

# EL CUERPO TRAVESTI Y LA INVERSIÓN DEL ORDEN EN *EL LUGAR SIN LÍMITES* DE JOSÉ DONOSO



Andrea Jeftanovic A.  
Escuela de Literatura, UFT

El cuerpo es un locus de significado de género, y el género en tanto identidad sexual es cultura y elección, un acto diario de reconstrucción e interpretación. Elegir un género es interpretar las normas del género de un modo que reproduzca y organice la propia identidad, renovando una historia cultural en los propios términos corporales. Elegir un determinado tipo de cuerpo, vestir el propio cuerpo de una forma determinada, implica escenificar una identidad sexual. Según la definición de la Organización Mundial de la Salud, "La identidad de género es la convicción personal íntima y profunda de que se pertenece a uno u otro sexo, en un sentido que va más allá de las características cromosómicas y somáticas propias"<sup>1</sup>. En otras palabras, las diferencias naturales de sexo no determinan la identidad de las personas como hombres y mujeres. En ese sentido, el género equivale a una construcción cultural de la persona, quien "elegiría su sexo", una identidad que va más allá del binarismo heterosexual/homosexual, que considera una amplia gama de posibilidades como el transexual, el travesti, la lesbiana, el bisexual, el drag queen y otras.

En ese universo de opciones, el sujeto travesti es aquél que no abandona su sexo original impostando un cuerpo contradictorio donde se albergan signos contradictorios; generando una inédita síntesis de los significantes masculinos y femeninos, por ejemplo, cejas pintadas y barba. Elementos opuestos que conviven con la tensión, la repulsión, el antagonismo que entre ellos se crea y subrayando, una y otra vez, la cuestión ¿es hombre o mujer? El travesti es alguien que utiliza ropas o maneras propias del género diferente al suyo. Travestirse no indica necesariamente una orientación sexual homosexual; existen personas de orientación heterosexual que se travisten, tanto por motivos laborales y artísticos, como por deseos eróticos, construcción de una identidad o, simplemente, por diversión. El transformista es la persona que adopta la identidad de sexo opuesto sólo como técnica de actuación. Y el transexual es la persona que requiere una reasignación genérica completa para participar de la opción con el que se siente identificada (diferente a su sexo biológico); incluye frecuentemente una intervención quirúrgica en sus órganos genitales y uso de hormonas. El drag queen es una actuación mediante la cual, de forma deliberada, un sujeto personifica a otro con el ánimo no sólo de verse a sí mismo en el proceso de desplazamiento hacia ese otro que es personificado, sino también de ser visto por otros. A diferencia de la práctica del travestismo —que puede ocurrir de manera privada, o que busca atenuar las diferencias entre un yo y su otro, o que está fundamentalmente asociada a asuntos de género—, la actuación drag hace notar, de manera ambigua, la distancia entre quien personifica y ese otro personificado.

La académica chilena Soledad Bianchi, en una ponencia acerca de la identidad travesti, comenta y desarrolla las nociones asociadas:

*decir travesti es decir disfraz y decir maquillaje. Si me dicen disfraz, yo asocio con teatro (si quiero actuar, debo vestirme y simular tal personaje). Si me dicen disfraz, conecto con carnaval (el momento en que todos son otros y asistir enmascarados, por lo menos), y, además, encadeno con juego. De inmediato, entonces, se perciben dos capas: la visible –del disfraz mostrado, la aparente–, y la oculta –lo que seríamos–. Si sigo esta pista pensaría en engaño, y al quitar la máscara, descubriría la infidelidad de disfrazarse, a causa de: ocultar, disimular, encubrir, alterar, cambiar, modificar, engañar (entre otras acepciones puestas por María Moliner). Disfraz es, también, abundancia frente a moderación, es exceso en oposición a control...<sup>2</sup>*

Bianchi apunta a la idea del disfraz, del juego de la representación carnavalesca, y el disimulo o engaño de la doble ocultación, porque obviamente lo que define al travesti masculino o femenino es esconder su biología original en una careta que expone “la trampa”, donde el maquillaje no es mera cosmética, sino un cuestionamiento a saberes e ideologías, a categorías y subordinaciones. Es que el travesti va más allá de las sexualidades minoritarias, de las eróticas y de los cuerpos deseantes; su operación identitaria cuestiona el lenguaje, los géneros gramaticales (es ¿“él” o ella“?), la epistemología occidental, la estructura del conocimiento. Ahí radica la importancia de la teoría de género y su repercusión en el campo del conocimiento, que es indicado como limitado para dar cuenta de la complejidad humana, y donde el travesti es una interrogante abierta. Como afirma Olga Grau, crítica feminista chilena: “... precisamente las disquisiciones que nos permiten desplegar la consideración de los seres intersextos o donde lo humano como género se fractura corporalmente: mestizos, hermafroditas, homosexuales, lesbianas, bisexuales, travestis, transexuales, andróginos, castos y libertinos; es donde las categorías binarias se hacen insuficientes.”<sup>3</sup>

El travesti en sí nos plantea un desafío epistemológico: según Grau, el de fundar otra lógica, otros condicionamientos mentales de mayor plasticidad, que sean capaces de contener, percibir y acoger las diferencias singulares. Postula que es tiempo de predisponer socialmente un saber de esta índole. Nuestra lógica categorial tiene límites para pensar lo singular, la proximidad de los opuestos y extremos, que contengan también a las mezclas sociales, raciales, lingüísticas, de los tránsitos entre las identidades genéricas femenina y masculina. Es curioso que las mezclas produzcan emociones tan encontradas: rechazo, aversión, fascinación. Nos recuerda que la mezcla ha sido fuente de fantasías mitológicas como sirenas, centauros, pegasos, unicornios. Pero en el caso de los sujetos, estas identidades son consideradas contra natura y, por tanto, vistas como deformaciones y monstruosidades. Es más, Grau habla de la aversión, todavía masiva, que muchos sienten hacia la persona que no aparece absolutamente determinada como mujer o como hombre estereotipado, tanto en su aspecto

físico como en aquello que socialmente se espera de ambos géneros; incluso, tal aversión puede cobrar relieves extremos en el deseo de exterminio. No olvidemos que el régimen nazi también persiguió a homosexuales, además de judíos, gitanos y enfermos. O, sin ir más lejos, los crímenes que hay de grupos skin head contra gays y travestis.

La psiquiatría original también ha concebido problemáticamente las identidades sexuales de los minoritarios, lo que ha influido –sin duda– en nuestra percepción. Sigmund Freud, en el ensayo “Una teoría sexual” (1905), habla en la sección “Aberraciones”, palabra nada de neutra, acerca de “la inversión” para referirse a la homosexualidad. Freud diferencia entre inversiones heredadas y adquiridas, analizando complejas variables que determinan la inclinación sexual, del hermafroditismo físico y psíquico de los sujetos masculinos. Si bien reconoce la naturaleza perversa de toda sexualidad humana, establecerá que toda homosexualidad en un adulto es patológica, porque habría una aberración respecto a la meta (coito y procreación) y el objeto sexual (persona del mismo sexo). Sin duda, esta noción de que todo comportamiento que no se ajuste al modelo heterosexual, genital y reproductivo es una aberración, ha impactado en la actitud social, en la comprensión cultural.

¿Qué es lo que cuestiona el travesti más allá de su cuerpo? ¿Qué es lo que busca un travesti? ¿Hay un solo tipo de travesti? ¿Es subjetivación o medio de sobrevivencia cuando es parte de la red de comercio sexual? Enigmática identidad, que vacila, que “vive bordeando los límites, jugando con los órdenes simbólicos y con las materialidades de los cuerpos, abriendo el espacio identitario de lo posible, desde la fractura, el quiebre de la articulación de los géneros dicotomizados<sup>4</sup> En la academia norteamericana, se ha erigido un modelo teórico capaz de contener esta singularidad: la teoría queer. En su sentido original, “queer” significa “raro” en inglés. Se usaba como un insulto contra aquéllos que estaban relegados a los márgenes de la sexualidad dominante (como “marica”), pero ha sido reapropiado por quienes recibían ese insulto. De este modo, los aludidos se han convertido –por primera vez– en los productores del discurso sobre sexualidad (las minorías sexuales siempre han sido el objeto estudiado, el “otro”). Uno de los valores más importantes del término es no ser algo estático, esencial, sino estar en permanente evolución, como las personas. Ése es, también, uno de los postulados principales: la identidad no es una esencia sino un continuo.

Pero, ¿hay algún modo de vincular la cuestión de la materialidad del cuerpo con la performatividad del género? La académica Judith Butler, una de las fundadoras de esta escuela, se enfrenta a los problemas de la relación entre hablar y actuar a través de una lectura original de Jacques Lacan, Louis Althusser, J. L. Austin y Jacques Derrida. La autora realiza una reflexión sobre los límites del sujeto, la función del lenguaje en la constitución de la subjetividad y su articulación con el poder. Asimismo,

Butler pone de relieve el estatuto performativo –y no solamente descriptivo– de las enunciaciones de sexo y de género.

Butler afirma que no hay una identidad heterosexual o gay o lesbiana esencial o biológica. Introduce la noción de una sexualidad plural y un género ambivalente. Se deconstruye el binarismo heterosexual/homosexual en tanto jerarquía y radicalidad. Se rompe con las ortodoxias para incluir una amplia gama de sexualidades que irrumpen sobre las categorías fijas o establecidas. Hay un rechazo al esencialismo, hay una disrupción de la identidad que actúa como agente en la performatividad del devenir heterosexual, lésbico, homosexual u otro. Es un desafío ontológico que desplaza las nociones del *self* o sí mismo como algo único. Hay un rechazo al esencialismo, que tiene que ver con la identidad posmoderna, una noción donde la identidad es una serie de máscaras, roles, potencialidades; una amalgama donde todo es provisional, contingente e improvisado.

En esta perspectiva, las categorías homo y hetero son instrumentos regulatorios, que desde afuera normalizan (Estado, leyes, economía), pero que esto no corresponde al proceso individual del sujeto; es sólo una aproximación a su identidad. Se pone en cuestión la naturaleza dada, la normatividad *self*/heterosexual. La forma de identidad del sujeto, el original, es necesariamente una compleja mezcla de obediencias elegidas, posiciones sociales, estereotipos familiares, más que una esencia fija. Por lo tanto, ser gay o no es una posibilidad de construirse, de devenir como tal en un género que se elige. Se trata de un proceso de interpretación en una profunda red de normas culturales.

Butler, en su libro *Cuerpos que importan* (1993), junto con la noción performativa, incluirá –en su eje teórico– la incorporación melancólica de la norma. Sostiene que en la cultura occidental existe una matriz heterosexual que penetra en la construcción del género, que incluso se encuentra en la explicación de Freud sobre el complejo de Edipo. Esta matriz es una construcción exagerada y rígida de la relación entre género y sexualidad, en la cual las posiciones de "masculino" y "femenino" son establecidas, en parte, por medio de prohibiciones que demandan la pérdida de ciertos apegos sexuales, y que exigen, además, que esas pérdidas no sean declaradas ni sufridas. Esto implica que la heterosexualidad se adquiere, en cierto grado, mediante prohibiciones que toman como uno de sus objetos el apego homosexual, forzando con ello la pérdida de esos apegos.

Siguiendo la línea psicoanalítica, Butler explica que en la formación del ego esta pérdida es conservada como una identificación rechazada, en la que los objetos homosexuales quedan excluidos desde el principio. En esta identificación, no hay reconocimiento o discurso con el cual la pérdida pueda ser nombrada o sufrida. La heterosexualidad se naturaliza a sí misma subrayando la alteridad de la homosexualidad y, por tanto, la identidad heterosexual se consigue por medio de una

incorporación melancólica del amor que rechaza. Es decir, se trata de una identidad basada en el rechazo a declarar un apego y, por ende, el rechazo a sufrir. Más aún: cuando la prohibición contra la homosexualidad es culturalmente penetrante, la pérdida es precipitada mediante una prohibición que se repite, y ritualiza en toda la cultura: una cultura de la melancolía de género en la que el logro heterosexual es reforzado con el rechazo. La homosexualidad no es abolida, sino conservada en su prohibición. Por lo tanto, según esta autora, cualquier forma rígida de género, sea heterosexual u homosexual, origina formas de melancolía. Ello ocurre porque el género es representativo (performative), es decir, la actuación de género produce retrospectivamente la ilusión de que hay un núcleo interior al género (el efecto de una esencia o atribución verdadera o permanente); pero el género se produce como una repetición ritualizada de convenciones socialmente obligadas, y puede ser entendido como "la actuación" de una aficción no resuelta.

En síntesis, el interminable "volver sobre sí mismo" (en la puesta en escena) y la incorporación melancólica en la formación del sujeto, también aparece como parte constitutiva; constituye un esfuerzo de "re" presentar, a partir de figuras del lenguaje, la diferenciación de los espacios "interno" y "externo". Es necesario destacar que la sumisión del sujeto a un discurso que tiene el poder de formarlo y regularlo por medio de la imposición de categorías del lenguaje, no presupone una determinación lingüística anterior al sujeto; recuérdese que el sujeto es una estructura en formación. En estos supuestos, la identidad de travesti resolvería de otro modo las tensiones de "volverse a sí mismo" y la formación melancólica del sujeto, ya que no renuncia claramente a ningún opuesto, abriendo prácticas transformacionales que dan pie a formas nuevas de ser, hacer y significar, que exploran nuevas economías del placer, nuevos usos del cuerpo, nuevas subjetividades que resisten la normatividad, la identidad erigida sobre un rechazo. En la medida que el travesti alberga significantes masculinos y femeninos, renuncia a una esencia y a una alteridad.

Lo anterior lo podríamos asociar con lo que postula Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Kafka, por una literatura menor*, donde establecen que hay literaturas que presentan condiciones revolucionarias al interior de lo que se llama la gran literatura (o la literatura establecida) a través de la desterritorialización del lenguaje, su conexión inmediata e inevitable con lo político y la dimensión colectiva de su enunciación. Es plausible preguntarse si el travesti en el campo de las identidades sexuales es un "género menor", no por condición peyorativa, sino porque dentro de la matriz "mayor o dominante" (la heterosexual) deviene una secuencia de estados intensivos, en una inscripción política que es una fractura entre el sujeto que enuncia y el sujeto enunciado. Es una identidad revolucionaria para una práctica cultural marginal dentro de lo que se llama la gran cultura, o la cultura hegemónica heterosexual. El sujeto travesti es un sujeto "desviado", un "otro", un "queer", que usa un lenguaje

que no es el suyo, la epistemología binaria, y, al hacerlo, revela la configuración de poder que da forma a esta distinción y no alcanza a explicar su específica identidad: ¿es hombre o mujer? Es una condición que subraya un sentido de extrañamiento y distancia respecto del lenguaje oficial y, sin embargo, una condición que impone la necesidad de buscar otras formas de actuar y significar. Así, el travesti se define como una estrategia para producir formas de ser, hacer y significar que, aunque son resultado inevitable de los discursos/prácticas que hacen posible la sexualidad, se niegan a enunciar un nuevo sujeto, elaborando así una crítica a las actuales definiciones. Si entendemos que la sexualidad es un discurso que regula las economías sociales del placer y que modula la visualidad y expresibilidad de los circuitos, expresiones y cuerpos sociales e individuales en relación con las prácticas sexuales (deseo y afectividad), el travesti establece un lugar cultural fuera de las configuraciones de saber/poder, de la normatividad sexual. En este sentido, este sujeto revela, explota, detona la ambivalencia de cualquier discurso/práctica que construye su fuerza y su configuración de poder sobre la consideración de lo heterosexual como una práctica dada, natural y transparente.

Ahora, la “elección” de un género más que un acto totalmente subjetivo e intencional en el que cada cual construye “su” propio género al libre albedrío, en la “actuación” del género, se inscribe en una red discursiva, e históricamente localizada que le precede. Es precisamente en la construcción corpórea de su discurso que el sujeto no sólo accede a esa matriz de saber y poder, sino que elabora “su” propio libreto, mediante la repetición de actos performativos y de habla. Es en esta repetición donde Butler ubica el doble sentido de lo performativo: el género es un acto del habla que da forma a la subjetividad, pero también es una operación del lenguaje que en su repetición disemina los significados originales que el código del género supone contener. La puesta en escena del género produce un desplazamiento entre lo que la norma quiere decir y quien la ejecuta, donde el significado no referencial dado por el “actor” excede el significado “supuesto” del libreto. Así lo performativo es al mismo tiempo un acto del habla que crea una condición cultural, una subjetividad, pero al mismo tiempo es la operación deconstructiva que impone los límites al canon que el género supone repetir. Los actos del habla son declaraciones que no se basan en la idea de que la realidad existe antes de la enunciación, sino que lo real se crea mediante su formulación, mediante el lenguaje. El uso performativo en asuntos de identidad y diferencia forma parte del interés contemporáneo en hacer una crítica a la metafísica occidental, que siempre ha sostenido que el lenguaje es la re-presentación de un mundo del afuera –llámese Dios, la Idea o la Historia–.

*Un travesti narrativo: tú eres la mujer, Manuela, yo soy la macha*

La novela “El lugar sin límites” (1966) de José Donoso, desta-

cado escritor chileno (1924-1996), protagonista del boom latinoamericano, ofrece un interesante caso de cuestionamiento de las categorías de género y de una sexualidad contradictoria, a través del tratamiento lúdico y transgresor del cuerpo travesti de un entrañable personaje: la Manuela. La obra es transgresora y vanguardista en muchos sentidos. Primero, es una novela que abre un nuevo camino estético frente al realismo regionalista; en sus novelas, el autor ha expresado su relación con el mundo a través del tema de las clases sociales en su país. Segundo, ofrece un interesante caso de cuestionamiento de las categorías de género y de una sexualidad contradictoria, y de un tratamiento lúdico e irreverente del cuerpo travesti.

La trama de la mencionada novela se ambienta en un decadente burdel de provincia en el centro sur de Chile, en un pueblo llamado El Olivo, donde hay una estación ferroviaria que no ha visto partir ni llegar trenes, permaneciendo en el anhelo del porvenir. La acción transcurre en medio de un mundo aristocrático venido a menos, y de clases populares que de una u otra forma trabajan para los terratenientes. El relato cuenta el último día de vida de la Manuela, un travesti socio del prostíbulo del pueblo que es conocido por sus números de baile español. El relato cronológico es interrumpido para narrar dos acontecimientos del pasado que se articulan en torno a las performances de la Manuela. Primero, el hecho que transcurrió hace veinte años atrás cuando se celebraba el triunfo de Don Alejo –terrateniente y senador de la zona; hombre de edad, fiel cliente y sostenedor del burdel– y la apuesta que éste le hizo a la Japonesa Grande, prostituta de renombre y dueña original del local, de acostarse frente al público con la Manuela, un travesti que era el número especial de la fiesta. Esta apuesta tuvo dos resultados. Primero, convirtió a ambas –Manuela y Japonesa– en dueñas de la casa que era propiedad de Don Alejo. Y segundo, el nacimiento de una niña, la Japonesita. Posteriormente, la Japonesa Grande muere, y quedan a cargo del local la Manuela y la Japonesita, pero cumpliendo distintos roles: la Manuela en cuanto espectáculo sexual, y la Japonesita como la administradora del dinero, ya que ella no participará del tráfico sexual.

El segundo momento del racconto data hace un año atrás, cuando la Manuela estaba bailando su show de flamenco y Pancho Vega –el “macho” del pueblo– la ataca y casi la mata si no es por la intervención de Don Alejo. Pero Pancho promete volver algún día y vengarse. En este punto se ensambla la historia, en torno al regreso de Pancho, a la última representación de la Manuela y al trágico desenlace de su vida.

En general, en las obras de Donoso, el fenómeno de la inversión es un aspecto central de su universo creativo, y en esta obra en particular no sólo se invierten las categorías sexuales de los personajes, sino que también se invierten las convenciones familiares, los roles económicos, las jerarquías y los valores contenidos en el discurso oficial. Donoso crea en este universo ficticio “un mundo absolutamente al revés”. Propone un texto

cuya dialéctica estructural consiste en un simultáneo marcar y borrar límites, articulado a partir de la identidad travesti de la Manuela.

La Manuela es gramaticalmente mujer (la), pero en tanto hombre atrae a la Japonesa (con quien tiene una hija). La Manuela no calza con las categorías binarias tradicionales de heterosexual y homosexual; es un cuerpo contradictorio, como lo dice el párrafo que describe el desconcierto frente a su arribo a la estación ferroviaria de El Olivo: “Bajaron también dos mujeres más jóvenes, y un hombre, si es que era hombre. Ellas, las señoras del pueblo, mirando desde cierta distancia, discutían qué podía ser: flaco como palo de escoba, con el pelo largo y los ojos casi tan maquillados como los de las hermanas Farías”(63)<sup>5</sup>.

Lo que los espectadores resaltan aquí es la ambigüedad del personaje y su teatralidad, su histrionismo, su condición de espectáculo, lo falso. Lo que la Manuela nos hace ver no es una mujer bajo la apariencia de la cual se escondería un hombre, una máscara que al caer deja al descubierto la barba, un rostro ajado y duro, sino el hecho mismo del travestismo. Nadie ignora que la Manuela es un ajetreado bailarín que conserva sus genitales masculinos. Su identidad necesita permanentemente redefinirse en el baile, en el traje. El vestido de española es lo opuesto al hecho de engendrar a la Japonesa. La Manuela en su juego de seducción no es un hombre ni una mujer, sino que un “marimacho”, que juega con esa ambigüedad. Por ejemplo, en el acto sexual, la Manuela, por definición biológica, es el hombre, pero la Japonesa es el elemento activo del acto. En el fondo, la Manuela es un hombre pasivo que engendra a su pesar:

*Manuela, como si fuéramos dos mujeres, mira, así, ves, la piernas entretejidas, el sexo en el sexo dos sexos iguales, Manuela, no tengas miedo el movimiento de las nalgas (...) no, no, tú eres la mujer, Manuela, yo soy la macha, ves cómo te estoy bajando los calzones y cómo te quito el sostén para que tus pechos queden desnudos y yo gozártelos, sí tienes Manuela, no llores, sí tienes pechos, chiquitos como los de una niña, pero tienes y por eso te quiero. (...) mijito lindo, qué cosa más rica (104).*

La Japonesa es consciente de esa compleja ambigüedad, y maneja con maestría lo biológico y lo simbólico para no dislocar la identidad que la Manuela ha conformado; y de esa forma logra convencerla de tener relaciones sexuales con ella.

La Manuela no sólo invierte su identidad, sino que invierte todo un sistema familiar y económico. Tiene una hija signada por una doble inversión: nace de un padre que actúa como hembra en el acto sexual, pero que posee la capacidad de procrear. Ser el padre de la Japonesa es lo opuesto a la expresión de la Manuela como bailadora de flamenco. Por otra parte, hay otra inversión en referencia al rol que cumple la Japonesa, la hija mujer, pues es ella quien administra el burdel, “quien lleva

los pantalones” –deposita el dinero religiosamente todos los lunes–, y es la única virgen del burdel. En cambio, la Manuela en cuanto travesti, adopta un valor hembra en el sistema económico, como un objeto de posesión y transacción. Lo que lega a la hija, consecuentemente, no es lo que un padre dejaría en herencia –tradicionalmente un apellido, una dote–, sino lo que una madre legaría: una ética, cuyo valor privilegiado es “pescarse un hombre” (seducción y prostitución). Por ejemplo, en una ocasión, la Manuela le dirá a la Japonesa: “Acuéstate con él, no seas tonta. Es regio. El hombre más macho de por aquí y tiene camión y todo y nos podría llevar a pasear.”

También observamos una inversión en la relación padre-hija en cuanto a los roles de protección y jerarquía, por ejemplo, cuando la Japonesa atemorizada le dice a la Manuela, su padre:

*Usted me tiene que defender si viene Pancho. La Manuela tiró las horquillas al suelo. Ya estaba bueno. ¿Para qué seguía haciéndose tonta? ¿Quería que ella, la Manuela, se enfrentara con un machote como Pancho Vega? Que se diera cuenta de una vez por todas y que no siguiera contándose el cuento... sabes muy bien que soy loca perdida, nunca nadie trató de ocultártelo. Y tú pidiéndome que te proteja: si voy a salir corriendo a esconderme como una gallina en cuanto llegue Pancho. Culpa suya no es por ser su papá. (48)*

La Manuela, a su vez, desea ser su hija, envidia su juventud y, sobre todo, su condición de mujer, dándole una vuelta de tuerca al “lugar común”: lo que envidia de ella es la ausencia del pene. Porque la Manuela sabe que nunca podrá enamorar a Pancho por la condición de su sexo original – ser un hombre–. Su condición paterna justamente le hace ser consciente de su identidad móvil, contradictoria, incoherente y falsa; y hace que se desdibuje su improvisada identidad:

*La Manuela terminó de arreglar el pelo de la Japonesa en la forma de una colmena. Mujer. Era mujer. Ella se iba a quedar con Pancho. Él era hombre. Y viejo. Un maricón pobre y viejo. Una loca aficionada a las fiestas y al vino y a los trapos y a los hombres. (...) Pero de pronto la Japonesa le decía esa palabra y su propia imagen se borroneaba como si le hubiera caído encima una gota de agua y él entonces, se perdía de vista a sí misma, mismo, yo misma no sé, él no sabe ni ve a la Manuela y no quedaba nada, esta pena, esta incapacidad, nada más, este gran borrón de agua en que naufraga. (50-51)*

En la novela, el vestido de española es mencionado treinta y siete veces, y cumple un rol vital para el funcionamiento de la historia y de los personajes. La máxima transformación de la Manuela, su identidad cabal como travesti, toma lugar en el burdel cuando realiza su espectáculo de bailarina de flamenco. Es importante notar que se trata de un acto que no ocurre en la calle ni a plena luz del día. Es una performance que toma

lugar en el escenario, dentro del marco del juego o de la ficción. Para su total existencia, necesita un público que entre en el juego, donde “su peligro” se vuelva cómico y aceptado, pero amenazante. Tal vez, la principal función del vestido es ser el instrumento y el fin de su identidad móvil y contradictoria. El vestido refuerza la ambigüedad del personaje a través de una serie de funciones específicas: cubre los genitales masculinos, y significa una femineidad de mentira, y que para participar en ella hay que estar dentro del juego. Cubre la edad, los achaques, oculta su condición desamparada de “maricón viejo”. Pero el traje también se daña, registra el paso del tiempo y su pasado dorado. Reinstaura la dialéctica central del personaje: ocultar el sexo versus revelarlo.

El vestido representa la metamorfosis que se produce a través de la ropa, que crea las condiciones para desarticular los roles sexuales del sistema. En su ropa de diario, está presente su condición de papá, sus genitales masculinos, pero con el traje alcanza su máxima apariencia femenina. El vestido es el signifiante lúdico, que hace posible una serie de desplazamientos, identidades e inversiones que articulan una sintaxis paralela al discurso oficial, y que amenaza las prescripciones sociales. Su vestido de “bailaora” es un fetiche comunicante; ayuda a cumplir el propósito de conquistar a los hombres, pero dentro de un juego de representaciones peligrosas.

Lo que la Manuela muestra es especial en su número de flamenco: no es sólo la coexistencia en un solo cuerpo de significantes masculinos y femeninos, sino que también la tensión, la repulsión, el antagonismo que esto crea privada y públicamente. El personaje de la Manuela cuestiona el orden establecido, inquieta la definición sexual de los hombres del pueblo –Don Alejo, Pancho, Octavio: los machos del pueblo–; y denuncia “la trampa” de los absolutos. Las sensaciones y reacciones que gatilla en ellos evidencian la ambigüedad y complejidad de la identidad sexual de cada uno de ellos y de lo azaroso de los cuerpos. Estos hombres asisten fervorosos al espectáculo y se sienten excitados por esta “bailarina”. Ya no podemos decir que Pancho es un hombre y punto; hay algo más contradictorio y complejo en él.

En las tres actuaciones con el vestido de española, articulan los tres grandes hitos de la historia, pero el traje termina siendo rasgado o desplazado del cuerpo que oculta, dando paso al trágico desenlace. Es en el tercer y último número de flamenco cuando Pancho y Octavio cumplen su venganza. Toman a la Manuela y la llevan lejos para violarla. En medio del campo, rasgan su vestido, que es más que dañar una tela, es traspasar los límites, es romper la ilusión y dejar al descubierto el peligro de las categorías confusas. Cuando se rasga el vestido, es cuando se revela el verdadero nombre de la Manuela –Manuel González Astica –, y es cuando finaliza el juego: “Parada en el barro de la calzada mientras Octavio la paralizaba retorciéndole el brazo, la Manuela despertó. No era la Manuela. Era él, Manuel González

Astica. Él. Y porque era él iban a hacerle daño y Manuel González Astica sintió terror.” (124-125)

Los dos “machos” del pueblo están excitados y prontos a violar a una glamorosa mujer que en realidad es un hombre viejo y flaco. Ellos se inquietarán y cuestionarán sus conductas, sus identidades. Pancho tras dejarse besar por la Manuela tendrá la siguiente discusión con su cuñado: “Qué me voy a dejar besar por este maricón asqueroso, está loco, compadre, qué me voy a dejar hacer una cosa así. A ver Manuela, ¿me besaste?” (124) Pancho, al ver su machismo cuestionado y su honor mancillado, debe reafirmar su hombría mediante un acto brutal que suprime la ilusión del juego, y el acto sexual pasa a acto criminal. La Manuela sólo podía morir fuera del escenario, cuando se acaba el juego y la representación, y las personas involucradas toman conciencia del peligro del cuerpo y su investidura.

Donoso, como el título de la novela –*El lugar sin límites*–, propone un texto cuya dialéctica estructural consista en un simultáneo marcar y borrar límites, y en los peligros de transgredirlos. De esta forma, se denuncia “la trampa” de los absolutos. En este caso, se denuncia la falacia de la cultura machista, ya que la respuesta masculina que el vestido español provoca evidencia la internalización de un rol masculino adjudicado y, por ende, relativo, cuestionable y susceptible de ser cambiado. Por lo tanto, no hay “una verdad”, sino que varias verdades interrelacionadas.

### Cuerpos que interrogan y enuncian

El cuerpo travesti nos interroga una y otra vez: ¿es hombre o mujer? Una pregunta que no tiene respuesta. Porque elegir un género es una posibilidad de construirse. Se trata de un proceso de interpretación de las normas culturales. El travesti perturba la narrativa tradicional, cuenta una nueva historia, es una representación distinta. Supera la estructura ideológica como yo/otro, sujeto/objeto, materialidad/idealización o realidad/ilusión, propia de la deconstrucción; va más allá de las oposiciones. El travestismo no es un binarismo ni tiene noción de jerarquía, de dominio de uno sobre otro. La posición de travesti tensiona el escenario, contradiciendo la visión histórica de la mujer como alguien que trabaja contra Edipo, y problematizando la narrativa del cuerpo femenino y del cuerpo masculino. La innovación narrativa está en la representación del cuerpo femenino no como una falta de femineidad que se completa o erradica por el deseo masculino, sino que como un cuerpo que es y no es femenino y masculino: como dos mujeres diferentes que en conjunto habitan una posición de sujeto masculino desplazado, distinto.

Es importante recordar que travesti no es un sujeto sexual pasivo ni una mujer fálica. No tiene las atracciones de la madre fálica que representa la castración, y tampoco es la imagen pornográfica de las dos mujeres “femeninas” que buscan un hombre para

llenar la brecha que existe entre ellas. Esta estructura establece una subjetividad femenina que interrumpe el flujo edípico, porque cuestiona la primacía del falo masculino y descentraliza el mito de Edipo. Fuerza a este mito a reanalizar el deseo y su dirección. De esta forma, se independiza de los discursos de poder, entrando en el ámbito de lo irrepresentable.

Los travestis son un colectivo menor que ocupa posiciones queer y excéntricas desde donde sea posible imaginar una variedad de posibilidades que permitan reordenar las relaciones entre conductas sexuales, identidades eróticas, construcciones de género, formas de saber, regímenes de enunciación, lógicas de representación, modos de autoconformación y prácticas comunitarias para reestructurar las relaciones entre el saber y el ser, el poder y el ser y el propio ser. El sujeto travesti está ahí desafiando a las ciencias sociales, a las ciencias biológicas, a la psicología, al estatus cívico, estipulando, jugando con la idea de que existen tantos géneros como personas.

<sup>1</sup> <http://www.who.int/topics/gender/es/>

<sup>2</sup> Bianchi, Soledad: *Un guante de áspero terciopelo, la escritura de Pedro Lemebel*.

<sup>3</sup> Grau, Olga: "Entre aromos e identidades fracturadas", p.2.

<sup>4</sup> Cf. Grau, "Entre aromos e identidades fracturadas", p.3.

<sup>5</sup> Las citas de esta novela corresponden a la edición 1995 de Alfaguara.

**Bianchi, Soledad.** "Travestismo: la infidelidad del disfraz", en el marco del Ciclo de Género, Educación y Cultura "Conjurando lo perverso. Lo femenino: presencia, supervivencia". realizado los días 19 y 29 de junio de 1997 en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/03/textos/SBIANCHI.HTML>

**Deleuze, Gilles.** *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.

**Deleuze, Gilles & Felix, Guattari.** *Kafka, por una literatura menor*. México DF: Era, 1999.

**Derrida, Jacques.** *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.

**Donoso, José.** *El lugar sin límites*. Santiago: Alfaguara, 1995.

**Foucault, Michel.** *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI, 1999.

**Freud, Sigmund.** "Una teoría sexual y otros ensayos". *Obras Completas II*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1929.

**Grau, Olga.** "Entre aromos e identidades fracturadas", en [www.babelonline.net/home/004/ventaglio/Grau\\_fracturada.pdf](http://www.babelonline.net/home/004/ventaglio/Grau_fracturada.pdf)

**Ludmer, Josefina.** "Las tretas del débil". En: *La sartén por el mango*. Encuentro de escritoras latinoamericanas. Río Piedras: Huracán, 1984.

**Sontag, Susan.** *La enfermedad y sus metáforas*. Madrid: Taurus, 1996.

[www.emol.com](http://www.emol.com)

[www.oms.org](http://www.oms.org)