



Literatura y Lingüística

ISSN: 0716-5811

[literaturalinguistica@ucsh.cl](mailto:literaturalinguistica@ucsh.cl)

Universidad Católica Silva Henríquez

Chile

Rodríguez A., Nelson

El lugar sin límites de José Donoso: una re-lectura desde la alegoría de Walter Benjamin

Literatura y Lingüística, núm. 14, 2003, p. 0

Universidad Católica Silva Henríquez

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35201403>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

## **El lugar sin límites de José Donoso: una re-lectura desde la alegoría de Walter Benjamin**

Nelson Rodríguez A.

Universidad Católica Cardenal Raúl Silva Henríquez

"Tengo la calma, tengo la seguridad de otras personas dentro de mí,  
pero de algún modo vueltas al revés"  
(F. Kafka)

### **Resumen**

El siguiente trabajo es un estudio, que intenta construir una re-lectura a la novela de José Donoso *El lugar sin límites*, desde un análisis y reflexión que el filósofo alemán Walter Benjamin, realiza en torno al problema de la alegoría.

La alegoría es comprendida en tres acepciones. La primera comprende a la alegoría como la historia, como aquello que sucede. La segunda, es una relación de la historia con "lo que ha sido", lo pasado que tiene la historia, como "la ruina". El tercer momento comprende el *trauerspiel*, que es la escenificación de la historia, como la escena de la muerte.

Estos tres elementos nos permitirán abrir la re-lectura, por las tantas realizadas, de comprender la obra de Donoso, como la historia misma, la nuestra, la de Chile, cualquiera. La discusión, que debemos inaugurar desde este artículo, es la posibilidad de comprender la literatura como el *leernos*, desde la ruina y por lo de muerte que la vida tiene.

Palabras clave: José Donoso – discurso alegórico – Walter Benjamin

### **Abstract**

The following work is a study, that attempts to construct a re-reading to the novel written by José Donoso *El lugar sin límites* (*The Place without Boundaries*), based on the analysis and reflection that the German philosopher Walter Benjamin develops concerning the problem of Allegory.

Allegory is dealt with in three connotations. The first conceives Allegory as (the story) history itself, as "that which happens". The second is a relationship of (the story) history with "what has been", the past that (the story) history has, such as "the ruin". The third is made up by the *trauerspiel*, which is the staging of (the story) history, the death scene for example. These three elements will allow us to open the re-reading, due to the many carried out, to understand the work of Donoso, as (the story) history itself, ours, that of Chile's, or any other. The discussion, that we should start from this article is the possibility to understand literature as 'us reading ourselves', from the ruin and the scent of death that life has.

Keywords: José Donoso – allegoric discourse – Walter Benjamin

## 1. Introducción

El hábito gregario impulsa a creer que la verdad llama a las cosas por su nombre. Así lo advierte el filósofo chileno Martín Hopenhayn, en su libro *¿Por qué Kafka? Poder, mala conciencia y literatura?* Y agrega: "este modo de comprender aquello que es la verdad, sólo tiene la posibilidad de ser una adecuación de un concepto a la cosa" (9). Esta definición sostenida por concepciones antiguas, hoy abre sus puertas, para emprender la tarea que concierne a la búsqueda de la verdad en quienes viven en los caminos que están en el abismo, en donde la existencia es posible, como propiamente nombrada. Del mismo modo, quienes han aceptado el camino de la literatura y de la escritura, han intentado buscar, descubrir y relatar sobrepasando la realidad, hasta esa realidad otra, que existe en ella misma.

Esta es la razón por la que hemos escogido la novela *El lugar sin límites*, pues esta se acoge a la noción de la verdad como búsqueda y develamiento. La novela de José Donoso nos sumerge en la reflexión sobre lo humano, descubriendo que en el corazón de éste, lejos de existir unidad o sentido, existen problemas, mundos disueltos y por disolverse, decadencia, tristeza, dolor y ruina; las mismas situaciones que se encuentran en el corazón de nuestra cultura, de nuestra historia e identidad.

Para lograr los propósitos presentados en nuestras motivaciones, quisimos que este artículo tuviera dos grandes momentos que precisaremos con detención.

El primer momento es una lectura del filósofo alemán Walter Benjamin, quien desde su obra *El origen del drama barroco alemán*, nos da claras luces sobre cómo interpretar la novela de José Donoso, desde una perspectiva alegórica. El filósofo presenta desde tres elementos importantes un acercamiento a lo que se comprende por alegoría. Primero, muestra la tensión dialéctica entre el símbolo y el significado, es decir, una realidad que se desdice de sí misma y de otra. El segundo, muestra una visión de la Historia como una permanente acumulación de ruinas, que hacen del rostro humano una calavera. El último elemento describe la categoría del *trauerspiel*, que es la escenificación de toda la historia, como una historia de muerte.

El segundo momento es una lectura a *El lugar sin límites*, desde los elementos estudiados en el capítulo de la alegoría. Aquí queremos mostrar humildemente, una lectura, otra lectura de las ya leídas y fabricadas en torno a Donoso. Esta es posible, sólo desde la alegoría, pues el corazón de la historia es al corazón de la alegoría; es un

problema, es decir, una distribución de puntos relevantes; ningún centro, pero siempre descentramientos, series con, de una a otra, la claudicación de una presencia y una ausencia, de un exceso y un defecto. Estos son los argumentos del porqué se hace necesario asirnos a la novela ya mencionada de José Donoso, leerla, re-leerla, transgredirla, transgredirnos.

## **2. Hacia una definición de alegoría**

Para la definición de la alegoría hemos privilegiado la lectura de la obra El origen del drama barroco alemán, del filósofo alemán Walter Benjamin. Esta obra es un estudio a textos poéticos, narrativos y teatrales del siglo XVII. Desde ellos Walter Benjamin reflexiona acerca de las similitudes que tienen estos con la formación de la misma historia alemana. La relación entre los distintos escritos y la formación de la historia alemana es posible a partir del concepto que el ensayista nombra como la alegoría.

La alegoría es un concepto o una categoría que al ser profundizada se convierte en una realidad, es decir, la alegoría está lejos de ser una abstracción de la realidad; ella es un modo de comprenderla, un modo de descubrirla. Y si la alegoría posee la capacidad de interpretar la realidad es porque "ella tiene en si misma la capacidad de expresión, como lo tiene el lenguaje y la misma escritura"(155), que no lo tienen otros conceptos.

Walter Benjamin establece tres elementos para explicar la alegoría. El primero presenta la tensión dialéctica entre el signo y el significado. Hasta entonces, el símbolo era comprendido como aquello que el hombre debía interpretar para la completación de su ser. Por lo tanto, existía una línea directa entre lo que el hombre es y lo que debe ser. Se habla entonces, de una pretensión de totalidad del símbolo con respecto a la vida del hombre, es decir, el hombre alcanza su plenitud, su unidad y totalidad, desde el símbolo.

Una explicación acotada sobre el símbolo, la entrega el filósofo Hans Georg Gadamer, en su obra La actualidad de lo bello. Este postula que el término símbolo deriva de la lengua griega y significa tablilla del recuerdo, en cuanto un signo o un registro es coincidente con aquello que se recuerda. Así, la experiencia de lo simbólico permite que para un hombre el símbolo "se presenta como un fragmento de ser que promete complementar en un todo íntegro al que se corresponda con él"(85).

Lo que intenta explicar Gadamer es que el símbolo es aquello que le falta al hombre para comprenderse en su totalidad. De este modo, el símbolo "asegura nuestro crecimiento en el ser de nuestra existencia"(90). En

conclusión, el símbolo representa la posibilidad real del hombre de encontrar aquello que lo trascienda. Así el símbolo es como un referente que completa lo que al hombre le falta de ser, de sentido y significado.

Contrariamente a esto, Benjamin define la alegoría como la desarticulación de toda unidad pues, "en la alegoría barroca se extingue esa falsa apariencia de totalidad"(176). De este modo, el significado, no es una continuidad del signo, ni menos su totalidad. Por lo tanto, el hombre no encuentra su fin en el símbolo, pues desde la alegoría el sentido de la vida del hombre y su existencia misma está quebrada. Esto no significa que al hombre le sea negada toda posibilidad de trascender, sino que éste trasciende desde una experiencia de negación.

La alegoría, al revelarse como una experiencia de negatividad, deja al hombre en la posibilidad de negar lo propio de su ser y de su identidad por otra, pues la alegoría "es una pura desintegración de la totalidad humana"(176). Así, el devenir de toda experiencia se agita en la posibilidad de ser y no ser, del mismo modo como "el movimiento alegórico se agita dialécticamente en un abismo"(158). En términos más generales, la alegoría se constituye desde un constante descalce entre el ser y el parecer, entre la expresión y el contenido, entre la parte y el todo, entre el símbolo y el significado.

Si fijamos la mirada en la obra de José Donoso *El lugar sin límites* y, en particular, en el personaje de la Manuela, sucede lo que comprendemos por tensión dialéctica entre el símbolo y el significado. La Manuela frente a su hija la Japonesita vacila de su paternidad, es decir, de ser el hombre Manuel González Astica. Al nombrar a la Manuela, nuestra primera imagen o referente simbólico es Manuel González. Pero es él mismo quien vacila de esta unidad entre ambos, al prohibirle a su propia hija nombrarlo como papá:

"¡Qué papá!. No me hagas reírme, por favor, mira que tengo los labios partidos y me duelen cuando me río... Papá. Déjame tranquila, papá de nadie. La Manuela no más, la que puede bailar hasta la madrugada hasta la madrugada y hacer reír a una pieza llena de borrachos."(105-106).

Manuel González no quiere ser papá de nadie y niega su identidad, o sea, niega su masculinidad y paternidad, otorgándose una condición femenina que no le pertenece: "Déjame tranquila", le responde a su hija. Pero esta condición no la deja imposibilitada de trascender, pues desde su nueva condición asegura ser la única que puede bailar hasta la madrugada y hacer reír a una sala llena de borrachos.

Para entender mejor la alegoría, Walter Benjamin nos propone comprenderla desde su particular visión de la Historia. Este es el segundo elemento que el filósofo otorga a la reflexión de la alegoría. Desde la ruptura con lo simbólico, la alegoría compromete aquí su relación con la experiencia y con la Historia. Si la alegoría es un proceso marcadamente dialéctico y abismal, estará íntimamente vinculada con el desenvolvimiento de la Historia, pero desde su lado oscuro. Al decir de Benjamin, mientras que en el símbolo todo se revela como trascendencia y redención, en la alegoría la Historia se revela como un paraje primordial petrificado. Esto quiere decir que todo lo que la Historia tiene de doloroso, intespectivo y fallido se plasma en un rostro, pero un rostro que tiene la figura de una calavera. Lo que es Historia es lo hecho por el hombre en el mundo y su tiempo. La alegoría será entonces, la expresión del reiterado fracaso del hombre por reencontrar la gracia, esa redención que le ha sido negada.

Según Walter Benjamin, son dos las características que hacen posible la comprensión de la Historia desde la alegoría. Primero, la Historia se devela principalmente como lo pasado en el hombre. Lo sido adquiere relevancia al ser, ese paraje donde el hombre mira para poder redimir lo que ha vivido. La segunda característica consiste en mirar la historia que se encarna en un hombre, que se muestra como una calavera.

En la alegoría el hombre sólo es sujeto de la Historia cuando se ve enfrentado a su pasado. En el intento de redimirlo, lo devuelve a un estado de ruina. La cita de Walter Benjamin en su obra *La dialéctica del suspenso*. Fragmentos sobre la Historia es clarificadora:

"Y éste deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas sobre sus pies. Bien quisiera él detenerse y despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que siendo tan fuerte el ángel no puede cerrarlas. Este huracán lo empuja irresistiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo"(54).

En la alegoría cada hombre debe comprender su historia desde el pasado. Pero este pasado tiene la característica de ser un pasado doloroso, sombrío y ruinoso. El hombre que mira su historia hacia atrás descubre un montón de ruinas que despiertan en él la innegable posibilidad de redimirlas. Lo mismo ocurre con la Manuela al mirar su pasado. Este se descubre ruinoso al verse peregrina, huyendo de un lugar a otro, siendo expulsada de todos los lugares donde intentaba redimir su historia:

"De una casa de putas a otra. Desde que tenía recuerdo... de una casa en otra, siempre, desde que lo echaron de la escuela cuando lo pillaron con otro chiquillo y no se atrevió a llegar a casa porque su papá andaba con un rebenque enorme, con el que llegaba a sacarle sangre a los caballos cuando los azotaba, y entonces se fue a casa de una señora que le enseñó a bailar español. Y después ella lo echó, y otras, siempre de casa en casa, sin un cinco en los bolsillos, sin tener dónde esconderse y descansar..."(84).

Todas las partidas de la Manuela hacen de su vida una ruina, una sobre otra. Pero a pesar de este pasado ruinoso, ella intenta redimir esta situación al aceptar la propuesta hecha por Don Alejandro Cruz a la Japonesa. La apuesta consistía en realizar "un cuadro plástico" en el que la Japonesa y la Manuela brindaran a los hombres el acto sexual. La Manuela, a pesar de negarse en un principio, piensa en su futuro, la única posibilidad de poder redimir su pasado: "Total. Era un rato. Los garbanzos no me gustan pero cuando no hay más que comer ... total. Propietaria una. Nadie va poder echarme... y hay esperanza para una loca y fea como yo"(85).

Pero la Manuela, al aceptar la apuesta, logró que en su intento de redimir su pasado, se escribiera una nueva ruina en su historia, en su vida, puesto que quedará marcado por la paternidad y enjendrará a la Japonesita.

El futuro nuevamente le volvía la espalda a este personaje "que ahora a los cuarenta años se le están soltando los dientes y llega a tener miedo de salpicarlos al estornudar"(85). El rostro de la Manuela no puede ser otro que el de un nuevo abandono. Un rostro que comienza a perder la fisonomía humana para convertirse en una calavera. La cita del filósofo en El origen del drama barroco alemán, advierte esta realidad:

"Todo lo que la historia tiene de intespestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o mejor dicho: en una calavera... en esta figura suya (la más sujeta a la naturaleza) se expresa plenamente y como enigma, no solo la condición de la existencia humana en general, sino también la historicidad biográfica de un individuo"(159).

El rostro convertido en una calavera es la segunda característica que Walter Benjamin propone para comprender la historia desde la alegoría. La historia para el hombre es el recorrido de este por lo doloroso que ella tiene, por lo fallido que ella nos muestra. La Historia se encontraría, en los indicios de la decadencia, de tristeza y por sobre todo, en la ruina. Por lo tanto, el hombre se vuelve sujeto de su historia por lo de muerte

que ella tiene, pues desde la condición de calavera el hombre encuentra su sentido, pues atañe a su historicidad biográfica individual intentar caminos desde las ruinas. La Manuela es un ser al borde de la muerte, un palo seco (una calavera) que sólo adquiere expresión desde el baile travesti que lo constituye desde una experiencia de negatividad.

El núcleo de la visión alegórica en la exposición barroca de la Historia, en cuanto historia de los padecimientos del mundo, se vuelve significativa desde las fases de su decadencia: "a mayor significación, mayor sujeción a la muerte, pues es la muerte la que excava más profundamente la abrupta línea de demarcación entre el hombre y su significación"(159). La experiencia de la muerte, como una experiencia de negación, nos permite comprender la historia en la individualidad misma del hombre y no desde un sujeto general al que le suceden cosas, o un concepto o una idea. El hombre en su ser concreto es una calavera por la experiencia de la muerte que este hace en su historia.

La escena inversa a la del cuadro plástico es la del baile nocturno de la Manuela vestida de española, en el derruido salón del burdel. Esta acción le devolvería (en apariencia) la gracia a su estado ruinoso. No obstante, por la descarga de deseo que transmite este acto en el público, le conlleva también miseria y muerte: la Manuela será golpeada, violada, abandonada. O sea, de nuevo resplandece la calavera; aunque esta vez en su máximo fulgor.

Desde la experiencia del hombre con su muerte, llegamos al tercer elemento con el que Walter Benjamin termina de argumentar su concepción de alegoría. Esta nueva categoría es la del trauerspiel, entendida como una escena fúnebre (del barroco alemán), que capta todo lo que la historia tiene de fatídico y ruinoso, considerando al hombre como una criatura cualquiera, arrojado al mundo como un ser más. El trauerspiel

"tiene como contenido la vida misma de los hombres en su época enfrentados a la muerte"(47).

Para Walter Benjamin lo esencial de la visión alegórica como trauerspiel es que se muestra la Historia como los padecimientos de un individuo. Es la escena que descubre al hombre en su negación más honda, mostrándolo conciente de su nueva ruina, en una melancolía extrema por su paraíso perdido.

La escena que mejor revela en El lugar sin límites este escenario de muerte en el que el hombre se descubre en su nueva ruina es el final del "cuadro plástico", cuando la apuesta hecha por Don Alejo está cumplida.



En ese momento la Manuela siente que ha perdido. Su identidad está lejos de ser lo que había hecho:

"Pero júrame Japonesa que nunca más, por Dios qué asco, júrame, socias, claro, pero esto no, nunca más porque ahora no existe ese tú, sino ese yo que ahora estoy necesitando tanto, y que quisiera llamar desde el rincón de este gallinero"(105).

Así la Manuela no quiere ser para la Japonesa ese tú (masculino, de ser Manuel González), pues, desde ese yo que anhela, o sea, como la Manuela, está su máxima redención y al mismo tiempo la experiencia misma de la muerte. Así, la alegoría desde el *trauerspiel* se transforma en un modelo privilegiado para la comprensión de nuestra vida, desde el doloroso intento de dar continuidad a instantes desconexos y heterogéneos. El *trauerspiel* nos sugiere más radicalmente. Exponernos a la vida como exponernos a un vacío: esa es la real experiencia de la muerte. Vivir, por tanto, es dejar aquel ser por el que todo hombre se comprende. Vivir es asumir el desgarró de autoexiliarse de la propia identidad, a un espacio vacío, en un intento fallido de redención que, paradójicamente, nos constituye como sujetos.

En el caso de la Manuela, que renuncia a su masculinidad para abismarse en el vacío, donde se constituye como Manuela. Sin embargo, en realidad, su experiencia es la de una tensión permanente entre su paternidad (ha engendrado a la Japonesa) y su otredad. Por eso, hacia el final de la novela, cuando huye despavorida del ataque de Octavio y Pancho, la Manuela descubrirá también, aterrada, en su ruina pasada, irredenta: la de ser Manuel.

Como colofón, plantearemos una relación existencial entre la situación de Walter Benjamin cuando escribió sobre la alegoría y las circunstancias de producción y de recepción de esta novela de José Donoso.

Walter Benjamin comienza su estudio sobre la alegoría en el barroco alemán en 1916, para terminar la primera redacción en 1925, siendo publicado en 1927 y 1928. La situación es la siguiente: el autor comienza su trabajo en plena Primera Guerra Mundial y la termina en la posguerra. Los hombres intentaban en ese entonces redimir sus cenizas desde el mismo polvo. De este modo, no es casualidad que su estudio se haya abocado a la alegoría del barroco alemán, pues el barroco, según el autor, había sido mal interpretado por las escuelas del simbolismo clásico, comprendiendo sólo lo que al hombre le falta de ser. Pero la alegoría describe un modelo privilegiado para comprender nuestra vida dentro de la Historia: un torpe desciframiento, durante momentos, del sentido, que es el doloroso intento de devolver continuidad a instantes

desconexos y heterogéneos. El barroco alemán ofrecía, desde la alegoría, una forma de interpretar la situación contemporánea en la que estaba inserto el filósofo.

No es difícil entonces, comprender cómo nuestro José Donoso llega a escribir *El lugar sin límites*. Chile, país tercermundista ubicado en el continente latinoamericano, que intenta aguerridamente, ponerse a la altura de lo que hoy son las potencias mundiales; Chile, un país que se debate entre el dolor y la esperanza de quienes, por un lado, intentan ser modernos y por otro, quienes viven el desarraigo de la pobreza. Aquí es donde se sitúa Manuel González Astica, hombre pobre de pasados inciertos, que transgrede su vida y su identidad para dar un nuevo rostro, a la misma identidad que se vuelve calavera. Manuel González es la Manuela, un ángel que intenta devolver el sentido perdido a su existencia, un ángel que intenta hacer un cielo en el mismo infierno lleno de fragmentos y derrotas.

Así, si la alegoría del barroco alemán sirvió a Benjamin para comprender la situación de los hombres en aquella época; entonces será posible leer *El lugar sin límites* desde la alegoría, para comprender la situación histórica, cultural y social en la que se encuentran los hombres de este país, que a ratos se vuelve alegórico.

Al hablar de un país con características alegóricas, me refiero a que el mismo Donoso infería al hablar de las distintas transgresiones o enmascaramientos a los que está sujeto el hombre común. En este sentido, la máscara de Manuel González en la Manuela ofrece algunas entradas a la reflexión. Pues, tal acción se produce como la respuesta vital a los condicionamientos de la vida humana, para enfrentar lo que esta tiene de horrible e intolerable. La transgresión es la actitud de aquel que tiene la conciencia de una realidad que lo sobrepasa, que no puede soportar, que no puede mirar sin arrancarse los ojos; es la visión trágica del mundo, la visión alegórica de éste.

Las máscaras o transgresiones, dirán más de la condición auténtica del mundo, su sentido de existir, que una acción que comulgue o negocie, aquello que de hombre se tiene. Esencialmente, eso es alegoría: articular un posible sentido aunque de suyo asomen a cada historia una nueva ruina.

La alegoría no señala directamente lo que el hombre o la historia son. Lo que la alegoría hace es reflexionar: reflexionar sobre el estado de las cosas del hombre, advirtiéndolo que el corazón de la realidad es pura tensión, pura negación y ruina.

### 3. Una lectura circunscrita

El lugar sin límites es una historia: la historia de un pueblo, la historia de los personajes que en ella misma circulan. El lugar sin límites es la historia de la misma historia. Pues ella es el propio pasado de cada uno de los que viven en la Estación El Olivo y que no logran reconciliarse ni redimirse con ningún futuro.

Si la obra de José Donoso es una historia, no goza en ser una historia lineal o progresiva, sino una de ruinas que se levantan unas sobre otras: es una historia de descentramientos, decadencia y tristezas.

La Estación El Olivo es el lugar donde transcurre la obra. El Olivo es lo opuesto a la ciudad o a su referente más cercano, que es Talca. Esta última goza de crecer en el progreso tan añorado por quienes, de algún modo, han vivido bajo los crueles embates de la pobreza. Si Talca significa mirar el progreso de la modernidad, El Olivo es el olvido de la misma, es mirar de regreso todas las acciones que se inscriben en el mundo premoderno.

Si alguna vez El Olivo estuvo en los planes de algún senador o diputado, para convertirlo en un pueblo donde la esperanza de los habitantes por un mundo mejor fuera la clave del propio progreso, no se consiguió; el poder de quienes lo ejercían pudo más en su contra que a favor. La Estación ahora es un miserable caserío del Chile central, de hombres que han perdido la esperanza y que, por lo mismo, viven en permanentes derrotas y sin posibilidad de cambios. El pueblo entero, está sepultado como por un otoño de densas hojas secas que cubren poco a poco cada una de sus casas:

"Los álamos se agitaron. Si el viento arreciaba, el pueblo entero quedaría invadido por las hojas amarillas durante una semana por lo menos y las mujeres se pasarían el día barriéndolas de todas partes, de los caminos, los corredores, las puertas y hasta debajo de las camas, para juntarlas en montones y quemarlas... entre los muñones de paredes derruidas y cubiertas de pasto y la zarzamora devorando las habitaciones de las casas abandonadas... hacía mucho tiempo que todos los toneleros, herreros, lecheros y galpones, trasladaron sus negocios a Talca"(20-21).

Pero si en la Estación El Olivo poco a poco todo iba girando para convertirse en un cementerio, existía un lugar que desdecía de este centro. El lugar de descentramiento por excelencia de la Estación El Olivo es el prostíbulo. Recuperar toda la significatividad del lugar es la justificación de este centro, donde los hombres llegan a liberar todas sus

frustraciones y represiones vividas. Es el lugar donde los hombres llegan a beber, a bailar y dejarse seducir por las caricias, bailes y cantos de La Manuela, la mujer, la puta, el homosexual, que lucha reñidamente entre su morir en vida y un vivir mejor.

Si podemos hacer la relación entre El Olivo y el prostíbulo, podemos postular la siguiente afirmación: el prostíbulo para El Olivo es como el wurlitzer para el mismo prostíbulo. El Olivo sufre un total descentramiento en su devenir, al establecerse un lugar lleno de fiesta y esperanza en el mismo corazón del pueblo. De algún modo, el prostíbulo surge como el lugar de la esperada modernización de El Olivo; tal como el wurlitzer para el prostíbulo. El aparato significaría la llegada de la electricidad al pueblo y la consolidación económica para el burdel. La Japonesita, hija de Manuel González, la Manuela, esperaba sólo la noticia de que "en cuanto electrificaran al pueblo, funcionaría en su casa el Wurlitzer"(43). Pero la electricidad nunca llegó, a pesar de la compra del wurlitzer. Por lo tanto, las expectativas en relación a cualquier signo de progreso o modernidad quedan hundidas en el rotundo fracaso. El Olivo sigue su historia que se hunde a paso lento entre las hojas y zarzamoras, mientras el prostíbulo termina con el último soplo que apaga la última vela encendida del lugar. La Japonesita, ya sin el público acostumbrado, sola,

"...cerró la puerta con la tranca. Sobándose las manos caminó entre las mesas apagando, uno por uno, los chonchones... Entró a su pieza y se metió en su cama sin siquiera encender una vela" (134).

El prostíbulo, el lugar que parecía ser creado por un dios; estaba compuesto por "siete mesas sucias, donde los hombres dejaban su olor a sudor, aceite de máquinas y cigarros baratos" (16). Siete mesas, como la misma creación en siete días. Pero nada hacía suponer que ese lugar sería la obra de un dios, pues más se asemejaba al mismo descenso a los infiernos;

"La casa se estaba sumiendo. Un día se dieron cuenta de que la tierra de la vereda ya no estaba al mismo nivel que el piso del salón sino que más alto, y la mantuvieron con una tabla de canto sostenida por dos cuñas. Con los años, quién sabe cómo y casi imperceptiblemente, la acera siguió subiendo de nivel mientras el piso del salón, tal vez de tanto rociarlo y aprisionarlo para que sirviera para el baile, siguió bajando" (19).

La historia que identifica a cada uno de los personajes en El lugar sin límites no dista del mismo relato que describe a la Estación El Olivo. Desgarros, tristezas y contradicciones son las características que rodean las ruinosas vidas de don Alejandro Cruz, Pancho Vega, la Japonesa, su

hija la Japonesa y la Manuela, quienes dan vida a este particular lugar sin límites.

Don Alejandro Cruz o don Alejo es el senador de la región. Don Alejo es quien representa el poder, la oligarquía en la Estación El Olivo. Tal condición reviste al senador de una imagen divina para la gente del pueblo. Don Alejo juega a construir y destruir la identidad del pueblo y de quienes ahí viven, precisamente porque él es como un dios:

"Aquí en el pueblo es como un Dios. Hace lo que quiere. Todos le tienen miedo. ¿No ves que es dueño de todas las viñas, de todas, hasta donde se alcanza a ver?. Y es tan bueno que cuando alguien lo ofende, como éste que te estaba molestando, después se olvida y los perdona. Es bueno o no tiene tiempo de preocuparse de gente como nosotros" (72).

Como veíamos más arriba, don Alejandro tenía la responsabilidad de promover el progreso del pueblo. La electricidad era significativa en este proyecto: era permitir que un pueblo, acostumbrado a ver en la oscuridad, pudiera ver la luz; o también, un pueblo que de escuchar afónicas vitrolas, podía aspirar a sentir el sonido de un moderno wurlitzer.

Pero los aires de divinidad arrojados por don Alejo no son suficientes para descubrir su lado oculto. Si don Alejandro era un dios, éste lo era al modo de como se comporta un real demonio. La posibilidad de poder dominar las almas de quienes lo rodeaban, permitió que un hombre y una mujer o mejor, un homosexual y una mujer o dos mujeres, una macha y una hembra, pudieran darle en el gusto, "formando cuadros plásticos" para todos los presentes en ese momento en el prostíbulo.

Todo comenzó con la apuesta que don Alejandro le hace a la Japonesa. Consistía en que ella tenía que provocar la excitación de la Manuela hasta la culminación del acto sexual. El cumplimiento de este cuadro plástico, le permitiría a la Japonesa pedirle a don Alejo lo que quisiera:

" \_Ya está. Ya que te creís tan macanuda te hago la apuesta. Trata de conseguir que el maricón se caliente contigo. Si consigues calentarlo y que te haga de macho, bueno, entonces te regalo lo que quieras, lo que me pidas. Pero tiene que ser con nosotros mirándote, y nos hacen cuadros plásticos" (80).

Mientras se daba cumplimiento a la apuesta, la intimidad de la Manuela, el maricón no alcanzaba a soportar tanta miseria, no alcanzaba a comprender los pasos que la Japonesa había escogido para alcanzar poder. Todo se le volvía oscuridad: la pérdida de lo propio, la identidad

arrojada a lo sombrío, a la sordidez de los otros que miraban; mientras los olores de los cuerpos fundían el dolor de aquel cuadro plástico:

"... y ese olor se prendía en mi cuerpo y se pegaba a mi, el olor de ese cuerpo de conductos y cavernas inimaginables, ininteligibles, manchadas de otros líquidos, pobladas de otros gritos y otras bestias y este hervor tan distinto al mío, a mi cuerpo de muñeca mentida, sin hondura, todo hacia fuera lo mío, inútil, colgando, mientras ella acariciándome con su boca y sus palmas húmedas, con los ojos terriblemente cerrados para que ella no supiera que sucedía dentro, abierta todo hacia adentro, pasajes y conductos y cavernas y yo allí, muerto en sus brazos, en su mano que está ungiéndome para que viva, don Alejo y los otros que se ríen de nosotros, no oyen lo que la Japonesa Grande me dice despacito al oído, mijito es rico, no tenga miedo, si no vamos hacer nada, si es la pura comedia...y su voz caliente y manchado de vino seguía diciendo: si es para la casa , nada más, para la casa...a ella le gusta hacer lo que está haciendo aquí en las sábanas conmigo. Le gusta que yo no pueda: con nadie, dime que sí, Manuelita linda, dime que nunca con ninguna mujer antes que yo, que soy la primera y así voy a poder gozar mi linda, mi alma, Manuelita, me gusta tu cuerpo aterrado,... la pobre Japonesa Grande creía que existía pero no existe y no ha existido nunca a pesar de que me toca y me acaricia... No mijita, Manuela, como si fuéramos dos mujeres, mira así, ves, las piernas entretejidas, el sexo en el sexo dos sexos iguales...tu eres la mujer , Manuela,... yo soy la macha y tú la hembra...yo durmiendo sobre ella, me dice al oído mijita, mijito." (103-105).

Después de esto, queda demostrado que don Alejandro más que un dios es un demonio o, mejor dicho, un demonio disfrazado de dios, un dios transgredido. La Japonesa logra convertirse en la administradora del prostíbulo y en una fiel seguidora del político más connotado del pueblo, llegando a pertenecer al mismo partido político, el partido histórico tradicional, de orden, de gente decente, sin deudas, sin líos, la gente que iba al prostíbulo a divertirse y "cuya fe en que don Alejo haría grandes cosas por la región era tan inquebrantable" (66), como la de ella. Tanta fe tenía, que apenas obtuvo el prostíbulo como propietaria, sentía que el pueblo se iba a ir para arriba "y yo y la casa con el pueblo" (83). La Japonesa, deslumbrada y cegada por la nueva condición otorgada por don Alejo, nunca cuestionó sus proceder; ella prefería ser siempre la mujer que aspira a conservar el favor y los privilegios del caudillo local.

La relación de dependencia hacia don Alejandro y la ruptura de ésta era la tensión vital que sufría Pancho Vega. Su infancia estuvo a cargo de don Alejandro Cruz y su familia, quienes le apoyaron en la educación y formación. A tanto llegó el cariño por Pancho Vega que a ratos lo usaban

de entretenimiento para su hija, con la que se divertían jugando a las muñecas. Hechos como éste hicieron que el alma de Pancho fuera despertando de tanta ingenuidad vivida al lado de los Cruz. Es el mismo cuñado, Octavio, el que más tarde volverá a insistir a Pancho sobre la real persona que es Alejandro Cruz:

"Que no fuera tan inocente, que se diera cuenta de que el viejo jamás se había preocupado de la electricidad del pueblo, que era puro cuento, que al contrario, le convenía que el pueblo no se electrificara jamás. Que no era inocente, que el viejo era un macuco... Quiere que toda la gente se vaya del pueblo. Y como él es dueño de todas las casas y si no de todas, que le cuesta echarle una habladita al intendente para que le ceda los terrenos de las calles que eran de él para empezar 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..." (96).

Pancho Vega jamás podrá romper su dependencia. La rabia de cargar con una antigua deuda a don Alejo lo lleva a cometer actos impulsivos, llenos de dolor, angustia y amargura, conduciendo el camión que había comprado con la ayuda del señor feudal:

"Entonces Pancho porque sí, porque le dio rabia, porque le dio miedo, comenzó a tocar la bocina como un loco y los perros a redoblar sus saltos rasguñando la pintura colorada que tanto cuidaba, pero ya no importaba, ahora no importaba más que tocar, tocar, para derribar las palmeras y encinas y atravesar la noche de parte a parte para que no quede nada, tocar, tocar, y los perros ladran mientras en el corredor se prende la luz y se prenden figuras entre los sacos, y bajo las puertas, gritando a los perros, corriendo hacia el camión pero Pancho no cesa, tiene que seguir, los perros sin obedecer a los peones que los llaman" (90).

La dependencia de Pancho es algo insalvable, a no ser por la aparición de la Manuela. En el prostíbulo, Pancho, como muchos otros llegaban al lugar para romper con todas sus represiones, todas las razones que lo hacían un oprimido, un hombre casi sin serlo. La Manuela es vista por el mismo Pancho como un elemento de salvación. Ante la propia adversidad de no poder romper con nada de su pasado, huye hacia el prostíbulo. En el lugar, el baile, el vino, el canto, son los elementos que contribuyen a la total entrega de Pancho a las seducciones de la Manuela. Ella baila y se contorsiona ante él, quien sin dudar sigue el juego, liberando su escondida homosexualidad.

Pancho Vega logra irse del pueblo. Se va a Talca convertido en un pequeño empresario. En el camino que recorre dejará las huellas que

jamás querrá volver a caminar, él quiere ir más allá, quiere ir a otras cosas. No quiere volver, él quiere ir siempre hacia delante:

"Inclinado sobre el manubrio, Pancho escudriña la oscuridad porque tiene que escudriñarla si no quiere despeñarse en un canal o injertarse en la zarzamora. Cada piedra del camino hay que mirarla, cada bache, cada uno de estos árboles que yo iba a abandonar para siempre. Creí que quedaba aquí esto con mis huellas, para después pensar cuando quisiera en estas calles por donde voy entrando, que ya no van a existir y no voy a poder recordarlas porque ya no existen y yo ya no podré volver. No quiero volver. Quiero ir hacia otras cosas, hacia delante" (96).

Pancho se irá sabiendo que no pudo romper con las ataduras que lo unen a don Alejo. Pancho Vega se va, sabiendo que la Manuela, "la loca de la Manuela podía salvarnos"(121). La Manuela, esa loca en la que todos podían ocultar su historia.

La Manuela es el personaje central de la obra. Es la que tiene relación con todos los personajes aquí tratados, don Alejo, la Japonesa y Pancho Vega. Quizás la mejor representación de la novela o de la historia de El lugar sin límites es la Manuela.

Desde un afuera, llega este personaje para insertarse en la vida de El Olivo. Fue siempre peregrino desde que huyó de casa al saber que su padre lo golpearía por haber sido sorprendido con otro chiquillo. Después, vivió con una mujer que le enseñó a bailar español. De ahí su vida sería ir de casa en casa, de prostíbulo en prostíbulo. Quizás estos elementos de su historia, le significaron poseer una mirada profunda para hacerse solidaria en la historia con otros:

"De una casa de putas a otra. Desde que tenía recuerdo...de una casa en otra, siempre, desde que lo echaron de la escuela cuando lo pillaron con otro chiquillo y no se atrevió a llegar a su casa porque su papá andaba con un rebenque enorme, con el que llegaba a sacarle sangre a los caballos cuando los azotaba, y entonces se fue a casa de una señora que le enseñó a bailar español. Y después ella lo echó, y otras, siempre de casa en casa, sin un cinco en los bolsillos, sin tener dónde esconderse y descansar..." (84).

Así, descubrimos a la Manuela con un pasado no resuelto, con un origen perdido, con una historia que la hace arrancar del látigo paterno, para esconderse y refugiarse en otro látigo, el de don Alejandro Cruz, quien, abusando de su excentricidad, la hace víctima de sus sórdidos placeres.



La Manuela pierde su propia identidad para poder hacerse cargo de su historia. La Manuela es Manuel González Astica. La Manuela, de este modo, pasa a ser el maricón, el homosexual y la puta del lugar. La que, a pesar de la pobreza, a pesar de toda la miseria circundante, no duda en ser el alma de todas las fiestas organizadas en el prostíbulo, no vacila, a pesar de su edad, en ser la artista del lugar:

"Vieja estaría pero iba a morir con las plumas puestas...Si la fiesta se componía y la rogaban un poquito, no le costaba nada ponerse las plumas aunque pareciera espantapájaros y nada tuviera que ver con su número de baile en español. Para que la gente se riera, nada más, y la risa me envuelve y me acaricia y los aplausos y las felicitaciones y las luces, venga a tomar con nosotros lo que quiera mijita, lo que quiera, para que nos baile otra vez"(16-17).

Como la mayoría del pueblo, la Manuela también establece relaciones de dependencia con don Alejo. Para ella, el terrateniente es quien puede protegerla de los hombres del lugar que quieren hacerle daño, es la única esperanza de convertirse en estrella, en una verdadera artista, en una maravilla. Para la Manuela, don Alejandro es la esperanza:

"...y hay esperanza hasta para una loca y fea como yo, y entonces la desgracia no era una desgracia sino que podía transformarse en una maravilla, gracias a Don Alejo, que me promete que las cosas pueden ser maravillosas, cantar, reírse y bailar en la luz de todas las noches para siempre" (85).

Es así como la Manuela, de ser un ángel para don Alejo, va convirtiéndose en un ángel caído, usado y transformado por los ilimitados poderes que el hacendado tenía hacia quienes lo apoyaban. La ya mencionada apuesta hecha a la Japonesa, deja ver en aquellos "cuadros plásticos" cómo la identidad de la Manuela se vuelve un tormento casi insostenible:

"Pero júrame Japonesa que nunca más, por Dios qué asco, júrame, socias, claro, pero esto no, nunca más porque ahora no existe ese tú, ese yo que ahora estoy necesitando tanto, y que quisiera llamar desde este rincón del gallinero, mientras los veo bailar en el salón" (105).

De aquella apuesta nació la Japonesita, un esperpento, un híbrido, una mujer que no menstrúa y que está entregada, como heredera del burdel, a llevar las cuentas, como una máquina, para depositar el dinero en Talca y establecer ahí la compra de algunos beneficios, como lo era el esperado wurlitzer. La Japonesita comprenderá que su vida ha sido un morir lentamente junto con el pueblo; que necesita entregarse a otro ser humano para superar esa soledad que la mata, para renacer y descubrir

la riqueza de la existencia humana. Finalmente, la Japonesita decide entregarse a Pancho Vega, quien forzándola, logrará tenerla, aunque esa noche corra sangre. En la violencia ejercida la Japonesita descubrirá algo con qué vencer el frío y la soledad del invierno. La Japonesita, esta mujer virgen, frígida y hombruna, será una nueva tensión en la identidad de la Manuela, pues la Manuela es el padre que no quiere ser padre, sino sólo la Manuela:

"¡Qué papá! No me hagas reírme, por favor, mira que tengo los labios partidos y me duelen cuando me río...Papá. Déjame tranquila, papá de nadie. La Manuela no más, la que puede bailar hasta la madrugada y hacer reír a una pieza llena de borrachos" (105-106).

La tensión vital entre lo que se es y lo que no se es gira en torno a la Manuela, como quizás gira en torno a todos los habitantes de El Olivo y del pueblo mismo. La desorientación radical no es la tónica de la obra en cuanto historia, sino en cuanto cada personaje debe asumir su historia. Esto es lo que ocurre con la Manuela, que después del baile y seducciones, quiere escapar, ir a otro lugar para seguir la celebración y, por qué no, redimir la vida de algunos de los que allí estaban. Pero tal acción era pretenciosa, pues la misma condición homosexual de la Manuela traiciona toda posibilidad de partir. Al intentar besar a Pancho, éste reacciona con violencia negándole ese tipo conductas, más aún estando su cuñado de por medio. La Manuela se descubre como el que es: Manuel González Astica. Siente terror de ser el que es y sólo huir hacia don Alejandro podría salvarlo de aquella situación:

"Parada en el barro de la calzada mientras Octavio la paralizaba retorciéndole el brazo, la Manuela despertó. No era la Manuela. Era Manuel González Astica. Él. Y porque era él iban a hacerle daño y Manuel González Astica sintió terror... don Alejo, don Alejo. Él puede ayudarme. Una palabra suya bastará para que estos rotos se den a la razón... Usted lo prometió...de protegerme y defenderme y sanarme y consolarme..." (124-125).

Pero la divinidad de don Alejo (que estaba más allá del límite de la calle y el pueblo, más allá del límite de la misma historia de la misma Manuela) no la pudo salvar del castigo y paliza otorgado por Pancho Vega y Octavio:

"Octavio, o quizás fuera Pancho el primero, azotándolo con los puños... tal vez no fueran ellos sino otros hombres que penetraron la mora 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 tres una sola masa viscosa..."

unidos los tres por el vómito y el calor y el dolor allí en el pasto, buscando quién es el culpable..." (126).

La fiereza y la violencia ejercida por Pancho o por Octavio son quizás la misma violencia del padre de la Manuela al esperar a su hijo pródigo con un látigo. Es quizás el mismo látigo, silencioso y sigiloso con que Alejandro Cruz oculta en su ser un buen dios, un demonio de acciones impredecibles. Es la misma violencia con la que actúa la Japonesa para cumplir la apuesta de Don Alejo. Es la violencia de la Manuela al negar su propia paternidad a la Japonesita. Es la violencia de todos que en desde la historia de cada uno "intentan buscar quién es el culpable" (126).

Pero en esta historia no existen culpables. Sólo quien intenta ir más allá del límite, como lo hace la Manuela en busca de la ayuda de don Alejo, que está más allá del límite del pueblo; o como Pancho Vega que huye a Talca sin redimir su propio pasado; o la Japonesa que acepta la apuesta del hacendado para ser propietaria y dejar de ser parte de la servidumbre del mismo hombre; o como la Japonesita que intenta salvarse comprando el wurlitzer para el prostíbulo y acepta la violencia de Pancho para aplacar su soledad, tienen su propia culpa al no aceptar que su propia historia es el lugar sin límites.

Como decíamos al comienzo de este capítulo, El lugar sin límites es la historia de la misma historia o la historia contada por ella misma. Entonces, ella misma es el lugar ilimitado. Sólo habrá límites para quienes quieran escapar a los límites que la misma historia posee, o sea, lo ilimitado. Pues, existirán límites para los hombres, como los personajes aquí nombrados, que quieran escapar a su propia historia. El lugar de la historia es el lugar de cada uno con respecto a sí mismo. El lugar de la historia es la historia de cada uno: es en ese momento donde ella se convierte en El lugar sin límites.

Pero atendiendo al relato de la novela de José Donoso, lo ilimitado de la historia está también en la imposibilidad de los personajes por redimir la misma. Cada acción que tiene por justificación salvar su propia historia,

lleva atada a ella misma su ruina y la frustración de no haber conseguido lo que resta para la calma, la quietud o prosperidad que trae consigo como posible el devenir.

Existe un elemento que es común a ambas visiones y este es que la historia es un lugar. Primero es un lugar físico como lo es la Estación El Olivo que, al igual que el prostíbulo, comienza a languidecer y hundirse bajo las hojas del otoño, como una tumba, como un infierno. Pero como lugar, la historia también tiene a los personajes. Y quien mejor describe

este descenso a los infiernos es la Manuela y en ella, al resto de los personajes.

La Manuela, al perder su lugar de origen, se vuelve un travesti, en una artista, que baila y canta para no morir de pena; pero que al ser llamado papá, se niega a serlo, llegando más tarde a sentir miedo de ser Manuel González Astica. La Manuela es quien desciende a los infiernos aceptando realizar la apuesta ofrecida por don Alejo a la Japonesa. El primero asemeja ser, por su magnánima bondad, un dios, pero su ilimitado poder sobre los demás lo convierte en un bárbaro, hasta ser incapaz de salvar a la Manuela de la golpiza dada por Octavio y Pancho. La Japonesa no quiere ser más una sirvienta del pueblo; ella quiere ser propietaria del burdel vendiéndose a la apuesta ya mencionada. Pancho Vega, quien jamás pudo romper con la dependencia hacia don Alejandro, busca redimirse con las caricias de la Manuela, huye a Talca, queriendo olvidarse de todo sin redimir nada. Así, los personajes quedan abandonados a su propio devenir, buscando una nueva posibilidad de redimir su historia, su lugar, su identidad que va poco a poco sumergiéndose en el más ilimitado de los infiernos.

Así, la Japonesita, al final del relato, termina por cerrar la última puerta, poniéndole una tranca, como diciendo que de El lugar sin límites es imposible salir. Apagando la última vela, el último chonchón del burdel, entra a su pieza para meterse a la cama, sin encender una vela, para quedar en completa oscuridad, como la oscuridad del mismo pueblo sepultado por los arbustos y hojas del otoño.

El lugar sin límites es el lugar infernal: será el infierno quien redima la historia que tiene de suyo, existir como si no hubiese redención o ser redimida; ser el lugar que cada uno es y no es, en donde nuestra existencia desdobra su identidad para poder ser.

#### **4. A modo de colofón**

Para finalizar, creo pertinente la invitación a la lectura. A otra lectura y a otros límites desde José Donoso. Leer a cada uno de los personajes de El lugar sin límites es iniciarse a leerse, pues leer es leerse. Pero, leerse en la medida que la misma existencia, se vuelva inacabada. Inacabada en la medida que la existencia se vuelva una fuga musical, para nombrar o escribir esa identidad que falta.

No es lo que nos falta de ser, es lo que simplemente está en la lectura, desde la alegoría. Es el personaje que nace al leer otros personajes, que se acerca como el puente entre lo propio y la historia. Es el personaje que desenmascara la tensión entre las ruinas y el progreso. Tal como se

muestra el ángel, en la pintura de Paul Klee, nos situamos en la misma caída. Pero mientras caemos, una nueva voz se construye y se forma, en tanto toda una historia, toda una cultura y todas las existencias puedan caber en ella.

Más allá de una verdad determinada, la literatura de José Donoso en El lugar sin límites, nos obliga al devenir, como delirio. Danzar, cantar, seducir como la Manuela es comprender el ritmo de la historia, como delirio. Mientras más renuncia a sí mismo, más descubre su propiedad y la historia que se debate entre ruinas y y progreso de caídas.

### **Bibliografía**

- Sobre alegoría:

Adorno, Theodor. Sobre Walter Benjamin. Trad. Carlos Fortea. Madrid: Cátedra, 1995.

Adorno, Theodor. Dialéctica Negativa. Trad. José María Ripalda. Madrid: Taurus, 1975.

Benjamin, Walter. El origen del drama barroco alemán. Trad. José Muñoz Millanes. Madrid: Taurus, 1990.

Benjamin, Walter. La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la Historia. Trad. Pablo Oyarzún. Santiago: Lom, 1999.

Blanchot, Maurice. El paso (no) más allá. Trad. Cristina Peretti. Barcelona: Paidós, 1994.

Eagleton, Terry. Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria. Trad. Julia García. Madrid: Cátedra, 1998.

Gadamer, Hans-George. La actualidad de lo bello. Trad. Antonio Gómez Ramos. Barcelona: Paidós, 1991.

- Sobre José Donoso:

Achugar, Hugo. Ideología y estructuras narrativas en José Donoso (1950-1970). Caracas: Centro de estudios Rómulo Gallegos, 1979.

Cerda, Carlos. Donoso sin límites. Santiago: Lom, 1997.

Donoso, José. El lugar sin límites. Santiago: Alfaguara, 1997.