



La desestabilización del deseo y del yo en *El lugar sin límites* de José Donoso

Berta García Faet

Universidad Complutense de Madrid, Madrid  

<https://dx.doi.org/10.5209/alhi.108586>

ES Resumen. *El lugar sin límites* es una *nouvelle* compleja que admite múltiples lecturas. En este trabajo nos fijamos en tres aspectos capitales, y lo hacemos estudiando a un personaje concreto, la Manuela. En primer lugar, la perspectiva narrativa de “carnaval invertido” y su vínculo con la categoría de lo grotesco, de efectos caricaturescos, pero también compasivos. En segundo lugar, la importancia de su identidad *queer avant la lettre*. Y en tercer lugar, su libido de tendencias masoquistas, que se complementa trágicamente con las tendencias sádicas de otros personajes hombres. Estos elementos confluyen en el mismo fenómeno: la desestabilización del deseo —que fluctúa entre la atracción y la repulsión, el vitalismo y la violencia— y la desestabilización de la identidad —entre lo controlable y lo inclasificable—.

Palabras clave. Grotesco, carnaval invertido, *queer*, masoquismo, deseo, identidad.

ENG The destabilization of desire and the self in José Donoso's *El lugar sin límites*

EN Abstract. *El lugar sin límites* is a complex short novel that admits multiple readings. In this paper I focus on three key aspects, and I do so by studying a specific character, la Manuela. First, I delve into the narrative perspective of the “inverted carnival” and the category of the grotesque, with caricatural but also compassionate effects. Secondly, I take on the importance of her *queer* identity *avant la lettre*. And thirdly, I explore her masochistic libido, which is tragically complemented by the sadistic tendencies of other male characters. These elements converge in the same phenomenon: the destabilization of desire —which fluctuates between attraction and repulsion, vitalism and violence— and the destabilization of identity —between the controllable and the unclassifiable—.

Keywords. Grotesque, inverted carnival, *queer*, masochism, desire, identity.

Sumario. 0. La desestabilización del deseo y del yo en *El lugar sin límites* de José Donoso. 1. El “carnaval invertido” de lo grotesco. 2. La identidad *queer* y la ambigüedad de las etiquetas y las normas. 3. La libido masoquista. 4. Conclusiones.

Cómo citar: García Faet, B. (2025). La desestabilización del deseo y del yo en *El lugar sin límites* de José Donoso, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 54, pp. 167-175.

0. La desestabilización del deseo y del yo en *El lugar sin límites* de José Donoso

El chileno José Donoso (1924-1996) publicó en 1966 *El lugar sin límites*, una soberbia *nouvelle* muy compleja que interpela al lector a varios niveles: por supuesto, a través de la historia particular que narra, pero también mediante la universalización hiperonímica que su denso simbolismo promueve. Es combinando asociaciones bíblicas, telúricas, histórico-sociales, psicoanalíticas y fáusticas, entre otras referencias y subtextos (Millares, 2010: 58;¹ Rodríguez Fernández, 1996: 100; Toro Franco, 2018: 27), que enriquece su trama y sus sugerencias. Asimismo, esta obra nos lanza interrogantes desde el nuevo paradigma identitario *queer* en el que podría insertarse *avant la lettre*, así como desde sus innovaciones formales (pluralidad de las voces y disolución de las fronteras entre las mismas). Desde la polifonía, la mezcla de sujetos y hablas y un constante autodecirse y autodesdecirse de los personajes, lo que se cuenta en *El lugar sin límites* son los desequilibrios de varios yoes (una suerte de “arquetipos del revés”, como veremos); desequi-

¹ Selena Millares es la editora de la edición de *El lugar sin límites* que manejamos, publicada en Cátedra (2010). Este volumen incluye una valiosa y extensa introducción crítica por parte de Millares, que aquí citamos.

libros que se condicen con la decadencia del pueblo que habitan, Estación El Olivo, cercano a Talca, en Chile. Tanto el lugar como sus habitantes parecen destinados al hundimiento, a la fractura perpetua entre la pulsión erótica y la pulsión tanática, el avance y el retroceso, al conflicto entre la realidad y el deseo y, en definitiva, al “eterno retorno del infierno” (Millares, 2010: 72) que supone la frustración sexual y existencial en la que malviven.²

En este trabajo, sin dejar de referirnos a otros personajes cuando sea pertinente, nos centramos en la figura de la Manuela. A pesar de no ser —al menos, no inequívocamente— la única voz protagonista, las características distintivas de la novela que queremos destacar confluyen en ella. La Manuela es un biohombre travesti que se siente, se sabe y se quiere *mujer* cuando logra ser feliz y que, sin embargo, vuelve a ser Manuel González Astica (vuelve a ser *hombre*) cuando se aterroriza (o, mejor dicho, lo aterrorizan) y se deprime. La Manuela se corresponde además con el cliché de la mujer enamoradiza y sufriente que cae en la trampa de todos esos hombres rudos que no la tratan bien. Pero, sobre todo, ella es lo que podría y debería haber sido y no fue, es decir, una gran artista, una diva, una virtuosa de la canción y el baile folclóricos (“ay, mi alma, cuatro meses de sentirme fea y vieja, *una que podía haber sido reina*”) (Donoso, 2010: 151).³

Apoyándonos fundamentalmente en este personaje, nos proponemos explorar los siguientes tres aspectos del texto: en primer lugar, la perspectiva narrativa de “carnaval invertido” y su relación con la categoría estético-moral de lo grotesco; en segundo lugar, el papel de la identidad *queer* y la ambigüedad de las etiquetas individuales y de las normas sociales; en último lugar, la lógica de la libido masoquista. Todos estos rasgos convergen en el mismo fenómeno: la desestabilización del deseo —que, lejos de quedar fijo, fluye según un vaivén de atracción-repulsión, Eros-Tánatos— y la desestabilización de la identidad —que vacila entre la unidad y el puzle, la esencia y la contingencia, el límite y el exceso, lo controlable y lo inclasificable—.⁴

1. El “carnaval invertido” de lo grotesco

En *El lugar sin límites* Donoso emprende una brutal crítica social, política y filosófica contra la crueldad, la desesperanza y la intolerancia imperantes en la sociedad en la que tanto él como su narración se inscriben, y erige un monumento al pesimismo y a la desesperanza que le suscita el género humano. Digamos sucintamente, para entender este punto, que ningún buen deseo expresado en estas páginas termina cumpliéndose y que todo en El Olivo acaba mal. Al final de la novela, el pueblo sigue sumido en la parálisis y el encierro, el *status quo* no se ha movido un ápice (el latifundista Alejandro Cruz sigue manteniendo el poder y los aldeanos siguen atascados en el atraso económico e incluso ético) y, por lo que respecta a la Manuela, muere asesinada: cuando trata de besar al hombre que le gusta, Pancho Vega, y a pesar de que a éste también le gusta ella (con reticencias y vergüenzas), recibe una paliza por parte de Pancho y de los demás hombres. La paliza termina matándola. No obstante, *El lugar sin límites* no deja de supurar ternura, y es desde esos contrastes de tonos que el autor ejecuta su denuncia y clama su desilusión. En ocasiones utiliza la ironía y la parodia para llevar a cabo este propósito. De un lado, apela a ciertos “arquetipos del revés”: madres lesbianas, padres travestis, hijas masculinas, machos homosexuales, amos moribundos... De otro, el simbolismo trastocado de las mitologías clásicas, cristianas y paganas resulta patente: Alejandro Cruz, el diputado rico, es como un dios no omnipotente (es el único que protege a la Manuela, aunque como figura poderosa tiene grietas, está moribundo); Pacho Vega, un atractivo Lucifer que de vez en cuando muestra su secreta condición de desvalido... El mecanismo literario principal al que recurre Donoso para realizar esta acusación feroz contra el conservadurismo de su momento y lugar históricos (Chile, años sesenta)⁵ es lo que Millares ha llamado la perspectiva narrativa del “carnaval invertido”:

La inversión carnavalesca vertebra todo el relato, con el consiguiente efecto catártico. De ahí que lo teatral constituya uno de sus ingredientes fundamentales: *los personajes interpretan los papeles que el guión social exige, pero invirtiéndolos*, en una farsa colectiva y delirante, de modo que el autor logra un objetivo que explicita en sus declaraciones: arrastrar al lector al juego de las incertidumbres, desafiar el orden aparente de su mundo. (Millares, 2010: 79)⁶

El concepto de “carnaval invertido” se corresponde a su vez con el “anti-salón” de Rodríguez Fernández (1996: 97) y con el “mundo al revés” y la “cadena metonímica de vuelcos” a los que se refiere Sarduy (citado en Aguilar, 2003).

² Dejamos fuera de nuestro análisis otros enfoques posibles, como el que ve en El Olivo, pueblo aislado, sin electricidad, dominado por el rico cacique Alejandro Cruz, un intento frustrado de traer la Modernidad al mundo rural, así como un lugar donde, sin límites, se manifiestan las insuficiencias y contradicciones de esta misma Modernidad incompleta. Esto es, una suerte de frustración económica, técnica y política. Puede consultarse al respecto el artículo de Daniel Felipe Aldana Rincón “Los planos de la desolación chilena de Donoso” (*La Tercera Orilla*, No. 29, 2019: 64-72).

³ Todas las cursivas son nuestras.

⁴ Aclaramos que no vamos a adensar este análisis con el cotejo de *El lugar sin límites* con los diarios personales de Donoso, que han empezado a publicarse en los últimos años; nos referimos en especial a *Diarios tempranos. Donoso in progress, 1950-1965*, volumen editado por Cecilia García Huidobro para Ediciones Universidad Diego Portales (2016). Anotemos brevemente que la ambigüedad identitaria que siente la Manuela, y la ambigüedad de la orientación sexual que siente Pancho Vega (que no acepta su homosexualidad o su deseo por la Manuela y recurre a la violencia y a la autoviolencia para tratar de olvidarse de sus pulsiones) podrían ser las del propio Donoso. Puede consultarse el estudio colectivo *Donoso después de Donoso*, editado por Juan Antonio González Fuentes y Dámaso López García para Peter Lang (2019).

⁵ Cabe suponer que esta contextualización temporal y geográfica llama a la extrapolación. La crítica ha señalado que Donoso escribió *El lugar sin límites* en México, nada menos que en casa de Carlos Fuentes, y que incluso cabría ver en el personaje de Pancho Vega a Pancho Villa (Toro, 2018: 26).

⁶ La teoría del “carnaval invertido” ha tenido mucho predicamento en la recepción de esta *nouvelle*. Piénsese que muy pronto después de su publicación ya Severo Sarduy la leyó desde estas lentes en “Escritura/travestismo” (1968), y poco después Fernando Moreno insistió en este enfoque en “La inversión como norma. A propósito de *El lugar sin límites*” (1975). En la bibliografía más reciente, son de gran utilidad los análisis detallados de estas inversiones de género y *queer* que proponen Ostrov (1999: 343) (que matiza la tesis pues considera que el término “inversión” bebe de una cierta aceptación de la estabilidad de la norma), Melgar (2016: 100-102) y Balart Carmona (2019: 5-9).

Todos los personajes están figurados de forma esperpéntica y expresionista como seres extraños que conjuran todo lo que hay de grotesco en el mundo. La potencia de esta síntesis grotesca reside en que todos ellos desarrollan una relación confusa y vacilante con los roles preasignados que se supone que tienen que cumplir, y es esa ambigüedad extraordinaria y exuberante la que deviene en “carnaval invertido”. Por poner un ejemplo, la Manuela, *qua* hombre, resulta cumplir con el estereotipo del “anti-hombre”, según los cánones más tradicionales (puesto que es afeminado, débil y cobarde), pero también representa al hombre por excelencia, al “macho” (libidinoso, bien dotado y propietario). Si la consideramos en cambio como mujer, la Manuela es la “anti-mujer” (tiene un pene enorme, no es atractiva, es anciana y andrajosa, no tiene instinto maternal, sólo desea fiesta y más fiesta), pero también representa a la mujer definitiva (pasiva, miedosa, dependiente, coqueta y sufridora).

Podemos decir que la Manuela adopta y rechaza, alternativamente, yuxtaponiéndolos o superponiéndolos, los estereotipos más conservadores de las categorías de orientación sexual y de identidad de género en las que se la va encajando. Esta tensión contradictoria y pendular entre una y otra categoría —junto a la estética feísta con la que se nos transmite este perpetuo vaivén— produce el efecto de lo grotesco: lo estafalario, lo ridículo, lo que está fuera de lugar. Si La Manuela nos resulta grotesca es por el modo tan desmedido (tan desmedido que roza la tragicomedia) en que chocan sus fantasías con su triste cotidianidad de rechazos y fracturas.

Siguiendo con esta idea, podemos afirmar que la Manuela funciona simbólicamente, en el círculo social del pueblo, como una especie de espantapájaros y antiespantapájaros. Si a veces se reconoce a sí misma como espantapájaros (“Vieja estaría pero se iba a morir cantando y con las plumas puestas... Si la fiesta se componía, y la rogaban un poquito, no le costaba nada ponerse las plumas *aunque pareciera un espantapájaros*”) (Donoso, 2010: 112), como “mentira grotesca” (Donoso 145); otras veces se envalentona, se entusiasma y acaba por considerar y proclamar que el verdadero espantapájaros no es ella, sino *las otras mujeres* (“qué sacas con ser mujer si no eres coqueta, a los hombres les gusta, tonta, a eso vienen, *a olvidarse de los espantapájaros con que están casados*”) (Donoso, 2010: 141). A lo que hay que añadir el hecho de que ella, biohombre travesti, aunque genera rechazo en algunos hombres, a otros (e incluso a esos mismos) los atrae: es por ella que frecuentan el prostíbulo. Esta indecisión del yo, que duda entre el denigrarse y la autovaloración (indecisión que es la del lector, que bascula, respecto a la Manuela, entre los sentimientos del asco, la piedad y el cariño, debido a las estrategias prosopográficas y etopéicas de Donoso), la que produce lo grotesco. La mueca caricaturesca es lo que surge al constatar la discrepancia entre el ego y el mundo, entre la realidad y el deseo, entre la esperanza y las circunstancias devastadoras de sus desilusiones. De ahí la nostalgia (por lo que sucedió, por lo que no sucedió y por lo que pudo o no pudo suceder) perenne de la Manuela: “Comenzó a peinarse. Tan poco pelo. Apenas cuatro mechones que me rayan el casco. No puedo hacerme ningún peinado. *Ya pasaron esos días*” (Donoso, 2010: 141). Su nostalgia es nuestra nostalgia; de modo oblicuo, la caricatura extrema trae consigo la empatía.

La pregunta que debemos hacernos es: ¿por qué lo grotesco? ¿Por qué envolver a la Manuela en el halo de lo risible y lo extravagante? ¿Por qué este ensañamiento? Sugerimos que se trata de una decisión literaria de fondo ético por parte del autor. En Donoso, lo grotesco nos conmueve de dos maneras: nos genera repugnancia (las descripciones que hurgan en lo asqueroso del mundo y del ser humano, de la vejez, de la pobreza, son numerosas e intensas) y nos genera afecto. La narración que nos hace ver a La Manuela como un ser grotesco, y no como un ser respetable y digno de estima y de amor, es precisamente *la narración del punto de vista de los otros* (y de la propia Manuela en sus horas más bajas). Como esos otros son, a todas luces, poco respetables, la caracterización grotesca de la Manuela se da la vuelta y estimula una revalorización, si no netamente positiva, sí agrídice. En la divergencia atroz que se da entre esta crueldad despiadada del punto de vista general (la poca generosidad con que se mira a la Manuela, la inclemencia y la burla sobre su declive psíquico y corporal, el énfasis en la podredumbre de su existencia) y la ternura, pesa más la ternura. El punto de vista de los otros, desalmado, domina, pero esta maldad no deja de ser recalçada, de modo que el retrato resultante de la Manuela, que recibimos *mediante y a pesar de* este punto de vista ajeno, está matizado y deja lugar a la complicidad y la identificación. Esta mista idea ha sido destacada también por otros estudiosos, como por ejemplo Náter:

Mientras en las cartas de Donoso se expresa una ternura frontal y un amor indecible por el objeto del deseo, en las novelas existe una gran agresividad del narrador hacia la Manuela, *agresividad que no va dirigida precisamente a la Manuela, sino a la homofobia*. La narración se convierte en búsqueda de *liberación por medio de la evocación del discurso del otro*. (Náter, 2006: 136)

En otras palabras: lo grotesco refleja (al menos, como veremos, en parte) la homofobia de la norma social hegemónica; esta homofobia mezquina e hipócrita activa en el lector, por reacción, la adhesión al discurso contrario, el de la libertad y la tolerancia. El propio Donoso se explicó en términos parecidos:

...[E]l caso específico de la Manuela, que para mí es un personaje muy central en mi novela, es de nuevo *la ambigüedad de la identidad*. En este caso, tratado en forma paródica. Y otro punto: la parodia no como chiste, sino *la parodia como profunda compasión digamos*. (Entrevista de Emir Rodríguez Monegal a Donoso en 1971, citada en Navarrete García, 2021: 5)

No obstante, en *El lugar sin límites* parece haber también un gusto por lo grotesco *en sí*, no necesariamente según una lógica teleológica sino más bien porque lo grotesco parece tener para Donoso un valor positivo intrínseco. Lo grotesco es bueno en tanto que rompe con las reglas (del equilibrio, de la belleza, del recato, de la simetría) y, en este sentido, implica la constitución de un deseo “perturbador” que abre la puerta a la posibilidad de la “transgresión” (Rodríguez Fernández 99).

Parecida tesis sostiene, de nuevo, Náter (2006: 126): en Donoso, la liberación se produce gracias a la monstruosidad: es la bestia quien nos rescata. Lo grotesco reconoce y acoge nuestro deseo sexual más insólito, más prohibido y reprimido (el deseo que se dirige a lo anómalo, a lo imperfecto, a lo excomulgado), y actúa como desencadenante del atrevimiento de hacer posible y visible lo que antes era (o parecía) imposible e invisible.

Lo grotesco, pues, fascina y atrae, porque nos desenmascara y nos socorre, nos libera. No en vano en determinado momento Pancho Vega se dice a sí mismo: “y esta noche voy a tener que ir a dormir a mi casa con mi mujer y no quiero, quiero divertirme, *esa loca de la Manuela que venga a salvarnos*” (Donoso, 2010: 201). El morbo generalizado y reiterativo que Pancho y el resto de los hombres de la historia sienten y muestran por la Manuela tiene mucho que ver con estas ansias de transgresión, de cambio, de violación redentora de las pesadas reglas que regulan con tanto rigor el día a día. ¿No se persiguen, no se toquetean, no se husmean, no se *agreden a sí mismos* cuando persiguen, toquetean, husmean y agreden a la Manuela? La Manuela un espejo fiel de sus apetitos y sus fobias, y acaso estos hombres que la acosan sienten vergüenza, durante ese mismo acto de acoso, porque al desnudarla a ella también se desnudan a sí mismos. Es esto lo que parece desprenderse del siguiente fragmento:

...el círculo se iba estrechando alrededor de la Manuela. *Alguien la tocó mientras bailaba, otro le hizo una zancadilla*. El viñatero jefe de un fundo vecino le arremangó la falda y al verlo, los que se agrupaban alrededor para arrebatarse a la Manuela, ayudaron a subirle la falda por encima de la cabeza. ... *Le tocaban las piernas flacas y peludas o el trasero seco, avergonzados, ahogándose de risa*. (Donoso, 2010: 167)

Siguiendo el hilo de la narración, después de estas burlas morbosas y después de echar a la Manuela al agua del canal, todos los varones allí presentes descubren el inmenso pene de la Manuela, y no pueden sino *envidiarlo* (he aquí un ejemplo de los “arquetipos al revés” que comentábamos: los machos codician el pene de la damisela) y, por descontento, desde el pozo del agudo falocentrismo en el que se hallan, *temerlo* (por si les supone alguna competencia, por si el “exceso” de la Manuela pone demasiado en evidencia las “carencias” de ellos):

...todos se asombraron ante la anatomía de la Manuela.
 –¡Qué burro...!
 –Mira que está bien armado...
 –Psstt, *si éste no parece maricón*.
 –*Que no te vean las mujeres, que se van a enamorar*. (Donoso, 2010: 168)

Es por esto que la Manuela, paradigma de lo grotesco, es el paradigma también de la pura ambigüedad. Ella es una aporía tentadora, un oxímoron seductor y, en palabras de Pancho Vega, “eso increíblemente *asqueroso* y que increíblemente es *fiesta*” (Donoso, 2010: 204). En la medida en que la Manuela aúna, representa y conjura las pulsiones secretas y los desasosiegos falocéntricos de todos los personajes varones que la rodean, ella es lo que nadie quiere ser y lo que todos quisieran ser (si se atrevieran). Cuando uno es grotesco, ya ha infringido todas las órdenes, y por lo tanto ya no tiene por qué someterse a ninguna más. La Manuela unifica, en los términos del propio Donoso, “sometimiento” y “anarquía” (Millares, 2010: 63). Ella, como prototipo de “lo grotesco”, se somete a las vejaciones de los otros, y al mismo tiempo, al ser el ser anormal del grupo, tiene aún un cierto privilegio: ya que todos saben que las normas no se aplican a ella de manera estricta (porque ella *no cabe* en las normas), de vez en cuando puede forzar la situación y salirse aún más de las expectativas y los mandamientos. Así, sólo ella goza de un último resquicio de libertad (aunque precario), que es su ilusión, su ensoñación, su imaginación: como hemos visto, su fantasía de algún día ser tratada como merece, como la “reina” que es (Donoso, 2010: 151). Y sin embargo, “tras el espejismo de la utopía se esconde[n] la derrota, las trampas de la existencia” (Millares, 2010: 91): las fantasías de amor romántico y éxito folclórico de la Manuela son liberadoras, sí, pero de una manera parcial. El pesimismo espantoso de Donoso está al acecho. Ningún personaje acaba bien, y la que menos la Manuela.

Siguiendo con el carácter de lo grotesco en la Manuela, cabe señalar que este aspecto tan definitorio del personaje guarda relación con la importancia que cobra en la literatura de Donoso, y en *El lugar sin límites* en concreto, la llamada “trascendencia del cuerpo” (expresión del propio autor, citada en Millares, 2010: 91). Es en el cuerpo donde se localizan no sólo la des-unidad del yo que expondremos más adelante sino también las tirantezas entre la realidad y el deseo, la esperanza de sentido y de belleza y el mundo violento, torcido e inhabitable. Es en el cuerpo donde se ancla la experiencia de la multiplicidad y la inestabilidad, el “hermafroditismo sexual y textual” de la Manuela (Schoennenbeck, 2009: 11-13⁷), y es el cuerpo el receptáculo básico del placer y el dolor (tanto como objeto como como sujeto). Por esta razón, el nudo entre el cuerpo y la identidad es tan fuerte e inquebrantable: es desde la piel, desde los órganos que la Manuela sufre y (ocasionalmente) disfruta, y es desde ahí, desde el campo semántico de la corporalidad, desde donde Donoso nos narra el sufrimiento y el goce. La voz es el cuerpo, el yo es el cuerpo. La Manuela vive este vínculo entre la carne (lo biológico) y la mente (lo psicológico) como una tortura ambivalente: si bien es cierto que rechaza su pene de hombre (que, literalmente, no le sirve “nada más que para hacer pipí”) (Donoso, 2010: 168), es desde ese cuerpo de hombre desde donde siente el placer de la violencia erótica de las agresiones de Pancho Vega. Ampliaremos este punto en lo que sigue, pero de momento adelantemos que esa violencia erótica la atrae tanto como la horroriza, y es este el tipo de humillación identitaria que consigue devolverla al “cubil” de la categorización masculina:

Pancho le pegó un golpe en la cara. ... Parada en el barro de la calzada mientras Octavio la paralizada 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*. (Donoso, 2010: 208)

El hincapié que hace Donoso al describir el cuerpo de la Manuela (así como las percepciones negativas que la Manuela tiene él) es lo que nos permite situar una de las paradojas más sangrantes de este personaje: ella se rebate contra su cuerpo de hombre, pues se pretende mujer, pero a la par detesta con toda su alma el cuerpo de las mujeres (que es precisamente lo que ella quiere ser). Hay mucha plasticidad en las descripciones del asco que le provoca

⁷ Schoennenbeck utiliza esta expresión para referirse a las características generales de la novela de Donoso *El obsceno pájaro de la noche* (1970), pero nosotros entendemos que también se le puede aplicar a *El lugar sin límites* y, sobre todo, a la Manuela.

la anatomía y la genitalidad de las mujeres, a las que, por otro lado, contradictoriamente, envidia, teme y emula. Por ejemplo, en un momento dado, rememorando la relación sexual que tuvo con la Japonesa Grande, argumenta que no le gusta el cuerpo de las mujeres porque son cuerpos que no tienen salida, porque son como trampas: “esos pechos blandos, tanta carne de más, *carne en que se hundan las cosas y desaparecen para siempre*, las cadenas, los muslos como dos masas inmensas que se fundieran al medio, no” (Donoso, 2010: 172).

Esta metáfora de la vagina como gruta, como pozo sin fondo, es similar a la de la “vagina dentata”: en ambos casos, quien entra *ahí* no retorna nunca (no retorna jamás, al menos, sano y salvo). La mujer, por lo tanto, tiene algo de monstruo, de monstruo incomprensible y hechicero que da besos de Judas, que atrapa, que sale a cazar con malas intenciones. Es esto lo que se dice la Manuela respecto al momento en que la Japonesa consiguió su propósito de tener relaciones sexuales con ella/él:

... y yo encontrando que todo esto está de más, es innecesario, me están *traicionando*, ay qué claro sentí que era una *traición para apresarme y meterme para siempre en un calabozo* porque la Japonesa Grande estaba yendo más allá de la apuesta con ese olor, como si un *caldo de brujo* se estuviera preparando en el fuego que ardía bajo la vegetación del vértice de sus piernas ... el olor de ese cuerpo de *conductos y cavernas inimaginables ininteligibles*, manchadas de otros líquidos, pobladas de otros gritos y otras bestias ... (Donoso, 2010: 189)

2. La identidad *queer* y la ambigüedad de las etiquetas y las normas

El lugar sin límites está plagado de personajes *queer*, no sólo porque, efectivamente, varios de ellos sean homosexuales o, mejor dicho, no heterosexuales (LGTBQ+ a partir de ahora), sino sobre todo porque todos ellos desafían, ya sea de manera sutil o contundente, la norma de los estereotipos tradicionales que la sociedad les había impuesto (nadie es la mujer y el hombre que se suponía que deberían haber sido) y la norma de la unidad psíquica del sujeto que en teoría todo individuo racional debe cumplir (nadie es inequívocamente *uno*, sino *varios*). Donoso lanza pues un potente desafío contra el heterocentrismo y contra la idea de la coherencia del yo (en la línea de la brecha que abrió Sigmund Freud y que hoy sigue en boga gracias a las corrientes filosóficas de la llamada “muerte del sujeto”).⁸ No es el que el sujeto no exista: sí existe, pero es un exceso, una indecibilidad, un desequilibrio, un péndulo, una herida, una transformación.

La técnica narrativa de Donoso se alía con esta lógica deconstructiva del sujeto: hay varias voces, varios narradores sólo aparentemente extradiégeticos que se reparten el eco del yo por turnos, uno detrás de otro y, a veces, incluso fundiéndose en sus focalizaciones internas. La subversión que supone esta perspectiva, aunque no enteramente original, es notable: la supuesta unicidad del ego queda desgarrada, las identidades se retratan como realidades enredadas y mutables. Los puntos de vista se suceden, se alternan, se juntan, y el centro de la atención (la voz que habla) se desplaza de un personaje a otro y del *exterior* (la conversación o el diálogo) a la intimidad (el flujo de la conciencia). Esto es lo que Millares ha denominado la “esquizofrenia discursiva” de Donoso (2010: 83), expresión que está en la misma línea de la lectura que propone De Vallejo (1991: 288): las identidades que se muestran en *El lugar sin límites* son identidades siempre oscilantes entre la “ortodoxia” (los estereotipos de género y de orientación sexual y la personalidad de los “arquetipos del revés” que los personajes encarnan) y la “heterodoxia” (las ambigüedades que cada uno de ellos incorpora). Para Náter, estos mecanismos tienen todo que ver con la contraposición que realiza Julia Kristeva entre la “unidad” y el “proceso”, entre “lo simbólico” y “lo semiótico”, es decir, “el funcionamiento lógico frente a la irracionalidad”. De este modo, “la disolución de la unidad viene a ser la transformación, metamorfosis o revolución de la forma novelesca, *del lenguaje poético, planteándose*” (Náter, 2006: 132).

La Manuela es en este sentido una subjetividad en permanente puesta en cuestión, y de ahí la alternancia entre los pronombres personales femeninos y masculinos con los que se va identificando a lo largo del relato. Es ella/él quien rompe más claramente y con más furia las exigencias de racionalidad y coherencia del yo. Y, como ya ha señalado Náter (134), no es casualidad que sea una artista, ni tampoco que sea el personaje que mejor reúne en sí la terrible verdad de que el reconocimiento de los otros es performativo respecto a nuestra propia identidad.⁹ Y es que, volviendo a la escena en la que la Manuela y la Japonesa Grande tuvieron sexo, no sólo la Manuela consigue excitarse sexualmente con una mujer únicamente a partir del momento en el que dicha mujer, la Japonesa Grande, la trata a ella como a otra mujer (“no, no, tú eres la mujer, Manuela, yo soy la macha, ves cómo te estoy bajando los calzones y cómo te quito el sostén ... *Yo soñaba mis senos acariciados*, y algo sucedía mientras ella me decía sí, mijita”) (Donoso, 2010: 190). De la misma manera, las certezas identitarias de la Manuela se tambalean tan pronto como entran en sus cálculos los prejuicios de *los otros*. En cuanto La Japonesita (su hija biológica, fruto de esa asombrosa noche sexual con la Japonesa Grande) pronuncia el vocativo fatídico “papá”, ella siente tambalearse su yo de mujer:

La Manuela terminó de arreglar el pelo de la Japonesita 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. Era fácil olvidarlo aquí, protegido en el pueblo –sí, tiene razón, mejor quedarnos. *Pero de pronto la Japonesita le decía esa palabra y su propia imagen se borroneaba* como si le hubiera caído encima una gota de agua, *él entonces, se perdía de vista a sí misma, mismo, yo misma no sé, él no sabe* ... (Donoso, 2010: 144)

Todo lo dicho anteriormente podría hacernos pensar que la Manuela, en la misma transgresión radical que supone su travestismo, su oscilación entre el “él” y el “ella”, rechaza las etiquetas individuales que unos y otros le asignan.

⁸ La bibliografía al respecto es enorme; podría comenzarse con el ensayo de Paul Ricoeur *De l'interprétation. Essai sur Sigmund Freud* (1965) y *Teorías críticas del sujeto. De Freud y Lacan a Foucault, Touraine y Lévi-Strauss*, de Marie-Astrid Dupret y José Sánchez Para (2013).

⁹ De manera parecida subraya Ostrov la “concepción dinámica de la subjetividad genérica para la cual los significantes –que provienen del Otro, que son palabra del Otro– son determinantes en cuanto a la construcción de la identidad” (1999: 344).

Nada más lejos de la realidad: su actitud frente a ellas es, una vez más, de total ambigüedad. Ciertas definiciones que los otros pretender colocarle la hieren, sobre todo la de “degenerado” (“*Maricón seré pero degenerado no. Soy profesional*”) (Donoso, 2010: 162) y, más que ninguna otra, la de “papá”. ¿Papá ella, la Manuela, que tuvo que “aprender a ser mujer a la fuerza”?

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. No tenía para qué pensar en el desprecio y en las risas que tan bien conoce porque son parte de la diversión de los hombres, a eso vienen, a despreciarla a una, pero en la pista ... *ella era más mujer que todas* ... (Donoso, 2010: 192)

No obstante, la ausencia de etiquetas identitarias es imposible, y si ella tiene que ser algo, si ella tiene que encajar en algún lugar, ese lugar será, como aproximación siempre trabajosa, el del estereotipo tradicional de la mujer y del travesti: mujer pasiva, amilanada, dependiente, presumida, masoquista, con fantasías de violación; travesti “profesional”, travesti “artista”, travesti “grotesco”:

Playful and *apparently transgressive* of the dominant ideal of a stable, omnipotent subject, the key figure of the transvestite in *Lugar* betrays complacent dimensions supportive of the status quo in question. This figure ultimately points to the strictly «regulated flirtation» (Theweleit) with homosexuality at play in the novel, to the *conditional liberty* under which *delusively transgressive forms of sexuality are allowed expression within patriarchal domains*: if on the surface la Manuela mocks patriarchal norms of virility and compulsory heterosexuality, the destabilization s/he provokes could not occur without recognition from the patriarch. (García-Moreno, 1997: 27)

En otras palabras: la Manuela, tal vez como refugio ante el dolor de su diferencia indefinible, adopta, por contraste, y con una terquedad y pulcritud remarcables, la personalidad que le dictan los estereotipos tradicionales que la sociedad impone sobre ciertas identidades femeninas y LGTBIQ+ a las que ella aspira. Así, cuando la Manuela es mujer, cuando la Manuela es LGTBIQ+, cuando se pone su vestido rojo y flirtea con Pancho y se deja llevar y se aproxima a quien quiere ser, es más libre que cuando es Manuel González Astica, pero su libertad no es total, ni tampoco su bienestar emocional: como mujer, como LGTBIQ+, la Manuela se somete a los caminos trillados de ciertos roles conservadores de cómo ser mujer, cómo ser homosexual, cómo ser travesti. Su cobijo tiene algo de cárcel: no corre y baila a su antojo por los bosques de la indeterminación, la vaguedad, la multiplicidad. Se resguarda en los modelos prefabricados de la tradición, para minimizar su sufrimiento: modelos que ella percibe en ocasiones como denigrantes pero que, tal vez en comparación con la dolorosa indeterminación de la que parte (no siendo ni hombre ni mujer a ojos de quienes quieren definirla), le resultan al cabo más habitables (dentro de los límites de lo habitable que permite el sistema heteropatriarcal).

En esta línea, es posible trazar un paralelismo entre la ambigüedad con la que la Manuela se enfrenta a dichas etiquetas y categorizaciones identitarias que los otros le asignan, y que a la vez le hacen bien y mal, y la ambigüedad de las normas sociales que constriñen y dirigen el comportamiento de este personaje. Por una parte, la presencia de la Manuela en *El Olvido* es tolerada, e incluso protegida, bajo los auspicios de Alejandro Cruz (Donoso, 2010: 108). Pero, por otro lado, esta tolerancia y esta protección (además de por la ambivalencia que supone que Alejandro Cruz tenga intereses económicos y de poder político y caciquil en el pueblo) son sólo relativas.

Todo ello tiene relación con lo siguiente: Sarduy (citado en Millares, 2010: 58) propone tres interpretaciones posibles de la metáfora presente en el título: el “lugar sin límites” como el infierno, como el sueño y como el lenguaje. Sin embargo, si consideramos que dicho oxímoron bien podría referirse a ese espacio sin fronteras que es la libido, y en concreto la libido de la Manuela, otra lectura posible emerge: del mismo modo que dentro de la lógica del heteropatriarcado se permite la infidelidad del marido respecto a su esposa para perpetuar la institución del matrimonio, y del mismo modo que la violencia humana se sublima en los deportes de contacto, así también se permite la existencia de la Manuela (y del local del prostíbulo) en *El Olivo* como manera de controlar la sexualidad *queer* de sus habitantes. Es por esto que la Manuela es aceptada y rechazada: aceptada, porque es, hasta cierto punto, útil para la sociedad (en ella desembocan, desaguan y “se desahogan” las pulsiones ocultas que mencionábamos); rechazada, en tanto que, al sentir que ella no es una mera prostituta (es una persona enamorada que sigue los dictados de su deseo y su fantasía), pasa de ser útil a ser peligrosa.

Podemos interpretar que la idea detrás de aceptar y promover un prostíbulo en el pueblo era justamente la de “ceñir” el deseo de los habitantes a un “lugar con límites”. Por eso en el momento en el que la Manuela pretende sacar su pasión romántica fuera de esas lindes, se desata la catástrofe. El desgraciado final que Donoso elige para nuestra “reina” parece querernos decir que está bien molestar, perseguir y burlarse de un “maricón” cuando este trabaja como “puta” y como “artista”, pero no está bien salir a festejar con él fuera del lugar en el que debería haberse quedado encerrado (derribando la frontera entre espectáculo y público). Y mucho peor aún está corresponder a sus besos. De ahí que la Manuela pueda leerse desde la figura del “homo sacer” que describe Giorgio Agamben: ella es un ser sagrado, intocable, que goza de una cierta inmunidad, pero no deja de poder ser sacrificada en cuanto la sociedad necesite exorcizar sus demonios.¹⁰ Puede ser inmolada —como en efecto sucede— en aras de los valores de la comunidad (en este caso, la heteropatriarcal) sin que haya consecuencias.

3. La libido masoquista

El deseo sexual que se nos presenta en *El lugar sin límites*, y no sólo el que se refiere al de la Manuela, tiene un carácter masoquista, como hemos podido comenzar a intuir en los apartados anteriores de este ensayo. Eros y Tánatos se

¹⁰ En *Homo sacer. Il potere sovrano e la vita nuda. Homo sacer I* (1995). Otros autores han pensado la figura de la Manuela desde el “deseo mimético” de René Girard y la catarsis (Navarrete García, 2021: 8).

fusionan, en un movimiento del deseo que va alternativamente hacia adelante (hacia la atracción) y hacia atrás (hacia la repulsión). El sexo aparece tenazmente vinculado a la violencia y al poder, a la constante fluctuación entre *darse* y *tomar*, entre retirarse del campo de batalla y soñar con seguir amando y seguir sufriendo. El deseo sexual duda, pues, entre el avance y el retroceso, el miedo y la fascinación, el recelo y la curiosidad. Así, la Manuela teme las agresiones de Pancho, pero a la vez quiere provocarlo (“Me dan unas ganas de ponerme el vestido delante de él *para ver lo que hace*”) (Donoso, 2010: 122); aunque le tiene miedo, no puede evitar desearlo con todas sus fuerzas (“Sinvergüenza. Sinvergüenza. Si venía con abusos, podía decírselo: sinvergüenza. ... Era una lástima que todos esos bocinazos fueran sólo sueño... *¿Para qué iba a remendar entonces su vestido colorado?*”) (Donoso, 2010: 120). Desear a Pancho es despreciar el miedo y despreciar el recato:

Antes de que apagara, la Manuela alcanzó a ver que en la cara de su hija había una sonrisa –*tonta, no le tiene miedo a Pancho*, seguro que quiere que venga, que lo espera, *tiene ganas la tonta, y una también esperando, vieja verde...* (Donoso, 2010: 153)

Igual que es ambiguo el deseo de la Manuela por Pancho y más en general por los hombres que la desprecian y maltratan, también es ambiguo el deseo de esos mismos hombres por la propia Manuela: la agreden, sí, pero no pueden evitar ir tras ella... “Es como si me tuvieran *miedo*” (Donoso, 2010: 171), dice la Manuela. ¿Se traicionan entonces a sí mismos cuando traicionan a la Manuela, rechazando violentamente lo que con tanto ahínco habían perseguido y anhelado? ¿Huyen de sí mismos cuando huyen de la Manuela? Esa es la hipótesis que mejor se afirma en el texto. La Manuela encuentra placer en ese baile forzoso, en ese rito de atracción-repulsión:

Porque a eso habían venido. A mí no van a engañarme. Esos hombres no habían brotado así nomás de la noche para acudir a la casa y acostarse con una mujer cualquiera y tomar unas jarras de vino cualesquiera, *no, vinieron a buscarla a ella, para martirizarla y obligarla a bailar ...* (Donoso, 2010: 187-188)

Como ilustración del principio de la libido masoquista que se da de la mano con la sádica, contemplemos dos escenas y conectémoslas: en determinado momento, los perros feroces de don Alejo devoran unos pedazos de carne “casi viva” (Donoso, 2010: 132); y esta es también la manera que Pancho (y también la Japonesa Grande, cuando dice “voy a gozar, *me gusta tu cuerpo aterrado y todos tus miedos*”) (Donoso, 2010: 190) tiene de desear a la Manuela, como objeto de terror, como receptáculo del pánico y del temblor, como “una cosa” que se rompe, agoniza y perece:

El baile de la Manuela lo soba y él quisiera agarrarla así, así, *hasta quebrarla*, ese cuerpo olisco agitándose en sus brazos y yo con la Manuela que se agita, apretando para que no se mueva tanto, para que se quede tranquila, apretándola, *hasta que me mire con esos ojos de redoma aterrados* y hundiendo mis manos en sus vísceras babosas y calientes para jugar con ellas, dejarla allí *tendida, inofensiva, muerta: una cosa*. (Donoso, 2010: 204)

El cuerpo deseado, como en el caso de los perros, es el cuerpo cadáver, esa “piltrafa sanguinolenta” (Donoso, 2010: 132). Y a la Manuela le gusta gustarles de ese modo. De hecho, su fantasía romántica se solapa con su fantasía de violación. Aquella noche tan esperada, ella tan sólo deseaba...

...que la forzara. Esta noche por fin, *aunque tuviera que correr sangre*. Pancho Vega o cualquier otro, eso ella lo sabía. Pero hoy Pancho. Un año llevaba soñando con él. *Soñando que la hacía sufrir, que le pegaba, que la violentaba*, pero en esa violencia, debajo de ella o adentro de ella, encontraba algo con que vencer el frío del invierno. Este invierno, porque Pancho era cruel y un bruto y le torció el brazo, fue el invierno menos frío desde que la Japonesa Grande murió. (Donoso, 2010: 143)

La última parte de esta cita nos permite matizar esta idea: las fantasías masoquistas de la Manuela (que, como hemos visto, son la otra cara de la moneda del deseo sádico de Pancho Vega, de la Japonesa Grande y de los otros hombres que la aman, odian y persiguen) son, de nuevo, ambivalentes, en tanto que contrastan con un deseo mucho más amoroso, más tierno, más pausado, menos sexual y menos vil que igualmente la embarga en ciertas ocasiones. Es el deseo de ser el objeto del afecto del otro hacia una misma:

... siente las manos de Pancho pulsándola esa noche como quien no quiere la cosa cuando nadie lo está mirando, *agarrones, sí señor, agarrones* y de los buenos. Que hagan lo que quieran con ella, treinta hombres. ... qué ganas de quedarse en la cama para siempre, *para siempre, y que me cuiden*. (Donoso, 2010: 193)

El sexo es una lucha en la que pocas veces uno sucumbe al instinto de ternura, puesto que básicamente se trata de una relación de poder (“pero era importante que Pancho creyera que no había nadie. Que no entrara, que creyera que estaba todos dormidos en la casa. *Que supiera que no lo estaban esperando y que no podía entrar aunque quisiera*”) (Donoso, 2010: 153). Es, asimismo, una lucha a muerte, en la que se mezclan la pelea, el daño, el erotismo y el anhelo de fusión con la otredad, como queda patente en la penúltima escena, en la cual Pancho y Octavio le pegan una paliza mortal a la Manuela:

y lo encontraron y se lanzaron sobre él y lo patearon y le pegaron y lo retorcieron, jadeando sobre él, *los cuerpos calientes retorciéndose sobre la Manuela* que ya no podía ni gritar, los cuerpos pesados, rígidos, los tres una sola masa viscosa retorciéndose como un animal fantástico de tres cabezas y múltiples extremidades heridas e hirientes, *unidos los tres por el vómito y el calor y el dolor allí en el pasto*, buscando quién es el culpable, *castigándolo, castigándola, castigándose deleitados* hasta el fondo de la confusión ... (Donoso, 2010: 209)

Otra vez esta estampa resulta muy similar a la de los cuatro perros negros de don Alejo, lo cual nos permite concluir que la libido erótica que se muestra en *El lugar sin límites*, junto con el sadomasoquismo que es el “punto de encuen-

tro” de los deseos sexuales de la Manuela, Pancho Vega, la Japonesa Grande y otros varones, aparece irremediablemente relacionada con la pulsión de muerte de la que tanto hablara Freud:

... y después los cuatro juntos cayeron hechos un *nudo* al suelo, disputándose el trozo de carne caliente aún, casi viva. *Lo desgarraron, revolcándolo por la tierra y ladrándole*, babosos los hocicos colorados y los paladares granujientos, los ojos amarillos fulgurando en sus rostros estrechos. ... Devorada la charcha los perros volvieron a danzar alrededor de don Alejo, no de don Céspedes que fue quien los *alimentó*, como si supieran que el caballero de manta es el *dueño* de la carne que comen y de las viñas que guardan. (Donoso, 2010: 132)

También la Manuela había alimentado con su sensualidad grotesca y con su deseo transgresor las fantasías de emancipación de Pacho Vega. Pero el machismo y la homofobia son fuerzas demasiado irrenunciables en él. Octavio, símbolo de todos los hombres (todos los hombres que vigilan, cual “Gran Hermano”, los derroteros de la masculinidad del “embujado”) (Donoso, 2010: 123), se revela como el verdadero dueño de la libertad de Pancho Vega. Al final, la tristeza de los prejuicios triunfa sobre la utopía de salvación que *podría* haber supuesto la Manuela, a través de la subversión erótica. La libido sadomasoquista ya no es sólo una tendencia, entonces, sino que se desarrolla hasta sus últimas consecuencias, y sólo se detiene, sólo culmina en la muerte, el asesinato.

4. Conclusiones

A la hora de entender la desestabilización radical que efectúa Donoso en *El lugar sin límites*, tanto del deseo sexual como de la identidad personal, la Manuela nos parece el personaje clave. En ella tiene cabida, en primer lugar, lo grotesco (y los efectos subversivos de empatía y transgresión de las normas que este sentimiento genera en el lector). En segundo lugar, la orientación sexual y la identidad de género *queer* (así como la crítica a la unidad psíquica del sujeto que este enfoque supone, y el reconocimiento tácito que hace Donoso de que las definiciones y las reglas nos oprimen y nos dirigen, nos conforman —en sus dos acepciones—, al presentarnos a la Manuela como un balanceo atormentado entre la aceptación y el rechazo de las etiquetas y las clasificaciones). En tercer lugar, el “deseo infinito”, el “deseo sin límites”, que la sociedad instrumentaliza para exorcizar, sublimar y tener controlados sus propios demonios interiores. Aquí es donde se despliegan las contradicciones del deseo masoquista, entre Eros y Tánatos, entre la pulsión de vida y la pulsión de muerte, entre el sexo como cuidado y el sexo como violencia reificadora.

En este artículo hemos querido mostrar evidencia textual de todos estos aspectos, para dar apoyo a la tesis que vertebra nuestro análisis, a saber, la de que *El lugar sin límites* puede interpretarse según una lectura de la figura de la Manuela como el paradigma de la desestabilización del yo y de su su libido: en los entresijos inestables de su orientación sexual y su género están todas las quiebras de la subjetividad; quiebra que, al menos en parte, proviene de la coacción del afuera, de los introyectos sociales, del pueblo, del mundo. La Manuela somos todos: egos que se debaten entre la categorización y la des-categorización, entre la permanencia y la movilidad, entre la unidad y la des-unidad, entre el equilibrio y la desproporción, sometidos a las presiones coactivas del sistema.

Todo esto tiene relación con el papel que cumplen las máscaras en la literatura Donoso y con lo que se ha denominado el “travestismo de su escritura”: las máscaras, como las etiquetas, mienten, y a la vez suponen nuestra única posibilidad de libertad. No es que haya una verdad, y después sucesivos enmascaramientos de la misma: los disfraces muestran la mentira de la unidad de la identidad y del mundo (Millares, 2010: 80). Más allá no hay nada. Lo mismo que el lenguaje, al señalar un objeto, señala a la vez que ese objeto no puede ser señalado (bien porque el lenguaje es insuficiente, bien porque el objeto, al ser mutable, es de por sí un colmo inexpresable e incontrolable), lo mismo sucede con las etiquetas del yo y del deseo: al nombrar una ordenación, una tipificación, nombran a la vez su falta, su ausencia, su carencia, su fracaso:

El travestismo es en Donoso metáfora de escritura, como ya lo han anotado Fuentes y Sarduy; él mismo nos habla de su «lenguaje del disfraz», del «travesti lingüístico», y en última instancia ese travestismo es la plasmación de lo que Moix llama «mundo mutante o, mejor, esquizofrénico, donde realidad e irrealidad ocupan un mismo plano». (Miralles, 2010: 82)

En definitiva: el yo y sus querencias no pueden encasillarse. Son ambivalentes, fluidos extraños, fuerzas *queer*. Porque el deseo y los sueños del sujeto no tienen límites —porque son un “lugar sin límites”—, aunque haya quien intente (y a veces incluso lo logre, pagando el precio de sufrir o infligir la muerte) dominarlo.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, Dietris (2003): “Simbología: realidad y sueño en *El lugar sin límites* de José Donoso”, en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, No. 24 (2003): n. pág. Web. 6 mayo 2021. Link roto 1 octubre 2024.
- Balart Carmona, Carmen (2019): “Personajes y espacio: diversidad e inclusión en la novela *El lugar sin límites*, de José Donoso”, en *Contextos: Estudios de humanidades y ciencias sociales*, No. Extra 43, 2019.
- De Vallejo, Catharina (1991): “Las estructuras significativas de *El lugar sin límites* de José Donoso”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 15, No. 2, 1991, págs. 283-294. Web. 1 octubre 2024.
- Donoso, José (2010): *El lugar sin límites*. Edición de Selena Millares. Madrid: Cátedra.
- García-Moreno, Laura (1997): “Limits of Performance: Art, Gender, and Power in José Donoso’s *El lugar sin límites*”, en *Chasqui*, Vol. 26, No. 2, 1997, págs. 26-43. Web. 1 octubre 2024.
- Melgar, Jonathan Eli (2016): “Tejiendo espacios queer en Latinoamérica: El travestismo en Herrera Velado y Donoso”, en *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe*, Vol. 13, No. 1, 2016, págs. 93-107.
- Náter, Miguel Ángel (2006): “José Donoso o el eros de la homofobia”, en *Revista Chilena de Literatura*, No. 68, 2006, págs. 123-140. Web. 1 octubre 2024.

- Navarrete García, Jeniffer, y Iram Isaí Evangelista Ávila (2021): "La mimesis de la identidad en *El lugar sin límites* de José Donoso", en *Xiphias Gladius: Revista interdisciplinaria de Teoría Mimética*, No. 4, 2021.
- Ostrov, Andrea (1999): "Espacio y sexualidad en *El lugar sin límites* de José Donoso", en *Revista Iberoamericana*, No. 187, 1999, págs. 341-348.
- Rodríguez Fernández, Mario (1996): "*El lugar sin límites*: Historia de un cronotopo y la crucifixión de un dios", en *Revista Chilena de Literatura*, No. 48, 1996, págs. 97-100. Web. 1 octubre 2024.
- Schoennenbeck, Sebastián (2009): "América monstruosa y la novela monstruosa de José Donoso", en *Revista Laboratorio*, No. 1, 2009, págs. 1-19. Web. 1 octubre 2024.
- Toro Franco, Felipe (2018): "La ruta latinoamericana del doctor Faustus: *El lugar sin límites* de Donoso y *Under the Volcano* de Malcolm Lowry", en *Taller de letras*, No. 62, 2018, págs. 25-35.