



## Identidad y sexualidad en *El lugar sin límites* de José Donoso<sup>1</sup>.

**Maximiliano José Suarez**  
**Instituto del Rosario**  
**dumbo2003@hotmail.com**

"Toda mi vida arruinada por un hombre.  
La torre de marfil asediada por la estupidez.  
En la arena mi vida desgarrada.  
No sé que hacer."  
Oscar Wilde

La obra fue escrita con celeridad y luego publicada en 1966. La novela está dividida en XII capítulos, narrando la historia en el transcurso de veinticuatro horas en un pueblo de Chile y tiene como centro espacial el prostíbulo del lugar. Como nos señala Severo Sarduy<sup>2</sup> en *Ensayos generales sobre el Barroco* explica claramente la estructuración de la obra: "la inversión central, la de Manuela, desencadena una serie de inversiones: la sucesión de éstas estructuran la novela. En este sentido, *El lugar sin límites* continúa la tradición mítica del "mundo al revés", que practicaron con asiduidad los surrealistas. El significado de la novela, más que el travestismo, es decir, la apariencia de inversión sexual, es la inversión en sí: una cadena metonímica de "vuelcos", de desenlaces transpuestos, domina la progresión narrativa" (1995: 259). Desde su epígrafe inicial – una cita del Doctor Fausto, de Marlowe nos introduce de una manera muy significativa en la obra. Dice Mefistófeles "En las entrañas de estos elementos. Donde todos somos torturados y perteneceremos para siempre. El infierno no tiene límites, ni queda circunscripto a un solo lugar, porque el infierno es aquí donde estamos y aquí donde es el infierno tenemos

---

<sup>1</sup> José Donoso Yáñez (Santiago, 5 de octubre de 1924 - *ibídem*, 7 de diciembre de 1996) fue un escritor, profesor y periodista chileno que formó parte del llamado *boom latinoamericano* de los años 1960 y 1970. Recibió el Premio Nacional de Literatura en 1990.

<sup>2</sup> Severo Sarduy (Camagüey, Cuba, 25 de febrero de 1937 — París, 8 de junio de 1993), fue un narrador, poeta, periodista, crítico de literatura y arte cubano. Su estilo está emparentado con el de Lezama Lima y Cabrera Infante, aunque también tiene puntos de contacto con el grupo *Tel Quel* de París.



que permanecer". Quizás uno de los interrogantes a resolver será conocer la razón por el cual los personajes están inmersos en ese mundo infernal.

En *El lugar sin límites* se propone una trama para criticar los aspectos negativos de la censura y de lo esperado por la sociedad. En el trabajo de Severo Sarduy, "*Escritura/ Travestismo*", marca el inicio de un recorrido crítico que centrará la lectura del texto en el eje de la inversión. En relación a esto, es mi propósito analizar, las implicancias ideológicas que esta relectura de la obra presupone respecto a la identidad sexual y genérica del personaje

Sin embargo, la postulación de la categoría de *inversión* presupone necesariamente la aceptación a priori de una polarización verdadera, es decir, presupone la existencia de una organización "natural" -o al menos consensuadamente natural- de los polos de opuestos, que el texto invertirá y, dentro del texto, el personaje de la Manuela. Por consiguiente, en la medida en que la inversión sexual de ésta funciona como núcleo central de la lectura de la novela, se reactualiza, se pone en juego, la ecuación que ha sostenido y sostiene la concepción de la sexualidad dominante en nuestra cultura: esto es, la presunción de que a determinado cuerpo biológico -macho o hembra - corresponde una identidad que se define como masculina o femenina respectivamente, y de esta masculinidad o femineidad se deriva un determinado tipo de practica sexual -la heterosexualidad - que se considera "natural", "de acuerdo con las leyes de la naturaleza".

Sin embargo, la inversión pierde su fuerza interpretativa cuando la novela es abordada desde una perspectiva de género. La categoría de género, una herramienta teórica desarrollada fundamentalmente por el feminismo anglosajón, rompe la correlación entre los términos de la mencionada ecuación (sexo=identidad=práctica sexual) y, al establecer un hiato entre los componentes de la misma, pone en cuestión la concepción esencialista de la identidad genérica, y la determinación mecánica de lo biológico sobre esta última. Desde esta perspectiva, el género ya no va a ser considerado como "expresión natural" de las diferencias anatómicas sino, por el contrario, como una construcción cultural, fundamentalmente reguladora y constitutiva de la subjetividad, ya que las mismas prácticas reguladoras de formación y división



del género constituyen la subjetividad, la coherencia interna del sujeto, el status de “idéntica” de la persona (Butler 2007: 16). En la medida en que la cultura atribuye normativamente el género “correspondiente” a los seres humanos de acuerdo con la posesión de un cuerpo de hombre o de mujer, las personas devienen culturalmente inteligibles sólo en la medida en que se constituyen como sujetos generizados, es decir, congruentemente generizados (2007: 16). En el libro *El género en disputa. El feminismo y la subordinación de la identidad*, Butler<sup>3</sup> señala que el género es esencialmente identificación, que consiste en una fantasía dentro de otra fantasía: el género se define, de acuerdo con Butler, en lo que denomina *el performance*, según María Luisa Femenías<sup>4</sup> en su libro *Judith Butler: Introducción a su lectura*, citándola nos dice:

En la interpretación de Butler, la performatividad se entiende como aquello que impulsa y sostiene la realización gracias a un proceso de iterabilidad o repetición constreñida a ciertas normas, que Butler deriva del principio de inteligibilidad de occidente (o sexo binario). Sin embargo, la performatividad no es meramente un juego, una teatralización o simplemente un “realizar”. Precisamente, a juicio de Butler, la repetición instituye un sujeto a la vez que es su condición de temporalidad. (2003: 114-115)

Para la filósofa norteamericana, en su texto *“Imitación e insubordinación de género”* nos dice que cualquier categoría de identidad controla el erotismo, describe, autoriza y, en mucha menor medida, libera. La teoría no debería entenderse en un simple sentido de contemplación desinteresada, sino que es totalmente política. Para Butler todo lo que somos es una imitación, una sombra de la realidad. La heterosexualidad forzada se presenta como lo auténtico, lo verdadero, lo original. El travestismo no es una imitación de un

---

<sup>3</sup> Judith Butler (n. 24 de febrero de 1956, Cleveland, Estados Unidos) es una filósofa post-estructuralista que actualmente ocupa la cátedra Maxine Elliot de Retórica, Literatura comparada y Estudios de la mujer, en la Universidad de California, Berkeley, tras haber sido profesora en las Universidades de Wesleyan y Johns Hopkins. Esta teórica ha realizado importantes aportaciones en el campo del feminismo, la Teoría Queer, la filosofía política y la ética.

<sup>4</sup> Argentina, doctora en filosofía por la Universidad Complutense de Madrid, en la actualidad es docente regular de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de la Plata y de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Cuenta con numerosas publicaciones nacionales e internacionales tanto sobre la filosofía de Aristóteles como sobre teoría de género.



género auténtico, sino que es la misma estructura imitativa que asume cualquier género. No hay género “masculino” propio del varón, ni uno “femenino” que pertenece a las mujeres; el género es consecuencia de un sistema coercitivo que se apropia de los valores culturales de los sexos. Es un modo de representación y aproximación, razón por la cual el travestismo es una forma más corriente en que los géneros se teatralizan, se apropian, se usan y se fabrican.

Sin duda, la vedette de esta obra es el personaje apodado “La Manuela”; primer personaje nombrado, primeras palabras en la novela. Esta condición protagónica en la historia nos conduce a tomarla como el personaje más apropiado para observar<sup>5</sup>. “La Manuela” está inmersa en un universo carnavalesco –más allá de su travestismo y opción sexual- que lo ha absorbido por completo:

En el mundo de Manuela, “vivir” deviene equivalente a “vivir el carnaval”. Su existencia se nutre de la continua mutación implicada en la proliferación de máscaras antitéticas que ocultan y a la vez develan su inanidad esencial. (Martínez 1995: 16).

En este mundo carnavalesco que habita la Manuela como nos dice Martínez se desarrollará el proceso de revelamiento de la identidad. En *El lugar sin límites*, el recurso técnico más destacado respecto del proceso de revelación es el tipo de discurso narrativo que Donoso le asigna al narrador de

---

5

¿Pero quién es Manuela? ¿Es la protagonista? En realidad, es ambas cosas. Es el viejo travestido que en su identificación tiene uno de sus dramas, y que pretende sustentar e imponer, ya en el ocaso de su vida, la única certeza que tiene y que padece a lo largo de una desigual pelea con las apariencias. La inversión y el artificio forman la columna vertebral de este personaje, alrededor del cual gira todo el conflicto dramático de *El lugar sin límites*. (...) Ese prostíbulo que regenta la Manuela ya casi no funciona. Está habitado por prostitutas viejas, enfermas, demasiado golpeadas, y por “la japonesita”: una hija de la Manuela que fue concebida como apuesta en el horror del espectáculo prostibulario y que le costó a la protagonista la provisional y dolorosa renuncia a su identidad auténtica. (...) La Manuela es realidad y es metáfora. Es uno de los grandes personajes de la literatura latinoamericana de nuestro tiempo, y una de las criaturas más representativas –tanto en el plano interior como en el estrictamente simbólico- paridas por la escritura inteligente de Donoso.

Con estas palabras, Nelson Marra resume el conflicto y valora la identidad del personaje en “La semana del autor” dedicada a Donoso (1994).



la novela y su relación con Manuelx. Por ejemplo, esto se observa en el capítulo IX (el inicio de la agresión de Pancho), donde el discurso adquiere una inversión de narradores que finalmente se puede interpretar como una superposición de antifaces de la voz narrativa. El capítulo se inicia con un narrador en tercera persona, casi escondido tras los diálogos directos de la Japonesita y la Manuela:

La Japonesita apagó el chonchón.

-Es él.

-¿Otra vez?

Después que cerraron las puertas del camión transcurrió un minuto de espera, tan largo que parecía que los hombres que bajaron se hubieran extraviado en la noche. Cuando por fin golpearon en la puerta del salón, la Manuela apretó su vestido de española.

-Me voy a esconder.

-Papá, espere...

-Me va a matar.

-¿Y yo?

-Qué me importa. A mí me la tiene jurada. No tengo nada que ver con lo que te pase a ti.

Salió corriendo al patio. Si se salvaba de ésta seguro que se moría de bronconeumonía como todas las viejas. (Donoso 1995: 103)

Luego, el narrador se transforma hacia la primera persona como si se colocara una máscara a través de este cambio de perspectiva, esencial luego de los puntos suspensivos:

(...) El disco se detuvo. Una carcajada. Un grito de la Japonesita. Una silla que cae. Algo le están haciendo. La mano de la Manuela metida de nuevo entre su piel y su camisa justo donde late el corazón, aprieta hasta hacerse doler, como quisiera hacerle doler el cuerpo a Pancho Vega, por qué grita de nuevo la Japonesita, ay, ay, papá que no me llame, que no me llame así otra vez porque no tengo puños para defenderla, sólo sé bailar, y tiritar aquí en el gallinero.

... 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, sus manos en mi cuello y yo mirándole esas cosas que crecían allí en el pecho como si no supiera que existían, pesadas con puntas rojas a la luz del chochón que no habíamos apagado para que ellos nos miraran desde la ventana. (Donoso 1995: 105-106)

Finalmente, el discurso varía de perspectiva constante asumiendo narradores y tiempos, yendo y viniendo en los hechos, para acabar en la vorágine de perspectivas:



(...) Que la Japonesita grite allá adentro. Que aprenda a ser mujer a la fuerza, como aprendió una. Está buena la fiesta. La Lucy baila con Octavio, pero ella es la única capaz de hacer que la fiesta se transforme en una remolienda de padre y señor mío, ella, porque es la Manuela. (...)

Se entalla el vestido. Se arregla los pliegues alrededor del escote... un poco de relleno aquí donde no tengo nada. Claro, es que una es tan chiquilla, la gitanilla, un primor, apenas una niñita que va a bailar y por eso no tiene senos, así casi como un muchachito, pero no ella, porque es tan femenina, el talle quebrado y todo... la Manuela sonrío en la oscuridad del gallinero mientras se pone detrás de la oreja la amapola de gasa que le prestó la Lucy. (...) Con tal que la Japonesita se decida esta noche. Que se la lleve Pancho. Que haga circular su sangre pálida por ese cuerpo de pollo desplumado, sin vello siquiera donde debía tenerlo porque ya es grande, pobre, no sabe lo que se pierde, las manos de Pancho que aprietan mi linda, no seas tonta, no pierdas la vida, y yo que soy tu amiga, yo, la Manuela, voy a bailar para que todo sea alegre como debe ser y no triste como tú porque cuentas peso y peso y no gastas nada... y esa flor que tengo en el pelo. (Donoso 1995: 111-112)

Luego de esta introducción sobre el discurso, iniciamos el análisis de ocultación a nivel ontológico<sup>6</sup>, observando la singular manera como Donoso, a través del narrador, presenta a Manuela. En primer lugar, se deben apreciar los rasgos con los que se orienta al lector para que éste asuma al personaje como femenino:

- I. Se presenta al personaje como la Manuela para que el lector tenga una idea espontánea de que se trata de una mujer.
- II. “Por lo menos media hora antes que su hija le pidiera el desayuno.” El lector es guiado hacia la idea espontánea de que “esta mujer” es madre.
- III. “Frotó la lengua contra su encía despoblada” El lector asume de manera espontánea la condición de vejez, o al menos, de deterioro físico.
- IV. “Respiración de huevo podrido” Rasgos de rechazo y conciencia de que no se trata de una mujer dentro de la idealización de la belleza, sino de una mujer muy “humana”.

Con estas frases correspondientes todas a la primera página [p. 9] de la obra nos queda claro que el personaje es una mujer. Y, sin embargo, es sólo una máscara que comienza a notarse a partir de las ambiguas palabras de Pancho Vega: “-A las dos me las voy a montar bien montadas, a la Japonesita y al maricón del papá...” (Donoso 1995: 10) Estas palabras, parecen

---

<sup>6</sup> Para analizar este término véase a Judith Butler (Cf. 2000; 2006; 2007).



determinar cierta incoherencia, sobre todo si el lector ha asumido que Manuela es mujer. Sin embargo, el narrador continúa entregando pistas falsas para corroborar la femineidad de Manuela.

Describe el recuerdo de su vestido colorado con lunares blancos, y desliza frases sugerentes como: “Alzando su pequeña cara arrugada como una pasa, sus fosas nasales negras y pelosas de yegua vieja (...)” (Donoso 1995: 12). Intencionadamente el narrador enuncia la comparación con una yegua y no con un caballo para reforzar la idea de que el personaje de Manuelx es mujer. Conforme transcurre la novela, el lector cada vez más cree que se refieren a Manuela como una mujer y no como un hombre. Sin embargo, 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 ciertas incoherencias con un ritmo en aceleración. Así, la Japonesita, según el recuerdo de Manuela, indica que su padre era maricón: “El año pasado, después de lo de Pancho, su hija le gritó que le daba vergüenza ser hija de un maricón como él” (Donoso 1995: 50).

Debido a la técnica con el discurso, este “él” se entiende como referente de Manuela. Con esto comienza el proceso de revelación de la identidad del personaje, luego de haber transcurrido aproximadamente un tercio de la novela. El pronombre “él” es el pie para determinar el sentido de la ambigüedad sobre la que se ha sostenido la historia; mientras el lector ha sido voluntariamente conducido por un determinado camino acerca de la sexualidad del personaje.

La novela como mencionamos al principio se encuentra dividida en XII capítulos y recién en el VI, a través de una retrospectiva en el tiempo, el lector descubre que Manuela es un homosexual. Aquí concluye el final del proceso de ocultamiento del personaje. Confirmada la identidad sexual de Manuela, el lector puede hacer una retrospectiva del significado de los hechos leídos hasta este punto, para reelaborarlos desde una nueva dimensión. Siendo este a su vez el cierre del ciclo de descubrimiento de la identidad de Manuela.

La identidad de Manuelx se encuentra rodeada por dos estímulos que motivan el conflicto al interior del personaje. La Japonesita estimula el carácter



paternal y masculino de Manuel, mientras que Pancho estimula el travestismo y los deseos homosexuales de Manuela. El orden en que la trama se revela al lector, encuentra en el carácter de Manuela la fórmula perfecta para aprovechar la ambigüedad del discurso en la interpretación del lector.

Parte de la seducción ejercida por esta novela parecería haber estado centrada en el personaje de “La Manuela”, personaje travestido no sólo en su vestimenta sino en la propia voz. Así, resulta que hasta relativamente avanzado el discurso narrativo no es posible descubrir que la voz femenina de la Manuela no pertenece a una mujer sino que en verdad se trata de la voz de un viejo homosexual. Lo que está en juego en la novela es concretamente la identidad. No sólo la identidad de los personajes sino la identidad como idea, concepto o realidad. *El Lugar sin Límites* dice, en un nivel, que la identidad no es única. O, dicho de otro modo, que se trata de un significante fluctuante constituido según la ocasión o la interacción que el individuo mantiene con otro. La imagen del disfraz, recurrente en la obra de Donoso, es un símbolo evidente de esta problemática. (Achugar 1990: 17-19).

A modo de conclusión tomando las palabras en la lectura que aborda el filósofo Eduardo Mattio<sup>7</sup> en la norteamericana Judith Butler nos dice:

podemos decir que cualquiera de nosotros se concibe como un ser viable sólo a través de la experiencia del reconocimiento. En palabras de Butler, “sólo podemos mantener nuestro propio ser... si nos comprometemos a recibir y a ofrecer reconocimiento. Si no somos reconocibles, entonces no es posible mantener nuestro propio ser y no somos seres posibles” (Butler 2006a: 54-55). En concreto, nuestra propia inteligibilidad como cuerpos sexuados posibles, como vidas dignas de ser vividas y lloradas es dependiente del reconocimiento de otros, de un reconocimiento que está pautado por normas que producen, reproducen y deprecian lo que se considera reconocible como una sexualidad sana, como un género coherente o un cuerpo inteligible. (...) (Butler 2006a: 56). (Mattio 2010: 6)

## Bibliografía

---

<sup>7</sup> Doctor en Filosofía (Universidad Nacional de Córdoba). Docente e Investigador en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba y en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Católica de Córdoba. Coordinador del Área de Filosofía del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades “María Saleme de Burnichon” (CIFYH).





Butler, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subordinación de la identidad*. Barcelona. Paidós.

Butler, Judith (2000). "Imitación e insubordinación de género". *Revista de Occidente*, núm. 325, diciembre.

Butler, Judith (2006). *Deshacer el género*. Barcelona. Paidós.

Donoso, José (1995). *El lugar sin límites*. Santiago de Chile. Aguilar Chilena de Ediciones, Ltda. Alfaguara.

Femenías, María Luisa (2003). *Judith Butler: Introducción a su lectura*. Buenos Aires. Catálogos.

Martínez, Z. Nelly (1977). "El carnaval, el diálogo y la novela polifónica". *Hispanamérica*, VI, No. 17.

Mattio, Eduardo. "Vulnerabilidad, normas de género y violencia estatal en la última Judith Butler". Mimeo.

Severo, Sarduy (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.