualmente, las sensaciones están muy presentes, punto clave que nos permite comprender que se está dentro de la mente del sujeto. Por otro lado, Vanessa Palomo Berjga (2009), presenta distintas características que facilitan el entendimiento del monólogo interior. Entre estas resaltan que en el monólogo interior el discurso no va dirigido ni directa ni tácitamente a nadie. También hay un predominio del desorden cronológico, por lo que ocurren referencias oscilantes entre presente y pasado. Además, de la constante auto referencialidad en el discurso, manifiesta también en la representación de los sentidos, sentimientos y a la utilización de palabras coloquiales y vulgarismos característicos del personaje.

Por otro lado, cuando se habla del estilo indirecto libre, se hace referencia a una técnica o a una variable narrativa que representa los pensamientos y las reflexiones de los personajes pero, a diferencia del monólogo interior, estos son representados a través de las intervenciones del narrador. Sobre esto, Tacca (1973) señala que en el estilo indirecto libre el narrador cuenta lo que sucede y lo que dicen sus personajes, con el fin de lograr mayor fidelidad en el relato. Por consiguiente, reproduce la psique de los personajes a través de su propio discurso. Esto quiere decir que adopta la palabra ajena para lograr un mejor efecto dentro de la narración. De igual manera, señala que esta variación se caracteriza por la ausencia de guiones, comillas y, sobre todo, de verbos que indican mediación como en el caso de «dijo» o «pensó». A su vez, Tacca (1956) refiere algunas de las formas en las que se puede reconocer el EIL dentro de la narración, destacando entre estas la conservación de interjecciones, vulgarismos y particularidades de los personajes. Asimismo, suele transponer pronombres como, por ejemplo, los pronombres de primera a tercera persona, además de que se conservan los signos interrogativos y exclamativos dentro de la narración. Siguiendo estas ideas, es importante señalar que, tal como señala María Isabel Filinich (1997), cuando el narrador reproduce los pensamientos del personaje, este no abandona por completo el control de la narración. Es así como al intentar dar cuenta de las elucubraciones del personaje no solo se centra en retomar los contenidos de sus pensamientos, sino también las formas expresivas propias del personaje, lo que da como resultado que se desarrolle un discurso híbrido, ambiguo y yuxtapuesto que, en primera instancia, pudiera confundir al lector.

3.- Es así como dichas nociones resultaron de gran importancia para poder analizar el fenómeno del travestismo narrativo en *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso. En este punto, el análisis se abordó en tres momentos que ayudaron a definir lo que hemos querido nombrar como travestismo narrativo dentro de la novela citada.

3.1.- En primera instancia, explicamos cómo se representa la figura del travesti dentro de la obra. Por supuesto, la Manuela, figura central de *El lugar sin límites*, es la representante del travestismo, personaje modelado por dos elementos esenciales en el proceso travesti: la adquisición de rasgos externos como el vestido y el maquillaje y, a su vez, la nominación travesti.

Sobre la nominación travesti se concluyó que en el caso de la Manuela ocurre un cambio discursivo y, a su vez, identitario al momento en que cambia su nombre de nacimiento por uno que se acople a su deseo de presentarse como mujer. De ello resulta que, recordando lo señalado por Maureira Solís (2009), Manuel logre la inmersión a un proceso performático donde asume su otra identidad. Es así como logra construirse como otro, sentirse más cómodo con su identidad. Además, este cambio discursivo le da fuerza y poder, ya que logra afirmarse con otra identidad tanto interna como externamente. Con respecto a esto, tal como señala Fernández (2004), en el momento en que el travesti realiza el cambio nominal también cambia su forma de actuar, de hablar y de referirse a sí mismo. Demostrando el cambio identitario que se da de lo masculino a la femenino. De igual manera, todo este cambio se logra gracias a la simulación de algo que no es suyo originalmente pero que construye a través del nombre, ya que, tal como señala Solís (2009) el cambio de nombre juega, en primera instancia, con las categorías de ser o parecer, pues representa acto performático a nivel discursivo.

Ahora bien, tal como se mencionó anteriormente, el travesti necesita, además del nombre, cambios externos para completar su performance. Esto lo logra gracias a la adquisición de elementos como el vestido, el chal o el maquillaje. En este aspecto, Bertha López Morales (2011), sostiene que la Manuela crea una ilusión, interna y externa, a través del vestido, el chal y el maquillaje. Conformando, así, un acto performativo que se complementa con estos rasgos externos, rasgos que, como argumenta Fernández (2004), han sido estudiados cuidadosamente para lograr simularlos con mayor fidelidad dentro de las posibilidades. Todo esto con el fin de crear una identidad construida a través del simulacro, es decir, a través de la ilusión de ser otro a través de elementos como las prendas que usa constantemente. De igual manera, estos elementos externos logran que la Manuela pueda introducirse en esta nueva identidad y entenderse como tal pues, de cierta forma, estos elementos externos le dan fuerza y seguridad sobre lo que cree y piensa sobre sí misma. Ahora bien, tomando en cuenta lo postulado, podemos concluir que la Manuela, tal como menciona Sarduy (1982) al referirse a la figura travesti, más que realizar una copia, realiza un simulacro a través de la adquisición de rasgos internos y externos que le dan la capacidad de adentrarse en una nueva identidad por momentos determinados.

3.2.- Seguidamente, se trabajaron las variaciones narrativas que se encuentran dentro del texto y que, a su vez, dan cuenta del travestismo narrativo a través del tratamiento de la conciencia narrativa y de la relación entre el narrador y el personaje. Pues, tal como se ha mencionado anteriormente, en el caso de *El lugar sin límites*, si se observa en perspectiva, la figura del narrador, en principio, asume en una buena parte de la obra la postura tradicional de un narrador omnisciente, pero mientras se avanza en la narración poco a poco van saliendo a la luz distintas variaciones narrativas. Algunas de ellas dan cuenta de un travestismo narrativo dentro de la obra. A partir de esto se abordaron pasajes específicos en los que interviene la Manuela, los cuales permitieron dar cuenta de estas variaciones.

En primera instancia, se trabajaron los cambios que se dejan ver en la relación narrador-personaje. Considerando, en principio, el hecho de que el narrador se refiera a la Manuela de forma femenina y masculina en momentos determinados, variación que refleja el carácter transitorio del personaje y, por ende, el simulacro en el que se encuentra inmerso el personaje travesti. Estos cambios discursivos se presentan cuando el narrador se refiere a la Manuela como mujer y luego, en momentos determinados, se refiere a Manuel a través de pronombres masculinos o adjetivos como «flaco» y «chico», como se pudo ver en los ejemplos revisados. Este cambio narrativo, tal como señala Maximiliano José Suarez (2012), da cabida a la ambigüedad dentro de la obra y a la confusión del lector al momento de enfrentarse al texto, ya que se devela un personaje que está en constante tránsito entre ser y no ser, y que se deja ver gracias al tratamiento narrativo. Todo esto nos hace entender que, de alguna forma, la condición travesti del personaje también se ve reflejada en la narración, dada la ambigüedad presente en el texto, que constantemente demuestra dos formas de ser.

3.3.- Ahora bien, la segunda variación narrativa que da cuenta del travestismo narrativo en la obra es aquella que se denota a través de la estética narrativa. En este caso, se trata de las variaciones anteriormente mencionadas en el segundo punto: el estilo indirecto libre y el monólogo interior. De esta manera, se pudo concluir que en *El lugar sin límites* existe un tratamiento especial entre el narrador y el personaje principal, la Manuela. Todo esto da como resultado que dentro del relato nos encontremos, en principio, una

narración en tercera persona en donde existe, en lo que respecta a las intervenciones de la Manuela, un estilo indirecto libre que moviliza a un monólogo interior y en ese monólogo interior vemos, por momentos, el cuestionamiento identitario del personaje principal. Es así como el personaje puede reflejar son deseos, quejas, sentimientos e inquietudes dentro de la narración, que forman parte de su proceso interno. Estas variaciones las podemos ver reflejadas en el siguiente ejemplo extraído del capítulo tres:

Se amarró los cordones lentamente, con rosas dobles... al arrodillarse, allá en el fondo, debajo del catre, estaba su maleta. De cartón, con la pintura pelada y blanquizca en los bordes, amarrada con un cordel: contenía todas sus cosas. Y su vestido. *Es decir, lo que esos brutos dejaron de su vestido tan lindo*[1]. *Hoy, junto con despegar los ojos, no, mentira, anoche, quién sabe por qué* [1] *y en cuanto le*[3] *dijeron que Pancho Vega andaba en el pueblo, le entró la tentación de sacar su vestido otra vez. Hacía un año que no lo tocaba. ¡Qué insomnio, ni chacolí agriado, ni perros, ni dolor en las costillas!* Sin hacer ruido para que su hija no se enojara, se inclinó de nuevo, sacó la maleta y la abrió. Un estropajo. Mejor ni tocarlo. Pero lo tocó. Alzó el corpiño... no, parece que no está tan estropeado, el escote, el sobaco... componerlo. Pasar la tarde de hoy domingo cosiendo al lado de la cocina para no entumirme. Jugar con los faldones y la cola, probármelo para que las chiquillas me digan de dónde tengo que entrarlo porque el año pasado enflaquecí tres kilos. Pero no tengo hilo. Arrancando un gironcito del extremo de la cola se lo metió en el bolsillo (Donoso, 1966. P. 6)

Ahora bien, en esta cita podemos ver que, al principio, se refleja un narrador en tercera persona, pero, cuando se avanza un poco más, se ve reflejado un estilo indirecto libre, representado en cursiva, que se denota a través de un reflejo de los pensamientos del personaje, caracterizado por expresiones propias del manejo discursivo de la Manuela[1] . Asimismo, las oraciones exclamativas conservan los signos. Todo esto aunado a que el narrador se refiere al personaje como otro [3]. Seguidamente, la cita continúa en tercera persona cuando, de un momento a otro, el discurso cambia a lo que parece ser un monólogo interior, el cual está subrayado en la cita. Esto se denota gracias a que, si se piensa, la narración parece ser que nos topamos directamente con los pensamientos de la Manuela. Así también, si se pone atención, nos daremos cuenta de la presencia de distintos pensamientos representados en un solo párrafo, lo que alude nos lleva a la psique del

personaje. Además de verbos y adverbios que están en presente, algo que, según Humphrey (1958), es característico del monólogo interior directo. Todo esto, aunado a la constante auto referencialidad en la narración.

De esta manera, se pudo mostrar que estas variaciones narrativas, el estilo indirecto libre y el monólogo interior, son parte del travestismo narrativo, porque logran romper con la narrativa tradicional del narrador omnisciente que aparece constantemente en la obra. A su vez, son dos formas que permiten resaltar el carácter de la Manuela a través de estas técnicas. De igual manera, plantean por sí mismos y, a su vez, develan en la conciencia de la Manuela el cuestionamiento identitario en la obra, siendo esto último un elemento muy importante, porque resulta interesante que esta irrupción del monólogo interior en el indirecto libre se da, precisamente, en los momentos en que la Manuela cuestiona su identidad. Entonces, a partir de esto, se logra ver un juego doble dentro de la obra, que consiste en la presencia del cuestionamiento de la Manuela en el marco de la conciencia narrativa y, al mismo tiempo, podemos observar el propio cuestionamiento o el disfraz del narrador en el marco de la propia narración a través de la forma en la que este se refiere a la Manuela, ya sea de forma masculina o femenina, mediante adjetivos y pronombres. A su vez, esto se ve reflejado en la forma en la que se presenta el tratamiento narrativo a través del estilo indirecto libre y el monólogo interior dentro de la narración.

4.- Es así como logramos entender que el travestismo no solo está presente en la figura del personaje travesti de la Manuela, sino que de alguna manera el travestismo del personaje se traslada a la estética y al tratamiento de la conciencia narrativa del personaje de la Manuela, interpolada en el propio proceso de la narración. De esta manera, el narrador logra construir, en el plano simbólico y físico, una dualidad dentro de la narración, una ambigüedad que se deja ver a través de un juego ambivalente entre la relación narrador-personaje y de la estética de la narración. Esto ocurre por medio de variaciones narrativas que nos conducen al juego interior de la conciencia narrativa, dando como resultado que en la narración se reflejen rasgos del personaje en el devaneo de la construcción de una nueva identidad. Allí, entonces, es donde se desarrolla el travestismo narrativo, pues esta es una narración donde se da la asimilación de la estética del personaje en la estética narrativa, en

una suerte de espejeo, de forma que se conforma una narración confusa y ambigua, asimilándose al propio proceso performático de la figura de un travesti.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

American Psychological Association. (2011). *folleto Sobre las personas trans, la identidad de género y la expresión de género*.

Recuperado de <https://www.apa.org/topics/lgbt/transgenero>

Arenas, J. (2016). *Travestismo: Rasgando las comisuras de los cuerpos*. Pontificia Universidad Javeriana.

Aristóteles (1990). *Poética* (ed. Ángel Cappelletti). Caracas: Monte Ávila Editores

Arredondo, A. (2013). *Travestismo y militancia. Pedro Lemebel y La Literatura Contemporánea*. [Trabajo de grado Universidad Nacional De San Juan. Argentina]

Recuperado de

https://www.academia.edu/4798275/Travestismo_Y_Militancia_Pedro_Lemebel_Y_La_Literatura_Comprometida

Aznar, E. (1996). *Resituar el monólogo interior*. Universitat de Barcelona.

Baudrillard, J. (2002). *Contraseñas*. Barcelona: Anagrama

Bajtín, M. (1965). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.

Benjamin, H. (1999). *The Transsexual Phenomenum*. Symposium Publishing.

Benedetti, M. (2005). *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro: Garamond

Benhabib y D. Cornell (1987), *Feminism as Critique*, Minneapolis, University of Minnesota Press,

Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo XXI editorial.

Birkenmaier, A. (2002). *TRAVESTISMO LATINOAMERICANO: SOR JUANA Y SARDUY*. Yale University. Recuperado de <http://www.robertexto.com/archivo11/travestismo.htm>

Bobes Naves, M. (1998). *La novela*. Editorial Síntesis.

Beavoir, S (1949). *El segundo sexo*. Cátedra editorial.

Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades*. Editorial PAIDÓS

Brecht, B. (1967). *El alma buena de Se-Chuan*. Ediciones Nueva Visión.

Bustillo, C. (1995). *El ente de papel*. Valdell Hnos Editorial.

Butler, J. (1990). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Editorial Paidós

_____ (2002). *Cuerpos que importan*. Editorial Paidós.

_____ (2000). *Imitación e insubordinación de género*. [Archivo PDF]
<http://www.derechoshumanos.unlp.edu.ar/assets/files/documentos/imitacion-e-insubordinacion-de-genero.pdf>

Cánovas, R. (2000) *Una relectura de El lugar sin límites, de José Donoso*. Universidad Católica de Chile.

Cervantes, M. (1605). *Don Quijote de la Mancha*. Editorial Alfaguara.

Cesare, S. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Editorial Crítica.

De la Cruz, J. (1683). *Los empeños de una casa*. [Archivo PDF]
<https://biblioteca.org.ar/libros/131770.pdf>

De Castro, P. (2004). *Réquiem para la Manuela: la última sevillana del lugar sin límites de José Donoso y de Arturo Ripstein – entre penes y peinetas –el travestismo como representación múltiple*. *Hispanófila*, (140), pp. 115-128.

Deleuze y Guattari. (1996). *Mil mesetas*. Pre-Textos Editorial.

Donoso, J. (1957). *Coronación*. [Archivo PDF]

<https://profecarolinaruiz.files.wordpress.com/2016/10/josc3a9-donoso-coronac3b3n.pdf>

_____ (1983). *Historia personal de Boom*. Editorial Seix Barral.

_____ (1966). *El lugar sin límites*. Editorial Bruguera.

Eco, U. (1993). *Lector in fabula*. Editorial Lumen.

_____ (2007). *Historia de la fealdad*, Editorial Lumen.

_____ (2011). *Confesiones de un joven novelista*. Editorial Lumen.

Elí, J. (2016). *Tejiendo espacios queer en Latinoamérica: El travestismo en Herrera Velado y Donoso*.

Fernández, R. (1992). *Degradación y decadencia sociales en Latinoamérica la mirada de José Donoso*. Universidad de la laguna. España.

Fernández, J. (2004). *Cuerpos desobedientes*. Editorial Adhasa.

Ferrada, R. (2009). *El modernismo como proceso literario*. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/42243300_El_modernismo_como_proceso_literario

Ferrando, F. (2019). *Philosophical Posthumanism*, Londres, Inglaterra: Bloomsbury.

Filinich, M. (1997). *La voz y la mirada*. Plaza y Valdés Editores.

Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI Editores.

_____ (1971). *El orden del discurso*. Fabula Tusquets Editores.

_____ (1976). *Historia de la sexualidad*. Siglo XXI Editores.

Garrido, A. (1996). *El texto narrativo*. Editorial Síntesis.

Girard, R. (1997). *Literatura, mimesis y antropología*. Editorial Gedisa.

González Luna, A. (2014). *Literatura y psicoanálisis: un diálogo en torno a la memoria. Una conversación con Luis Kancyper*. Altre Modernità, pp. 188–194. Recuperado de <https://doi.org/10.13130/2035-7680/4137>

Gorton, N. (2013). *Transgender as Mental Illness: Nosology, Social Justice, and the Tarnished Golden Mean*. In the transgender studies reader 2, New York. Routledge.

Haraway, D. (2008). *Género para un discurso marxista. La política sexual de una palabra*. [Archivo PDF] <https://www.caladona.org/grups/uploads/2008/01/genero-para-un-diccionario-marxista-la-politica-sexual-de-una-palabra-donna-j-haraway.pdf>

Humphrey, R. (1954). *La corriente de la conciencia en la novela moderna*. Editorial universitaria S. A.

Huizinga, J. (1938). *Homo ludens: the play element in culture*. Alianza Editorial.

Ibañez, A. (2013). *Sexo, violencia, identidad y cuerpo en El lugar sin límites de José Donoso*. [Archivo PDF] <https://puds.unr.edu.ar/wp->

<content/uploads/2014/06/Iba%C3%B1ez-A.-Sexo-violencia-identidad-y-cuerpo-en-El-lugar-sin-l%C3%ADmites-de-Jos%C3%A9-Donoso1.pdf>

Irigaray, L. (1985), *This sex wich is no one*, Ithaca, Estados Unidos: Universidad de Cornell.

Kulaik, K. (2015). *Las múltiples faces del travesti: la dispersión del sujeto en espacios transculturales de la narrativa neobarroca de Severo Sarduy*. Universidad Nacional de Colombia.

Kyser, W. (1954). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Editorial Gredos.

Lemebel, P. (2001). *Tengo miedo torero*. Editorial Seix Barral

Lømo, I. (2011). *El género y la sexualidad y su representación en los discursos del narrador y de los personajes de El lugar sin límites de José Donoso*. [Trabajo de grado. Universidad de Oslo, Noruega.] Recuperado de <https://www.duo.uio.no/handle/10852/25816>

López, B. (2011) *La construcción de 'la loca' en dos novelas chilenas: El lugar sin límites de José Donoso y Tengo miedo torero de Pedro Lemebel*. Chile: Universidad del Bío-Bío.

Maureira, I. (2009). *La desconstrucción del nombre propio en la nominación travesti*. Universidad ARCIS, Valparaíso. [Archivo PDF] <https://scielo.conicyt.cl/pdf/alpha/n29/art11.pdf>

Mauro, M. (2007). *Literatura Latinoamericana: abordaje del tiempo en dos momentos literarios*. Universidad de Costa Rica. Revista Estudios. pp. 269-276.

Martínez, M. (2011). *El transexual en El lugar sin límites: Monstruosidad, norma y castigo*. Universidad de Costa Rica.

Mas Grau, J. (2015). *Una aproximación teórica y etnográfica a dos paradigmas enfrentados*. Universidad de Barcelona.

Montaner, L. (2012). *Las novelas de corriente de conciencia y la obra de Hélène Lenoir*. Universitat de València.

Mirizio, A. (2000). *Del Carnaval al Drag: La extraña relación entre masculinidad y travestismo*. Editorial Icaria.

Miño, I. (2015). *Las sexualidades transgresoras en dos novelas contemporáneas: El lugar sin límites de José Donoso y Tengo miedo torero de Pedro Lemebel*. Universidad Andina Simón Bolívar. Ecuador.

Muñoz, P. (2009). Krzysztof KULAWIK. Travestismo lingüístico. El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/262785370_Krzysztof_KULAWIK_Travestismo_linguistico_El_enmascaramiento_de_la_identidad_sexual_en_la_narrativa_latinoamericana_neobarroca

Ostrov, A. (1999). *Espacio y sexualidad en El lugar sin límites de José Donoso*. Revista Iberoamericana, 65(187), pp. 341-348. Recuperado de <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1999.6076>

Palomo, V. (2009). *Análisis comparativo del monólogo interior en dos fragmentos modernistas*. Universidad Pompeu Fabra.

Paralik, B. (2017). *Transgender Individuals' Thoughts and Experiences Regarding the Transition Process: An Interpretative Phenomenological Analysis*. Lund University. Lund, Suecia.

Peralta, J. (2011). *La narrativa travesti de Naty Menstrual*. Universidad Autónoma de Barcelona.

Pérez, C. (2013). *El pacto literario como lugar de encuentro*. Universidad de Piura.

Pozuelo Yvancos, J. (1993). *Poética de la ficción*. Editorial Síntesis.

Proust, M. (1913-1922). *En busca del tiempo perdido*. [Archivo PDF]

http://www.medicinayarte.com/img/proust_busca_del_%20tiempo_perdido%20I.pdf

Próchno, C y Rocha, R. (2011). *O jogo do nome nas subjetividades travestis*. *Psicologia & Sociedade*, 23(2), pp. 254-261. <https://doi.org/10.1590/S0102-71822011000200006>

Pogoriles, L. (2013). *Travestis, belleza mortal y esquizofrenia social*. Recuperado de <https://www.telam.com.ar/notas/201301/3109-travestis-belleza-mortal-y-esquizofrenia-social.php#:~:text=En%20Soy%20lo%20que%20quieras,duplicidades%2C%20hipocres%C3%ADas%20y%20esquizofrenia%20social>

Puig, M. (1976). *El beso de la mujer araña*. [Archivo PDF] http://recursosbiblio.url.edu.gt/publicjlg/curso/be_muj.pdf

Rama, A. (1984). *Más allá del boom*. Folios Ediciones.

Real Academia Española. (s.f). *Travestismo*. En Diccionario de la lengua española. Recuperado de <https://dle.rae.es/travestismo>

Rojas, C. (2016). *M. Foucault: El discurso del poder y el poder del discurso*. Universitas Philosophica. 2(3). pp, 45-53 Recuperado de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/vniphilosophica/article/view/1691>

Rodriguez, A. (2018). *Estación cultura: Los travestis de Shakespeare*. Recuperado de <https://cultura.nexos.com.mx/?p=16014>

Rodríguez, E. (2006). *Sigmund Freud: psicología, posicionaraís y método científico*. [Archivo PDF] <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/pp/v6e7n10/a12.pdf>

Sarduy, S. (1982). *La simulación*. Monte Ávila Editores.

Searle, J. (1975). *El estatuto lógico del discurso de ficción*. Universidad de Antioquia.

Saer, J. (1997). *El concepto de ficción*. Editorial Seix Barral.

Saganogo, B. (2007). *Realidad y ficción: literatura y sociedad*. [Archivo PDF]

http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/estsoc/pdf/estsoc_07/estsoc07_53-70.pdf

Steinberg, E. (1989). *The stream of consciousness technique in modern novel*. National University publications.

Sábato, E. (1951). *Hombres y Engranajes*. [Archivo PDF]

http://biblio3.url.edu.gt/Libros/2012/LYM/homb_engSaba.pdf

Shakespeare, W. (1602) *Las alegres comadres de Windsor*. [Archivo PDF]

<https://uacmwillshakespeare.files.wordpress.com/2013/09/las-alegres-comadres-de-winsor-1600.pdf>

Shakespeare, W. (1605). *El mercader de Venecia*. [Archivo PDF]

https://www.imprentanacional.go.cr/editorialdigital/libros/literatura%20universal/mercader_de_venecia_edincr.pdf

Suarez, M. (2012). *Identidad y sexualidad en El lugar sin límites de José Donoso*. [Archivo PDF] <https://puds.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2014/06/SUAREZ-Maximiliano-Jos%C3%A9.pdf>

Tacca, O. (1956). *El estilo indirecto libre y las maneras de narrar*. Editorial Kapelusz.

_____ (1973). *Las voces de la novela*. Editorial Gredos.

Todorov, T. (1971). *Literatura y significación*. Editorial Planeta.

Vargas Llosa, M. (1997). *Cartas a un joven novelista*. Editorial Planeta.

Vargas Llosa, M. (1967). *Los cachorros*. [Archivo PDF]

<http://www.csb.edu.mx/pdf/secundaria/tareas/3loscachorrosdemariovargasllosaespanol.pdf>

Valore, L. (2007). *a análise institucional do discurso como analítica da subjetividade*. in M. Guirado & r. lerner (orgs.), *Psicologia, pesquisa e clínica: por uma análise Institucional do Discurso*. São Paulo: annaBlume, FaPESP.

Van Gennep, A. (2008). *Los ritos de paso*. Traducción por Juan Aranzadi. Alianza editorial.

Wittig, M. (1992). *El pensamiento heterosexual*. EGALES Editorial.