

ESPACIO Y SEXUALIDAD EN
EL LUGAR SIN LÍMITES DE JOSÉ DONOSO

POR

ANDREA OSTROV
Universidad de Buenos Aires

El lugar sin límites (1967) ha sido frecuentemente abordado por la crítica donosiana principalmente en relación a su personaje central, la Manuela. A partir del travestismo de este personaje, algunos críticos consideran el tema de la *inversión* como eje estructurante fundamental de la novela. 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, por un lado, las implicancias ideológicas que esta línea de lectura presupone en cuanto a la identidad sexual y genérica del personaje; por otro lado, proponer una lectura que, desprendiéndose de la idea de inversión, ilumine nuevas zonas textuales, como por ejemplo la vinculación estrecha que en el texto mantienen la configuración espacial latifundista y la represión, el no-lugar del travesti.

En el artículo mencionado, Sarduy se refiere a la Manuela de la siguiente manera: "Reina y espantapájaros, en Manuela lo falso aflora, [...] puesto que se trata de un travesti, de alguien que ha llevado la experiencia de la inversión hasta sus límites" (258). La inversión del personaje central desencadena, según Sarduy, una serie metonímica de inversiones cuya sucesión estructura la novela que, de esta manera, entrega una versión (o una in-versión) del mundo al revés (259). Es decir que la inversión sexual de la Manuela pasa a constituir el principio constructivo del texto. Esta idea es retomada y desplegada exhaustivamente por Fernando Moreno Turner, en un sugerente artículo llamado precisamente "La inversión como norma".¹ Dice Moreno Turner: "En *El lugar sin límites* aparece como norma estructuradora, como eje organizador de su materia narrativa lo que llamaremos la *inversión*" (76). A su vez, la inversión pensada como oximoron, es decir, como coexistencia de contrarios, da lugar a un conjunto de aproximaciones críticas que, desde una óptica bajtiniana, leen la novela como expresión del discurso carnavalesco.²

¹ Fernando Moreno Turner, "La inversión como norma: a propósito de *El lugar sin límites*". Con diferentes matices, la idea de inversión se encuentra, por ejemplo, en el capítulo dedicado a *El lugar sin límites* por Isis Quinteros, en su libro *José Donoso: una insurrección contra la realidad* y en Philip Swanson, "El lugar sin límites: A Metaphor of Malaise".

² Por ejemplo, Ricardo Gutiérrez Mouat trabaja con esta perspectiva en *José Donoso: Impostura e impostación. La modelización lúdica y carnavalesca de una producción literaria*; también Myrna Solotorevsky, en *José Donoso: Incursiones en su producción novelesca* especialmente páginas 69-189.

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 práctica sexual —la heterosexualidad— que se considera “natural”, “de acuerdo con las leyes de la naturaleza”.

Es cierto que bajo estos presupuestos resulta posible pensar a la Manuela como paradigma de la inversión, puesto que transgrediría por un lado la “naturalidad” de la preferencia heterosexual; y por otro lado, desafiaría la esencial vinculación entre el cuerpo biológico y la identidad psico-sexual. 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 será 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 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 (Butler 16). Por consiguiente, toda subjetividad que no se ajuste a los términos de coherencia e identidad, es decir, que no respete la congruencia esperable entre el sexo, el género y la práctica sexual resultará, para nuestra lógica cultural, ininteligible y, por lo tanto, inquietante y cuestionadora. La misma Manuela es capaz de enunciar esto cuando dice: “No sé por qué siempre me hacen esto o algo parecido cuando bailo, es como si me tuvieran miedo” (Donoso, *El lugar* 47);³ y hacia el final: “Don Alejo, don Alejo. El puede ayudarme. Una palabra suya basta para que estos rotos se den a la razón porque sólo a mí me tienen miedo” (73).⁴

En tanto la categoría de género como construcción cultural de la identidad permite romper la relación mimética entre el dato biológico —ser macho o hembra— y la subjetividad genérica —ser hombre o mujer— la identidad de género deberá concebirse en términos dinámicos, es decir, no ya como “identidad”, sino como *identificación*. Cuando

³ En adelante, todas las citas del texto remitirán a esta edición.

⁴ David William Foster señala esta percepción de la Manuela de constituir una amenaza para el código genérico en “The Sociopolitical Matrix”, *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*.

Sarduy señala como una inversión dentro de la inversión el hecho de que “la Manuela, que novelística (gramaticalmente) *se significa* como mujer —primera inversión—, *funciona* como hombre” (259), la señalada sucesión de inversiones no tiene lugar si se considera que la identidad genérica no es unívoca e inamovible sino que se construye como identificación —imaginaria— a un significante. En el capítulo IX, la Manuela, escondida en el gallinero, rememora largamente el acto sexual con la Japonesa que tuvo lugar veinte años atrás, de esta manera:

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 (60).

le diría la Japonesa. Inmediatamente:

Yo soñaba mis senos acariciados, y algo sucedía mientras ella me decía sí, mijita, yo te estoy haciendo gozar porque yo soy la macha y tú la hembra (60).

O sea que la Manuela “funciona” (obviamente como hombre, porque biológicamente es hombre) precisamente porque la Japonesa es capaz de significarla como mujer, y no “a pesar” de ello.⁵ Don Alejo y la Ludo son sus amigos porque también la significan en femenino, reforzándola en su identificación genérica:

Pero la pelada era mujer como ella y como la Ludo, y entre mujeres una siempre se las puede arreglar. Con algunas mujeres por lo menos, como la Ludo, que siempre la habían tratado así, sin ambigüedades, como debía ser (11).

Es decir, mientras es significada por el Otro como mujer, la identidad/ identificación de género de la Manuela se sostiene. En cambio, cada vez que la Japonesita lo llama “papá”

⁵ Ben Sifuentes Jáuregui propone que la Japonesa apelaría a una erótica lesbiana para lograr la respuesta sexual de la Manuela en “Gender Without Limits. Transvestism and Subjectivity in *El lugar sin límites*”. La expresión “yo soy la macha y tú la hembra” en boca de la Japonesa autoriza esta lectura si se entiende el término “macha” como “*butch*”. Aunque la hipótesis es interesante me inclino a sostener que, en tanto se trata de una escena *biológicamente* heterosexual, el género gramatical de “macha” alude a una materialidad corporal irreductible. Significativamente, esta escena constituye el único momento textual en que la Manuela se refiere a sí misma en masculino, al narrar los procesos corporales que experimenta: “y yo allí, muerto en sus brazos” (59), “hasta estremecerme y quedar mutilado, desangrándome dentro de ella” (60). Hay, en todo el texto, una sola enunciación más en primera persona donde la Manuela utiliza la forma masculina: “Maricón seré pero degenerado no” (41), pero queda claro que en este caso está retomando la palabra del otro. En cambio, creo que Sifuentes acierta al afirmar que las categorías *heterosexual*, *lesbiano*, etc. dejan de ser operativas para la descripción de la escena sexual (48). En efecto, los procesos identificatorios, actuaciones, posicionamientos y desempeños que se ponen en juego configuran un entretrejado sumamente complejo y dinámico que rechaza cualquier posibilidad de categorización.

su imagen cae, se diluye, se borrona, poniendo de relieve precisamente el carácter imaginario de la identidad, y la inestabilidad de la identificación:

Porque cuando la Japonesita le decía papá, su vestido de española tendido encima del lavatorio se ponía más viejo, la percala gastada, el rojo desteñido, los zurcidos a la vista, horrible, ineficaz y la noche oscura y fría y larga extendiéndose por las viñas, apretando y venciendo esta chispita que había sido posible fabricar en el despoblado, no me digái papá, chiquilla huevona. Dime Manuela, como todos (27).

Pero de pronto la Japonesita le decía esa palabra y su propia imagen se borronaba 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 (28).⁶

Así, el texto propone una 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.⁷

Pero además, la subjetividad generizada se plantea en el texto como puesta en acto—puesta en escena— de esa misma identificación significante. En este sentido, resulta elocuente el hecho de que la Manuela se proponga dedicar todo el domingo en que transcurre la novela a remendar su vestido de bailarina española: está remendando—reconstruyendo—precisamente un *género*.

[...] componerlo. Pasar la tarde de hoy domingo cosiendo al lado de la cocina para no entumirme. Jugar con los faldones y la cola, probármelo para que las chiquillas me digan de dónde tengo que entrarlo porque el año pasado enflaquecí tres kilos. Pero no tengo hilo (4).

La reconstrucción, el remiendo, la costura del vestido durante el día en que transcurre la novela no sólo representa sino que *es* el intento, la tarea misma de construcción, de costura/sutura de una identificación genérica femenina para la Manuela. El vestido *es* el género y constituye, forma parte de la construcción genérica en el acto mismo de ponérselo:

⁶ Este pasaje hace evidente cómo el derrumbe de la imagen genérica de la Manuela va acompañado por una marcada oscilación en el género gramatical. Se plantea, en términos gramaticales, un problema de concordancia. El mismo problema de (no) concordancia que se da entre dos entidades que ya no guardan entre sí una vinculación mimética: el sexo y el género.

⁷ Sharon Magnarelli establece claramente la distinción sexo/género y destaca muy especialmente el valor determinante de la palabra y el lenguaje en la construcción de la identidad en “*Hell Has No Limits: Limits, Centers, and Discourse*”. Tal vez a partir de esta concepción de la identidad como ilusoria, imaginaria e inesencial, se puede explicar la tendencia que muestran los personajes de la novela a crear identidades, igualdades, a través de la repetición, del ritual, en un afán de fijar, de detener una identidad que se escabulle, oscilatoria, ambivalente, escindida: imaginaria. Ejemplos: la Japonesita va a Talca todos los lunes (7, 77); los perros de Don Alejo son siempre cuatro y llevan siempre los mismos nombres (65); la Nelly llora todas las madrugadas alrededor de las cinco (78). Y por sobre todo, la fijación, el aferramiento al lugar, principalmente de la Japonesita.

Pero en la pista, con una flor detrás de la oreja, vieja y patuleca como estaba, ella era más mujer que todas las Lucys las Clotys y las Japonesitas de la tierra (61).

De este modo, el texto pone en evidencia que la subjetividad genérica se construye performativamente, desde, a través y en virtud de las mismas prácticas significantes que la definen.⁸ En este sentido, Magnarelli señala cómo la personalidad de la Manuela se modifica cuando ésta se pone su traje de española (Magnarelli 81).

Sin embargo, la Manuela no tiene hilo para remendar su vestido o, lo que es lo mismo en otro nivel de lectura, para suturar su identidad de género/ su género. En cambio, los hilos están en poder de Don Alejo: “Tengo muchos hilos en mi mano”, le dice a Pancho (18); y luego éste piensa: “Tenía los hilos de todo el mundo en sus dedos” (54). Del mismo modo, tiene y se guarda otros hilos: los hilos de la electrificación prometida y nunca cumplida y, como señala Isis Quinteros, los hilos del destino de Estación El Olivo (145). De manera que la imposibilidad inicial de la Manuela de remendar el vestido se traduce, a lo largo del texto, en la imposibilidad de sostener una identificación genérica “ininteligible” dentro de un espacio en que los hilos —del poder y del sentido— confluyen en las manos patriarcales de Alejo. El hecho de que el vestido remendado se destroza precisamente cuando Manuela cruza el alambrado que separa el pueblo del fundo de Don Alejo sugiere que es precisamente allí, en el latifundio regido por el poder patriarcal, donde el lugar del travesti se torna imposible, donde la identificación de género debe ser congruente y respetar la correspondencia “natural” con el sexo biológico, donde la proliferación genérica debe ser brutalmente reprimida.

El poder de Alejandro Cruz se hace visible, en el texto, en la particular configuración espacial del lugar: “Viñas y viñas y más viñas por todos lados hasta donde alcanzaba la vista, hasta la cordillera” (9). Efectivamente, las viñas de Don Alejo parecen avanzar sin interrupción, ocupando progresiva pero definitivamente el espacio. Constituyen literalmente la amenaza de desaparición del pueblo Estación El Olivo. La Manuela

vio claro que Don Alejo, tal como había creado este pueblo, tenía ahora otros designios y para llevarlos a cabo necesitaba eliminar la Estación El Olivo. Echaría abajo todas las casas, borraría las calles ásperas de barro y boñigas, volvería a unir los adobes de los paredones a la tierra de donde surgieron y araría esa tierra (33).

Por su parte, dice Octavio:

Quiere que toda la gente se vaya del pueblo. Y como él es dueño de casi todas las casas, si no de todas, entonces, qué le cuesta echarle otra hablada al Intendente para que le ceda los terrenos de las calles que eran de él para empezar y entonces echar abajo todas las casas y arar el terreno del pueblo, abonado y descansado, y plantar más y más viñas como si el pueblo jamás hubiera existido (55).

En función de esto, el canal y el alambrado que separan el fundo El Olivo (la propiedad de Don Alejandro) de Estación El Olivo (el pequeño pueblo) se revelan como límite ilusorio:

⁸ Para una teoría del género como performativo, ver Judith Butler.

la homonimia entre el pueblo y el fundo —ambos se llaman El Olivo— traduce la ilusoriedad de este límite, fundamentalmente móvil, que remite a la voluntad unilateral de Don Alejo. Precisamente, en la fiesta que tiene lugar en su honor por haber sido electo diputado, Don Alejo “mandó que cortaran los alambrados, que al fin y al cabo eran suyos” (44), para que los comensales pudieran divertirse arrojando a la Manuela al canal.

Pero el límite entre el fundo y el pueblo desenmascara su carácter ficticio principalmente cuando no impide la concreción del brutal castigo de la Manuela por parte de Pancho y Octavio. Cuando Manuela, perseguida por éstos, logra escapar momentáneamente, el texto dice:

Tenía que correr hacia allá, hacia la estación, hacia el fundo El Olivo porque más allá del límite lo esperaba Don Alejo, que era el único que podía salvarlo. [...] Al fundo El Olivo. [...] Decirle por favor defiéndame del miedo usted me prometió que nunca me iba a pasar nada que siempre iba a protegerme y por eso me quedé en este pueblo y ahora tiene que cumplir su promesa de defenderme y sanarme y consolarme (73).

Efectivamente, la Manuela “cruza el alambrado cubierto de zarzamora sin ver que las púas destrozan su vestido. Y se agazapó al otro lado, junto al canal” (73). Sin embargo, el pacto de protección que el señor feudal debe a sus súbditos no se cumple: Don Alejo no “lo espera” como ella supone y Pancho y Octavio traspasan también el alambrado. El crimen tiene lugar, precisamente, en el latifundio.

Es en el espacio del latifundio donde confluyen y se concretan dos amenazas que recorren el texto en forma paralela. La amenaza que representa Alejo tiene que ver —según hemos visto— con la borradura de límites, con un poder sin límites, que se traduce en la apropiación progresiva de tierras mediante la plantación de viñas. Otra amenaza presente en la novela —la de Pancho— tiene que ver también con una apropiación: la apropiación forzosa de los cuerpos, de la Japonesita y la Manuela. Se trata, evidentemente, de una amenaza machista por definición: “A las dos me las voy a montar bien montadas, a la Japonesita y al maricón del papá [...]” (4). Pancho representa, por lo tanto, otra vertiente del poder patriarcal. Por este motivo, cuando se acerca tocando la bocina de su camión en dirección al prostíbulo, el narrador dice: “La bocina se acerca a través de la noche y llega clara, como si en toda la llanura estriada de viñas no hubiera nada que se interpusiera” (35). En tanto la ordenación de viñas no opone ningún obstáculo para el avance del camión de Pancho, el texto parece sugerir que la amenaza machista es facilitada por la misma estructuración del espacio ocupado por el poder patriarcal de Don Alejo. Más aun, la configuración del espacio latifundista y patriarcal es, en la novela, la condición de posibilidad misma para la concreción de esa amenaza, para la represión de la Manuela.

En función de esto, se impone repensar las relaciones de oposición que la crítica ha establecido entre Pancho Vega y Alejandro Cruz. Pancho ha sido recurrentemente caracterizado, a partir de su lucha por lograr la independencia respecto de Don Alejo, como el ángel rebelde que retorna al pueblo para enfrentarse con el terrateniente y cortar sus últimos lazos de dependencia con éste.⁹ Sin embargo, la puesta en relación de lo sexual con

⁹ Hernán Vidal analiza el fracaso de la lucha de Pancho (y de Manuela) por su independencia desde una perspectiva jungiana en *José Donoso: Surrealismo y rebelión de los instintos* (151). Sin embargo,

lo político-económico permite descubrir alianzas e identificaciones fuertes entre ambos personajes. Los indicios textuales en este sentido son múltiples. En el primer capítulo, la Manuela asocia claramente los perros de Don Alejo —que sin duda significan un aspecto amenazador de su dueño— y los bocinazos del camión de Pancho: “Anoche por ejemplo. No durmió nada. Tal vez por los perros de Don Alejandro ladrando en la viña. ¿O soñaría? Y los bocinazos” (7). En el capítulo siguiente aparece exactamente la misma asociación, el camión de Pancho vinculado a los perros de Don Alejo:

ni un camión, ni un auto en todo el pueblo. Claro, fue sueño. No recordaba siquiera quién le vino a contar el cuento. Y los perros. No tenían por qué andar sueltos en la viña en este tiempo, cuando ya no quedaba ni un racimo que robarse (8).

La vinculación entre Pancho y los perros culmina en el paralelismo evidente entre la escena del capítulo III en que los perros de Alejo se abalanzan salvajemente sobre la carne que les ofrece Don Céspedes en el galpón del correo, y la escena final en que Pancho y Octavio se abalanzan sobre el cuerpo —la carne— de la Manuela:

La piltrafa sanguinolenta voló y los perros saltaron tras ella 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 (20).

Así se narra el final de la Manuela:

No alcanzó a moverse antes que los hombres brotados de la zarzamora se abalanzaran sobre él como hambrientos. Octavio, o quizás fuera Pancho el primero, azotándolo con los puños [...] 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, [...] bocas calientes, manos calientes, cuerpos babientos y duros hiriendo el suyo y que ríen y que insultan y que buscan romper y quebrar y destrozarse y reconocer ese monstruo de tres cuerpos retorciéndose (73-74).

El paralelismo entre ambas escenas sugiere que en realidad es Pancho quien finalmente lleva a cabo la amenaza representada por los perros de Don Alejo: el ataque físico, la desgarradura de la carne. Casualmente, cuando el ataque se ha cumplido y la Manuela yace destrozada junto al alambrado, los perros andan sueltos en la viña (63).¹⁰

predomina la lectura del enfrentamiento entre Pancho y Alejo como una reelaboración del mito cristiano del ángel rebelde en Isis Quinteros (143); Philip Swanson (51); Moreno Turner (78).

¹⁰ Ricardo Gutiérrez Mouat señala el paralelismo entre los párrafos citados y postula que los perros “desmandados y temidos que nadie puede ubicar *se transforman* en Pancho y Octavio, igualmente móviles y desmandados por el campo en persecución de la Manuela” (131). Por su parte, Foster sostiene que la restauración del orden patriarcal a partir del castigo de la Manuela es confirmada por los perros de Don Alejo, que éste deja deliberadamente sueltos “como sintiendo la necesidad de contribuir” a la destrucción del travesti (89).

Por otra parte, si bien Alejo se define fundamentalmente por la posesión de tierras mientras que Pancho carece de ellas, este último está ligado a la tierra —sesgadamente— a través de su nombre: vega.

Es cierto que la relación de oposición y enfrentamiento entre estos dos personajes constituye una dimensión evidente y explícita de la novela. Sin embargo, las coincidencias entre ambos revelan una estrecha vinculación entre el poder latifundista/patriarcal y una determinada concepción de la identidad y de la sexualidad que le es correlativa. La particular configuración espacial que se describe en la novela —el ordenamiento de viñas— implica y constituye un orden económico, social, político y simbólico que regula la construcción de la identidad y la práctica de la sexualidad en función de oposiciones genéricas excluyentes. Por consiguiente, el espacio del latifundio configura un ordenamiento también jurídico donde el travesti —cuya proliferación genérica hace estallar la noción de identidad, y pone en cuestión la naturalidad de la subjetividad genérica y del deseo heterosexual— no encuentra lugar.

BIBLIOGRAFÍA

- Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge, 1990.
- Donoso, José. *El lugar sin límites*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990.
- Foster, David William. "The Sociopolitical Matrix". *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. Austin: University of Texas Press, 1991. 87-93.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. *José Donoso: Impostura e impostación. La modelización lúdica y carnavalesca de una producción literaria*. Gaithersburg: Hispamérica, s/f.
- Magnarelli, Sharon. "Hell Has No Limits: Limits, Centers, and Discourse". *Understanding José Donoso*. Columbia: University of South Carolina Press, 1993. 67-92.
- Moreno Turner, Fernando. "La inversión como norma: a propósito de *El lugar sin límites*". *José Donoso. La destrucción de un mundo*. Antonio Cornejo-Polar, comp. Buenos Aires: F. García Cambeiro, 1975. 75-100.
- Promis Ojeda, José. "La desintegración del orden en la novela de José Donoso", *José Donoso. La destrucción de un mundo*. Antonio Cornejo-Polar, comp. Buenos Aires: F. García Cambeiro, 1975. 15-42.
- Quinteros, Isis. *José Donoso: una insurrección contra la realidad*. Madrid/Miami/Nueva York/San Juan: Hispanova de Ediciones, 1978. 141-185.
- Sarduy, Severo. "Escritura/Travestismo". *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987. 258-263.
- Sifuentes Jáuregui, Ben. "Gender Without Limits. Transvestism and Subjectivity in *El lugar sin límites*". *Sex and Sexuality in Latin America*. Daniel Balderston y Donna J. Guy, comps. Nueva York y Londres: New York University Press, 1997. 44-61.
- Solotarevsky, Myrna. *José Donoso: Incursiones en su producción novelesca*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1983.
- Swanson, Philip. "*El lugar sin límites*: A Metaphor of Malaise". *José Donoso: The Boom and Beyond*. Liverpool: Francis Cairns Publications, 1988. 48-66.
- Vidal, Hernán. *José Donoso: Surrealismo y rebelión de los instintos*. Barcelona: Aubí, 1972.