

Maskerade, Verkleidung und Spiel: *El lugar sin límites* von José Donoso¹

IRENE-MARIA VON KOERBER

Jahrzehntlang stand das Prosawerk *El lugar sin límites* (1966) im Schatten des fast gleichzeitig verfaßten Experimentalromans *El obsceno pájaro de la noche* (1970), der dem chilenischen Schriftsteller zu internationalem Ruhm verhalf. Heute jedoch, vier Jahre nach dem Tod von José Donoso, wird von Kritikern gerade *El lugar sin límites* als kleines literarisches Meisterwerk gewürdigt. “[...] este relato es el más acabado de los suyos, en el que más perfectamente está fingido ese mundo enrevesado, neurótico, de rica imaginaria literaria, reñido a muerte con el naturalismo y el realismo tradicionales de la literatura latinoamericana [...]”, äußerte sich zum Beispiel Mario Vargas Llosa in seinem Nachruf auf den eigenwilligen und phantasievollen Romancier.²

Bereits in den sechziger Jahren hatte Luis Buñuel großes Interesse an dem Werk bekundet und die Filmrechte dazu erworben. Unglückliche Umstände bei der Besetzung der Hauptrolle, Schwierigkeiten mit der frankistischen Zensur verhinderten schließlich die Durchführung seines Filmvorhabens. Erst 1977 konnte ein Schüler Buñuels, der mexikanische Regisseur Arturo Ripstein, den brisanten Stoff nach einem Drehbuch von Manuel Puig verfilmen.³ Ripstein faszinierte in *El lugar sin límites* diese sich in den Boleros widerspiegelnde Welt ungestillter Sehnsüchte, der unheilvollen menschlichen Verstrickungen, wo geheime, verbotene Leidenschaften gewaltsam unterdrückt in Gewalt kulminieren, und die Grenzen zwischen Melodrama und Tragödie fließend werden.⁴ Der Filmemacher knüpfte bewußt an die mexikanische Tradition des Melodramas an, um die dort vermittelten rekurrenten Wertvorstellungen von Familie, Moral und Religion parodistisch zu verfremden.⁵ Hiermit versuchte Ripstein, der Intention des chilenischen Autors zu entsprechen. Dieser konnte sich

¹ Zitiert wird in der Folge aus Donoso 1987. Die Seitenzahlen, die im fortlaufenden Text in Klammern erscheinen, beziehen sich ausschließlich auf den Roman.

² Vargas Llosa 1996:13. Ähnlich hatte G. Cabrera Infante den Kurzroman eingeschätzt: “*El lugar sin límites* es una obra de arte y un ejemplo de cómo Donoso transforma lo vernáculo en ejemplar, lo grotesco en gracia, el travestismo en una forma de enfrentar la vida con un disfraz más verdadero que el que nos da la madre naturaleza” (Cabrera Infante 1994:10). Vgl. auch Millares 1999:56.

³ Vgl. Cartano 1981:57 und Fuguet 1988:34. Der Film Ripsteins wurde 1978 auf dem Festival von San Sebastián mit dem ‘Premio de la Crítica’ ausgezeichnet.

⁴ Vgl. Paranaguá 1997:125ff.

⁵ Vgl. Entraigües 1998:100.

dagegen in der teils zu larmoyanten, teils zu farbenträchtigen filmischen Adaptation nicht wiederfinden ("Mi novela, en cambio, es más gris, otoñal, triste, resfriada").

Daß *El lugar sin límites* häufig mit mexikanischen Kontexten assoziiert wurde, mag sicherlich auch an dem Umstand liegen, daß Donoso diesen Roman während seines zweijährigen Mexikoaufenthaltes als Gast im Hause von Carlos Fuentes schrieb. Im Vergleich mit Juan Rulfos *Pedro Páramo* (1955) zeigen sich gewisse Ähnlichkeiten zwischen dem verlassenen Ort El Olivo im Werk Donosos und dem Geisterdorf Comala, dessen physische Beschaffenheit (die erstickende Hitze, die ausgedörrte Erde unter bleiernem Himmel) bedrückende Bilder der Hölle evoziert.⁸ In beiden Dörfern, die aus der Erinnerung rekonstruiert werden, ist die Gestalt des Kaziken, der über das Land und seine Bewohner herrschte, allgegenwärtig. An diesen Orten des Todes, wo die Zeit stehen geblieben ist und sich in Gleichförmigkeit verwandelt hat, sind die Menschen in der absoluten Einsamkeit und Hoffnungslosigkeit gefangen.⁹ Die Untergangsvisionen in *El lugar sin límites* werden aber nicht wie bei Rulfo über die synästhetischen Eindrücke der Hitze, der Farben des Feuers und der verbrannten Erde modelliert. El Olivo liegt im ewigen Dämmerlicht, inmitten von grün wuchernden Weinbergen, die es allmählich verschlucken (S. 46). Die Kälte, der unaufhörliche Regen und die gespenstischen Lichteffekte in der Dunkelheit kreieren ein düsteres, expressionistisches Traumszenarium.¹⁰

Im Zentrum des verfallenden Dorfes stehen der Schuppen, der zugleich Kirche, Schule und Wahllokal ist, und das als Kabarett getarnte Bordell der Japonesa Grande, welches – wie bei einem Höllensturz – im Schlamm Boden zu versinken droht (S. 18). Die Hölle ist hier der Ort unter dem Himmel, an dem die Menschen verweilen müssen, und sie hat keine Grenzen, wie einem Ausspruch des Mephistopheles¹¹ in dem Drama *Doctor Faustus* (1604) von Christopher Marlowe zu entnehmen ist, der dem Roman als Epigraph vorangestellt wird (S. 8).¹² Wie sich dann im Fortlauf der Lektüre bestätigt, wird mit dem Marlowe-Zitat nur ein subtiles Spiel von Allusionen auf existentialistische Axiome wie auf biblische oder mythologische Motive eröffnet, die im allegorischen Gewebe des Höllenbildes miteinander verflochten werden.¹³ Trotz dieser vielfältigen Symbolik weist *El lugar sin límites* realistische und costumbristische Beschreibungselemente auf, die den chilenischen Kontext unverfälscht zu erkennen geben. Ursprünglich war El Olivo nur eine kleine Bahnstation, wo das Frachtgut aus dem riesigen, angrenzenden Weingut von Don Alejo verladen wurde. Nach und nach gruppierten sich um das Bahngelände Häuser. Mit dem Ausbau der Panamericana, die über

⁶ Fuguet 1988:34.

⁷ Vgl. Donoso 1975:15f.

⁸ Interessante Aspekte im Vergleich mit dem post-revolutionären Roman Rulfos bietet die Studie von Quinteros (Quinteros 1978:146ff.). Die verschiedenen eschatologischen Deutungsansätze von *Pedro Páramo*, sei es in der dreifachen Perspektive von Paradies, Inferno und Purgatorium auf der Folie der *Divina Commedia* Dantes oder als Synkretismus aztekischer oder christlicher Konzepte, können an dieser Stelle nicht vertieft werden. Stattdessen verweisen wir auf die Untersuchung von Link-Heer (Link-Heer 1992:270ff.).

⁹ Vgl. das Dorf El Olivo aus der Perspektive der Japonesa: "Aquí se quedaría rodeada de esta oscuridad donde nada podía suceder que no fuera una muerte imperceptible, rodeada de las cosas de siempre" (S. 59).

¹⁰ Zu den expressionistischen und cinematographischen Techniken vgl. Morell 1986 (v.a. Kapitel 2). Die Bezüge auf das Theater Strindbergs oder das expressionistische Stationendrama sind aufschlußreich.

¹¹ 5. Akt, 2. Szene.

¹² Zum (parodistischen) Umgang mit dem Faust-Motiv vgl. Caro Valverde 1998:157f.

¹³ Die Anspielungen auf den Existentialismus lassen sich nicht von der Hand weisen. Bereits in *Coronación* (1957) arbeitet Donoso mit existentialistischen Konzepten oder Bildlichkeiten, besonders sartrescher Prägung. Zum Einfluß des französischen Existentialismus in Chile vgl. Solar 1991.

das Dorf führen sollte, erhofften sich die Bewohner den wirtschaftlichen Aufschwung und die seit langem erwartete Elektrifizierung. Den geographischen Angaben zufolge könnte man das Dorf in dem großen Weinanbaugebiet im südlichen Teil Mittelchiles, unweit der Provinzhauptstadt Talca,¹⁴ ansiedeln. Landschaftliche Charakteristika, Weinfeste und derbe Sprüche sorgen für ein entsprechendes Lokalkolorit. Auch scheint das aus der 'novela rural' bekannte Figurenrepertoire vertreten zu sein: der honorige Großgrundbesitzer Don Alejo, Senator und Gründer des Dorfes, sein treuer Kellermeister Don Céspedes, die Bevölkerung mit ihren kraftvollen Landarbeitern und den unerschrockenen, mannhaften Bauern. Stand jedoch die nationale, positivistische Literaturbewegung des 'criollismo' im Zeichen des Optimismus derjenigen, die ausgezogen waren, um die wilde, unbezähmte Natur der Zivilisation zu öffnen, verkehrt Donoso gerade dieses gesunde, überschäumende Lebensgefühl satirisch in Dekadenz und Erniedrigung.¹⁵

El Olivo ist nicht nur dem Untergang geweiht, weil der im archaischen Denken der Dorfbewohner zu Gott stilisierte Don Alejo alle zukunftsorientierten Projekte zum Scheitern brachte und auf der Schwelle des Todes nur daran denkt, das Dorf, das er einst schuf, zu zerstören. Im Zerrspiegel des Kabarets, das die Bühne der Welt ist, wird die ganze bäuerliche Gesellschaft in ihrer Boshaftigkeit gezeigt. Inmitten dieses erbärmlichen Panoptikums bewegt sich (scheinbar arglos) die schillernde, androgyne Gestalt des Flamencotänzers La Manuela.¹⁶ Der Transvestismus steht hier nicht nur als Zeichen der geschlechtlichen Verkehrung, sondern eröffnet als zentrale Figur des Textes das irritierende Spiel der Inversionen. Nach Sarduy bedient sich Donoso "einer von den Surrealisten so eifrig kultivierten" Technik, bei der vertraute Denkgewohnheiten oder Verhaltensmuster in einer Kette von Verkehrungen oder Deplazierungen außer Kraft gesetzt werden und die so den Riß in der Empirie provozieren.¹⁷ Wie bei Buñuel jedoch, mit dem Donoso stets ein barocker, zuweilen grausamer Sarkasmus verband,¹⁸ läßt sich die Schockästhetik nicht allein auf den Einfluß des französischen Surrealismus zurückführen, sondern bedeutet ein gleichzeitiges Anknüpfen an die Kunsttradition des Siglo de Oro.¹⁹

In der verkehrten Welt des Kabarets existieren menschliche Beziehungen als Simulationen von bürgerlichen Familienstrukturen, die alsbald in einer Serie von Täuschungen, Fälschungen und Verzeichnungen parodiert werden. So sind die geschäftstüchtige Besitzerin des Hauses, La Japonesa Grande, und der Künstler Manuel González Astica, alias La Manuela oder "Königin der Nacht", in einer symbiotischen Schicksalsgemeinschaft vereint, aus der ungewollt – während einer Wette – eine Tochter, ein unansehnliches, geschlechtsloses Wesen mit dem Namen Japonesa hervorgegangen ist. Auf der sinkenden Bühne des Kabarets defilieren die Figuren wie in einem traumhaften Maskenspiel. Sie bewegen sich unwirklich wie die zitternden Marionetten oder Puppen in *Este Domingo*. Oder sie verblüffen wie in *Coronación* als plastische Visionen von Körperruinen, die ganz unter dem Zeichen von Donosos Ästhetik des Häßlichen

¹⁴ Fiktive Figuren wie La Japonesa so wie das Ambiente des Kabarets besitzen einen gewissen Grad an Authentizität. (Tatsächlich führte eine Frau, die wegen ihres asiatischen Aussehens mit dem Spitznamen La Japonesa bedacht wurde, ein bekanntes Etablissement in Talca). Vgl. Quinteros 1978:144 und Piña 1976:51.

¹⁵ Vgl. Vidal 1972:115ff. Vidal geht in seiner Analyse vom Vorhandensein zweier, die Satire konstituierenden Diskurse aus: dem realistischen und suprealistischen. Zu den philosophischen Zielen des 'criollismo' vgl. Negro 1975.

¹⁶ La Manuela ist die einzig positiv besetzte Figur: "El ser brillante, el ser de luz, el ser que es creación poética [...] es la Manuela. Le encanta la poesía, le encanta la creación. Le encanta ser libre" (Martínez 1978:71).

¹⁷ Sarduy 1973:31.

¹⁸ Fuguet 1988:34.

¹⁹ Zu Buñuel vgl. Scheele 1994:149.

stehen. La Manuela, der gealterte Transvestit und traurige Narr, umschreibt sein eigenes Antlitz im zerbrochenen Spiegel als "mentira grotesca" (S. 53). Seine Karikatur bietet nicht nur ein Relief grotesker Körperlichkeit, sondern setzt sich in der Manier Quevedos aus disparaten Versatzstücken von Tier- und Pflanzenvergleichen zusammen:

Alzando su pequeña cara arrugada como una pasa, sus fosas nasales negras y pelosas de yegua vieja se dilataron al sentir en el aire de la mañana nublada el aroma que deja la vendimia recién concluida (S. 12).²⁰

In der Verdinglichung von Menschlichem wird das Gesicht weiter enthumanisiert, wie z.B. in dem Vergleich seiner faltigen, stark gealterten Haut mit der Wellpappe, die das Maskenhafte akzentuiert: "[...] cada uno de los pliegues de su piel añeja era como de cartón escarchado [...]" (S. 104). Die Verwandlung von Menschlichem in Lebloses wird besonders eindringlich gestaltet in dem Lächeln der Japonesa, das zu einer ständigen Grimasse einfriert: "[...] y los últimos años la engordaron tanto que la acumulación de grasa en sus carrilos le estiraba la boca en una mueca perpetua que parecía – y casi siempre era sonrisa" (S. 67).²¹ In *El lugar sin límites* jedoch sind die Masken weder statisch, noch treten sie wie bei Bonaventura an die Stelle des Gesichtes.²² Würde man sie abreißen, käme nicht die bedrohliche Leere eines nackten Schädels zum Vorschein, sondern bloß eine "andere Maske".²³ Im ständigen Wechsel der Perspektiven werden die Masken wie in einem Spiegelkabinett reflektiert. Der Rekurs auf Elemente der Maskerade und des Karnevals dient hier wie in *El obsceno pájaro de la noche* der konsequenten Atomisierung und Auflösung von (sozial-psychologisch definierten) Identitätskonzepten und Verhaltensmodellen.²⁴

Karnevaleske Züge trägt vor allem die Oxymoron-Figur der Manuela. Nicht nur über ihre starre, maskenhafte Schminke, ihre Verkleidung (die angesteckten Federn und Blumen, das fulminante spanische Kleid) wird eine gedankliche Verbindung zu volkstümlichen Karnevalsfesten hergestellt.²⁵ In gleichem Maße erinnern die Vitalität und Lebensfreude der entfesselt tanzenden Manuela mit "dem Teufel im Leib" (S. 127) an die karnevalistische

²⁰ Die Opferrolle, die La Manuela im Zuge der ausschweifenden Feierlichkeiten einnehmen wird, deutet sich bereits in dem Vergleich mit einem wehrlosen, entfiederten Vogel an: "Flaco, mojado, reducido, revelando la verdad de su estructura mezquina, de sus huesos enclenques como la revelación un pájaro al que se despluma para echarlo a la olla" (S. 84). Aus der Perspektive der Manuela dagegen wird der Körper der Japonesa Grande als Landschaft von Höhlen und Rinnen charakterisiert: "[...] ese cuerpo de conductos y cavernas inimaginables ininteligibles [...] pobladas de otros gritos y otras bestias, y este hervor tan distinto al mío, a mi cuerpo de muñeca mentida [...]" (S. 107). Nicht nur mit der Verschmelzung von Menschlichem und Tierhaftem, sondern auch mit den aus Vertiefungen gebildeten Körperformationen recurriert Donoso auf Urformen der Groteske. Vgl. Bachtin 1990:15 und 17.

²¹ Wolfgang Kayser verweist in seiner Definition des Grotesken auf die häufig verwandte Motivik der zu Marionetten verwandelten Menschen oder der maskenartig erstarrten Gesichter als Zeichen einer "entfremdeten Welt". Nach Bachtin allerdings handelt es sich hier um moderne Formen des Grotesken, in denen das Moment der Angst gegenüber einer befreienden, karnevalesken Komik dominiert. Vgl. Kayser 1980:43 und Bachtin 1980:28f. Donoso sieht sich selbst, beim Rückgriff auf diese Motive, in der Tradition von Valle-Inclán stehend. Vgl. Murphy 1999:31. Zu den Masken und grotesken Körperlandschaften im Frühwerk Donosos vgl. Koerber 1996.

²² Zu Bonaventuras "Nachtwachen" vgl. Kayser 1957:198.

²³ Vgl. Cerda 1997:10 und Millares 1999:80.

²⁴ Rodríguez Monegal 1971:525: "¿Por qué me interesan tanto los disfraces? ¿Por qué me interesan los travesti (sic)? Es porque éstas son maneras de deshacer la unidad del ser humano. Deshacer la unidad psicológica, ese mito horrible que hemos inventado [...] significa la destrucción de 'patterns' de vida, de esquemas de comportamiento."

²⁵ In den Wunschträumen der Manuela wird der Bezug zum Straßenkarneval deutlich: "Y si viviera en una ciudad grande, de esas donde dicen que hay carnaval y todas las locas salen a la calle a bailar vestidas con sus lujos [...], ella saldría vestida de manola" (S. 25).

Exzentrik; besonders dann, wenn sie sich im ekstatischen Taumel der Festlichkeiten in ihr eigenes Traumbild von der strahlenden "Königin des Festes" verwandelt (S. 111).²⁶ Im dynamischen Spiel der Metamorphosen, bei dem sich die Manuela zwischen gegensätzlichen, sich komplementierenden Polen bewegt, bald ein weibliches, bald ein männliches Wesen, gefeierte Künstlerin oder häßliche Vogelscheuche ist, reiht sie sich in die lange Galerie der hybriden, hexenhaften Geschöpfe Donosos ein.²⁷ Demgegenüber erscheinen Pancho Vega oder Don Alejo in ihrer klaren ambivalenten Struktur weniger schillernd. Im übrigen verfügt der Patriarch im Gegensatz zu allen anderen Figuren über keine Interiorität, die sich auf der Ebene des 'récit' in Form von Bewußtseinsströmen oder inneren Monologen manifestieren könnte, womit der Eindruck der Distanz und Unantastbarkeit erweckt wird.²⁸ Seine Maske der 'göttlichen Güte' trägt stark karikatureske Züge, welche durch die Mittel der ironischen Stereotypisierung und der naiv-kitschigen Stilisierung hervorgerufen werden wie z. B. seine hohe Gestalt im Poncho, das weiße Haar und die intensiven, alles überstrahlenden Augen, die mit der Majestät der blauen Berge und dem Firmament assoziiert werden. Nur die vier gefährlichen, ihn stets begleitenden Hunde verweisen auf die Existenz einer anderen, dunklen Facette seiner Identität.²⁹ In Flash-Backs werden Ereignisse (vermittelt über die personale Instanz der Manuela) während der vergangenen zwanzig Jahre seit seiner Wahl zum Senator aufgerollt und lassen die glatte Ikone des "Tatita Dios" (S. 11) rissig werden. Der durch gekaufte Stimmen errungene Wahlsieg, nicht eingehaltene Wahlversprechungen wie z. B. die Elektrifizierung des Dorfes, korrupte Geschäfte sowie geheime Transaktionen, um El Olivo aufzukaufen und dem Erdboden gleichzumachen (S. 57), markieren die Stationen einer geheimen Biographie. In dieser Hinsicht hat die Maske Don Alejos (wie auch die Pancho Vegas) einen sozialen Charakter und dient allein der 'camouflage'.

In einer gelungenen Mischung von beißendem Spott und derber Komik parodiert Donoso mit Pancho Vega, dem primitiven, brutalen und zwanghaft hupenden Lastwagenfahrer, den lateinamerikanischen Männlichkeitskult. In seinem mit trivialen Zügen ausgestatteten Karikaturbild des "macho bruto" (S. 10) verdichten sich hyperbolisch verzerrt sämtliche körperliche Männlichkeitsattribute.³⁰

Pancho Vegas so mühsam aufgebaute Fassade der Virilität bricht jäh in sich zusammen, als seine unterdrückten homoerotischen Neigungen manifest werden, und er sich, wenn auch nur einen Augenblick lang, von der aufreizend tanzenden Manuela in den Bann ziehen läßt. Für La Manuela, aber auch für die Japonesita, verkörpert er dagegen in der fatalen Verbindung von Liebes- und Todessehnsucht das Phantasma der Leidenschaft. Seine Vorboten, der rote Lastwagen, das unaufhörliche Hupen, sind Elemente einer fließenden Traum-Wirklichkeit,

²⁶ Zu den karnevalesken Konnotationen im Roman vgl. Sarrochi 1992:130f. Ähnliche Elemente des volkstümlichen, traditionellen Karnevals finden sich in *El obsceno pájaro de la noche*, wie in der Figur des "gigante", die u.a. dem traditionellen spanischen Karneval entspringt. Vgl. zur Karnevalsfigur des "muñeco-gigante" Gutiérrez Estévez 1989:42f.

²⁷ Das Motiv der Transmutation durchzieht das ganze Prosawerk des chilenischen Autors. Die Figur der Manuela erweist sich als Folie für spätere, geheimnisumwitterte Hexenwesen wie die Peta Ponce in *El obsceno pájaro de la noche* oder für die androgyne Gestalt der Zonga in *Taratuta* (1990), die erst verführerischer Vamp, dann alternde Vogelscheuche ist.

²⁸ Vgl. Urbistondo 1981:280f.

²⁹ "En todo ese espacio parduzco, donde hasta la cal del muro era de color terroso, lo único vivo era el azulino de los ojos de don Alejo y las lenguas babosas, coloradas de los perros" (S. 34). Ähnlich S. 75: "Con sus ojos de loza azulina, de muñeca, de bolita, de santo de bulto, miró a la Manuela [...]" Zur symbolischen Funktion der Hunde im Werk Donosos vgl. Valenzuela 1994.

³⁰ "Ese hombrazo grandote y bigotudo que venía tanto al pueblo el año pasado en el camión colorado, te dije [...] Ése con las cejas renegridas y cogote de toro [...]" (S. 22). Desgleichen S. 127: "[...] y siempre se enamoraban de él – se tocó los bíceps, se tocó el vello áspero que le crecía en la abertura de la camisa en el cuello".

wo visuelle und akustische Reize mit Sehnsüchten und Erinnerungen poetisch verwoben werden.³¹ Wie schon in *Coronación* bedient sich Donoso surrealistischer Verfahrensweisen, wo das ständige Wiederkehren von Wortmotiven ("el camión colorado", "los bocinazos") in variiertem kontextueller Umgebung stets neue Assoziationen auslöst, durch die das unbewußte, obsessive Kreisen um das 'Objekt der Begierde' unerwartet zu Tage tritt. Gerade das zensierte, bizarre Blüten treibende Begehren faszinierte den durch eigene Erfahrungen in der Psychoanalyse geprägten chilenischen Romancier.³² Dementsprechend wirkt das rote Tingeltangel-Kleid der Manuela als metonymisches Zeichen der Versuchung, derer sich Pancho vehement in einer Ersatzhandlung erwehrt, indem er es unter tosendem Beifall während der rituellen Trinkgelage im Kabarett zerreißt (S. 22). Das spanische Kleid, das von einer Zirkustänzerin stammte, wird jedoch für La Manuela zur Chiffre ihrer weiblichen Identität und ihres Lebensraumes von der 'großen Manuela', der überall in der Provinz gefeierten Varieté-Künstlerin.³³ Solotorevsky zufolge dient das rote Kleid der Manuela in erster Linie als Maske, um die andere, abgelehnte Geschlechtlichkeit auszulöschen.³⁴ Für Sarduy jedoch drückt sich generell in dem travestischen Spiel der Verkleidungen ein Bestreben aus, alle Frauen an Weiblichkeit zu übertreffen, um schließlich einem unerreichbaren, immer irrealer werdenden Ideal nachzueifern: "Así sucede con los travestís: sería cómodo – o cándido – reducir 'su performance' al simple simulacro, a un fetichismo de la inversión: no ser percibido como hombre, convertirse en la apariencia de la mujer [...]. La mujer no es el límite donde se detiene la simulación. Son hipertélicos: van más allá de su fin, hacia el absoluto de una imagen abstracta, religiosa incluso, icónica en todo caso, mortal".³⁵ Dieses übersteigerte Verlangen, sich in eine "Hyperfrau" oder ein Phantasiegeschöpf zu verwandeln, das alle Frauen zugleich verkörpert,³⁶ kennzeichnet auch die Attitüde des Transvestiten vor Showbeginn: "Esas no son mujeres. Ella va a demostrarles quién es mujer y cómo se es mujer. Se quita la camisa [...]. También se quita los pantalones, [...]. Se pone el vestido de española por encima de la cabeza [...]" (S. 111).

Tatsächlich besticht die Figur der Manuela weniger durch ihr antithetisches Konstruktionsprinzip als vielmehr durch dessen Auflösung im Verwandlungsspiel, dann, wenn die Konturen fließend, durchlässig werden und sich der literarische Text als 'trompe l'oeil' erweist. Schon zu Beginn des Romans läuft der Leser Gefahr, sich in dem textuellen Verwirrspiel um die oszillierende Geschlechtlichkeit der Manuela zu verlieren. Wie so oft bei Donoso, überlagern sich karnevaleske und theatralische Elemente, wenn das morgendliche Ankleiden der Manuela wie auf einer Bühne effektiv in Szene gesetzt wird. Das Nennen ihres Künstlernamens, die Beschreibung ihrer femininen Gebärden beim Umlegen eines rosa Schals, das angstvolle Erwarten Panchos suggerieren die Gegenwart einer weiblichen Figur:

³¹ "Porque bien podía ser que hubiera oído esos bocinazos en sueños como a veces durante el año le sucedía oír su vozarrón o sentir sus manos abusadoras, o que sólo hubiera imaginado los bocinazos de anoche recordando los del año pasado" (S. 12).

³² Vgl. Donoso 1975:13f. Hier wird der Zusammenhang zwischen dem kreativen Schaffensprozeß und den eigenen Psychoanalyse-Erfahrungen des Autors zu Beginn der sechziger Jahre deutlich.

³³ "[...], pero en la pista, con una flor detrás de la oreja, vieja y patuleca como estaba, ella era más mujer que todas las Lucys y las Clotys y las Japonesitas de la tierra ..." (S. 111). Entsprechend S. 26: "Salir a la calle con el vestido puesto y flores detrás de la oreja y pintada como mona, y que en la calle me digan adiós Manuela, por Dios que va elegante mijita, quiere que la acompañe ...".

³⁴ Vgl. Solotorevsky 1983:78.

³⁵ Sarduy 1982:62. Sarduy vergleicht (ausgehend von Roger Caillois) den travestischen Hang des Menschen, sich zu verkleiden, Masken zu tragen, in andere Personen zu schlüpfen, mit dem biologischen, der Tarnung dienenden Prozeß der Mimikry bei Insekten. Vgl. Caillois 1967:62ff. Auf die Herleitung des Begriffes der Mimikry kann an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden. Statt dessen verweisen wir auf Brandstetter (Brandstetter 1998:425ff.).

³⁶ Sarduy 1982:62.

La Manuela despegó con dificultad sus ojos lagañosos, se estiró apenas y volcándose hacia el lado opuesto donde dormía la Japonesita, alargó la mano para tomar el reloj. [...] Dio un respingo – ¡claro! – abrió los ojos y se sentó en la cama: Pancho Vega andaba en el pueblo. Se cubrió los hombros con el chal rosado revuelto a los pies del lado donde dormía su hija (S. 9).

Die über diese Textelemente so sorgfältig aufgebaute Leseerwartung fällt bei dem darauffolgenden Kommentar, mit dem Manuelas männliche Identität preisgegeben wird, in sich zusammen: "La Manuela se levantó de la cama y comenzó a ponerse los pantalones" (S. 10).³⁷ Im weiteren wird, wenn auch zunächst vordergründig, die mit der systematischen Dekonstruktion von gewohnten geschlechtsspezifischen Verhaltensmustern erzielte Schockwirkung durch das burleske und farcenhafte Vertauschen oder Auswechseln von weiblichen bzw. männlichen Accessoires in unzähligen Verkleidungen aufrecht erhalten. Donoso erreicht jedoch erst die aus *El obsceno pájaro de la noche* bekannte Virtuosität, wenn das bewegte Spiel der Maskerade mit der Polyphonie der Diskurse korreliert, dort, wo einzelne, losgelöste und widerstreitende Stimmen kunstvoll orchestriert werden, sich äußere Dialoge und innere Monologe verschränken, erlebte Rede, Interjektionen und Bewußtseinsströme rhythmisch pulsieren, weibliche und männliche Morpheme alternieren oder vertauscht werden, um das vollkommene Verwischen von Identitäts- und Geschlechtergrenzen zu demonstrieren. Die anhaltende innere Spannung der Manuela, ihre psychische Qual, die aus dem Unvermögen resultiert, sich (ontologisch wie auch geschlechtlich) zu definieren, manifestiert sich zugleich in der Vielfalt der Diskurse, wo ein distanziertes und dissimulierendes "él" alsbald von einem decouvrierenden "tú" durchbrochen oder von einem hastigen, versteckten und doch verräterischen "yo" unterlaufen wird.³⁸ Als bedrohliche, demaskierende Instanz erweist sich stets die Japonesita. Indem sie erbarmungslos an Manuel Asticas Rolle als Vater appelliert, gelingt es ihr immer wieder, die verzweifelte Lebenslüge des Tänzers zu zerstören und den völligen Zerfall seiner Persönlichkeit herbeizuführen.

Pero de pronto la Japonesita le decía esa palabra y su propia imagen se borroneaba como si le hubiera caído encima una gota de agua y el 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 (S. 52).

Während der dionysischen Wahlfeier des Senators, die im Bordell der Japonesa Grande stattfindet, kulminiert das karnevaleske Spiel der Verkehrungen in der von Schockeffekten lebenden Inszenierung eines 'tableau vivant'.³⁹ Diese bereits zwanzig Jahre zurückliegende Episode bildet das Kernstück des Romans (Kapitel VI und VII) und durchbricht als Flash-back die Chronologie des Erzählvorgangs, bewirkt aber – vermittelt über das erinnernde Bewußtsein der Manuela – das synchrone Erleben des Glanzes und Niedergangs von El Olivo. Die Bildung des 'tableau vivant' vor dem erhitzten bäuerlichen Publikum ist das Ergebnis eines faustischen Paktes zwischen der Japonesa Grande und Don Alejo, bei dem die Vorsteherin des Etablissement

³⁷ Eine komische Wirkung erzielt das Bild der Manuela mit den Haarnadeln im Mund (S. 42), desgleichen die Szene, in der sie die Japonesita kunstvoll frisiert und ihr eine Haarschleife ausleiht (S. 48). Eher männlich erscheint dagegen die fade Japonesita, die ihren schwächtigen Körper in unförmigen Plumphen verhüllt, die sie unter Schürzenkleidern trägt (S. 32).

³⁸ Vgl. Sarduy 1973:32 und Martínez 1977:14ff. Zum Begriff des polyphonen Romans vgl. Bachtin 1979:194ff.

³⁹ Roland Barthes verfolgt, wie das 'tableau vivant', das einst religiösen Ursprungs war, als Motiv in die erotische Literatur eingeht. Vgl. Barthes 1971:157ff. Hispanoamerikanische Autoren wie Donoso oder Carpentier (*Recurso del método*) spielen in ihren Romanen eher auf die in französischen 'maisons closes' kultivierten erotischen Inszenierungen im ausgehenden 19. Jahrhundert an.

in den Besitz des Hauses kommen soll, falls es ihr gelänge, den aus Talca angereisten Varietéünstler zu verführen. Das 'tableau vivant' erweist sich als plastischer Raum, der von der Außenwelt der Voyeure abgeschirmt ist. In der Innenwelt des 'tableau vivant' wird im Zusammenspiel der posierenden Körper der zuvor geschlossene Pakt mit dem 'Dämon' unterminiert, indem die Japonesa Grande den sich sträubenden Tänzer zu ihrem Komplizen und späteren Teilhaber macht, und sich der Akt der Erniedrigung in Befreiung verkehrt. Folglich muß Don Alejo in seiner Funktion als Spielleiter, der die Regeln bestimmt, einen Bereich seiner Machtsphäre aufgeben und beiden Akteuren den Besitz seines Hauses übertragen. Mit dieser orgiastischen Wahlfeier wird die zyklische Wiederkehr von Weinfesten in El Olivo eingeleitet, wo die Show der Manuela zu einem der Profanation enthobenen Freiraum wird, an dem (im Sinne Batailles) "begrenzte Überschreitungen", d.h. noch kontrollierbare Zügellosigkeiten oder Aggressionen, erlaubt sind.⁴⁰ Dabei sind die metonymisch motivierte Handlung des Zerfetzens des Tanzkleides und sein anschließendes Ausbessern durch die neuen Festen entgegenfiebernde Manuela komplementäre Bestandteile ein und desselben, immer wieder zelebrierten Rituals. Dennoch deutet sich in der Todesmetaphorik des wehmütigen Bolero "Flores negras" (S. 62) das tragische Ende dieser gefährlichen Spirale der Gewalttätigkeiten an.⁴¹ Die letzte Show des Transvestiten vollzieht sich in einem düsteren, apokalyptischen Untergangsszenarium. Wie bei einem onirischen Totentanz betritt die groteske Gestalt der Manuela in ihrem ramponierten, beschmutzten Kleid – mit dem Pathos einer Diva – die Tanzbühne. Daß sie Pancho längst "verhext" (S. 27) hat, kann dieser noch vor seinem Schwager Octavio und allen anderen Gästen verbergen.⁴² Erst nach Verlassen des Ortes, auf dem freien Feld, als der vom Wein trunkene Pancho dem Liebeswerben Manuelas keinen Einhalt gebietet, schreitet Octavio ein. Was in der festumrissenen, geschützten Sphäre des Kabarettspiels noch Spiel war, schlägt in bitteren Ernst um. Unter einem Hagel von Schlägen, im Angesicht des Todes, fällt die Maske der Manuela: "[...] la Manuela despertó. No era la Manuela. Era él Manuel González Astica. Él. Y porque era él iban hacerle daño y Manuel González Astica sintió terror" (S. 130). Die Tötung Manuela, bei dem sich die kämpfenden Körper der Männer in ein "phantastisches Tier mit drei Köpfen" (S. 132), in einen Zerberus, verwandeln, erscheint als sadistischer Akt der Bestrafung und Sühne zugleich. Amadeo López zufolge trägt die Gewalt das deutliche Zeichen des Verbots, wo Pancho, indem er sein 'Objekt der Begierde' zerstört, "zugleich das Bild von sich, das ihm sein eigenes Begehren zurückwirft, und das er nicht wagt anzunehmen, zerstört".⁴³ Dieser nicht zu lösende Zwiespalt zwischen den im karnevalesken Spiel freigesetzten Sehnsüchten und der von Tabus und gesellschaftlichen Normen bestimmten Realität manifestiert sich gleichermaßen in der Symbolik der Innen- und Außenräume. Als letzte Regung der fast bewußtlosen Manuela bleibt ein hoffnungsvoller Blick zur anderen Seite des Flusses, "wo Don Alejo voller Güte wartet" (S. 133). Der Roman endet nicht mit dem Tod Manuela. Er führt zurück in das Haus, wo die wartende Japonésita in die dunkle Nacht hineinhorcht und sich der Einsamkeit verschreibt. Ihre Sentenz "Lo terrible es la esperanza" (S. 137) könnte einem Epilog entsprungen sein.

⁴⁰ Zum Begriff der Transgression bei Festzeremonien archaischer Gesellschaften vgl. Caillois 1950:130f. und Bataille 1987:70.

⁴¹ Der zum klassischen Repertoire gehörende Bolero "Flores negras" wurde 1937 von dem Kubaner Sergio de Karlo komponiert. Vgl. Zavala 2000:79 und 181.

⁴² "[...] y él se deja bailar y ya no da risa porque es como si él, también, estuviera anhelando. Que Octavio no sepa. No se dé cuenta. Que nadie se dé cuenta" (S.126).

⁴³ López 1994:143.

Mit *El lugar sin límites* knüpft Donoso an die aus dem lateinamerikanischen Roman der fünfziger, sechziger Jahre bekannten Themen der Gewalt und Willkürherrschaft an, die so signifikant für die von Feudalstrukturen geprägten, anachronistischen Dorfgemeinschaften sind. Ungeachtet dieser deutlich erkennbaren sozialen und kulturellen Referenzen, trägt hier die (wie bei Rulfo oder García Márquez) zentrale Problematik der Einsamkeit Züge moderner Verzweiflung. Insofern ist das von mythologischen oder biblischen Motiven gespeiste Höllenbild in *El lugar sin límites* vielmehr ein satirischer, existentialistisch gefärbter Entwurf der modernen Gesellschaft, wo die von Gott allein gelassenen Menschen in ihrer eigenen, inneren Hölle, die grenzenlos ist, ausharren müssen.

Bibliographie:

- Bachtin, Michail M. (1979): "Die Redevielfalt im Roman". In: Bachtin, Michail M.: *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt/M., Suhrkamp, S. 192-219.
- Bachtin, Michail M. (1990): "Wolfgang Kayser's Theorie des Grotesken". In: Bachtin, Michail M.: *Literatur und Karneval*. Frankfurt/M., Fischer, S. 24-31.
- Bachtin, Michail M. (1990): "Die groteske Gestalt des Leibes". In: Bachtin, Michail M.: *Literatur und Karneval*. München. Frankfurt/M., Fischer, S. 15-24.
- Barthes, Roland (1971): *Sade, Fourier, Loyola*. Paris, Éd. du Seuil.
- Bataille, Georges (1987): "L'Érotisme". In: Bataille, Georges: *Œuvres complètes*, Bd. 10. Paris, Gallimard, S. 7-270.
- Best, Otto (Hrsg.) (1980): *Das Groteske in der Dichtung*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Brandstetter, Gabriela (1998): "Fälschung wie sie ist, unverfälscht. Über Models, Mimikry und Fake". In: Kablitz, Andreas; Neumann, Gerhard (Hrsg.): *Mimesis und Simulation*. Freiburg i. Br., Rombach, S. 418-448.
- Cabrera Infante, Guillermo (1994): "El arte difícil de ser Donoso". In: *El País* (15. Okt.), S. 10.
- Caillois, Roger (1950): *L'homme et le sacré*. Paris, Gallimard.
- Caillois, Roger (1967): *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*. Paris, Gallimard.
- Caro Valverde, María Teresa (1998): "Surrealismo fáustico en *El lugar sin límites*". In: Polo, Victorino (Hrsg.): *Homenaje a José Donoso*. Murcia, Caja Murcia, S. 155-163.
- Cartano, Tony (1981): "Les rapports du ciel et de l'enfer". In: *Magazine Littéraire* 175, S. 57-59.
- Cerda, Carlos (1997): *Donoso sin límites*. Santiago de Chile, Lom Ed.
- Donoso, José (1975): "Cronología". In: *Cuadernos Hispanoamericanos* 295, S. 5-18.
- Donoso, José (1987): *El lugar sin límites*. Barcelona, Seix Barral.
- Entraigües, Jimmy (1998): "'Encuentro en el sustrato del melodrama las herramientas que más me gustan para definir mis películas': Entrevista con A. Ripstein". In: Rodrigo García, Jesús (Hrsg.): *El cine de Arturo Ripstein: la solución del bárbaro*. Valencia, Ed. de la Mirada, S. 91-99.

- Fuguet, Alberto (1988): "El cine visto por ... José Donoso. La adaptación como violación". In: *Enfoque* 10, S. 33-37.
- Godoy Gallardo, Eduardo (Hrsg.) (1991): *La generación del 50 en Chile. Historia de un movimiento literario*. Santiago de Chile, La Noria.
- Gutiérrez Estévez, Manuel (1989): "Una visión antropológica del Carnaval". In: Huerta Calvo, Javier (Hrsg.): *Formas carnalescas en el arte y la literatura*. Barcelona, Ed. del Serbal, S. 33-59.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo (1981): *José Donoso: Impostura e impostación. La modelización lúdica y carnalesca de una producción literaria*. Gaithersburg, Ed. Hispamérica.
- Kayser, Wolfgang (1957): *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg, Stalling.
- Kayser, Wolfgang (1980): "Versuch einer Wesensbestimmung des Grottesken". In: Best, Otto (Hrsg.): *Das Grotteske in der Dichtung*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 40-49.
- Koerber, Irene-Maria von (1996): *Raumkonfigurationen im Erzählwerk von José Donoso*. Genève, Droz.
- Link-Heer, Ursula (1992): "Juan Rulfo: *Pedro Páramo*". In: Roloff, Volker; Wentzlaff-Eggebert, Harald (Hrsg.): *Der Hispanoamerikanische Roman*, Bd. 1: *Von den Anfängen bis Carpentier*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 266-278.
- López, Amadeo (1994): *La conscience malheureuse dans le roman hispano-américain contemporain. Littérature, Philosophie et Psychanalyse*. Paris, L'Harmattan.
- Martínez, Nelly (1977): "El carnaval, el diálogo y la novela polifónica". In: *Hispamérica* 17, S. 3-21.
- Martínez, Nelly (1978): "José Donoso: Entrevista". In: *Hispamérica* 21, S. 53-74.
- Millares, Selena (1999): "Introducción". In: Donoso, José: *El lugar sin límites*. Madrid, Cátedra, S. 9-91.
- Morell, Hortensia R. (1986): *Composición expresionista en "El lugar sin límites" de José Donoso*. Río Piedras, Universidad de Puerto Rico.
- Murphy, Marie (1999): "Donoso en el espejo". In: Murphy, Marie (Hrsg.): *José Donoso. La literatura como arte de transfiguración*. *Anthropos* 184-185, S. 23-40.
- Negro, Kirsten F. (1975): "From Criollismo to the Grottesk: Approaches to José Donoso". In: *Tradition and Renewal* 2, S. 208-232.
- Paranaguá, Paulo Antonio (1997): *Arturo Ripstein*. Madrid, Cátedra.
- Piña, Juan Andrés (1976): "José Donoso: Los fantasmas del escritor". In: *Mensaje* 246, S. 49-53.
- Quinteros, Isis (1978): *José Donoso: Una insurrección contra la realidad*. Madrid/Miami/New York, Hispanova.
- Rodríguez Monegal, Emir (1971): "José Donoso: La novela como happening". In: *Revista Iberoamericana* 76-77, S. 517-536.
- Sarduy, Severo (1973): "Writing/Transvestism". In: *Review*, S. 31-33.
- Sarduy, Severo (1982): *Simulación*. Caracas, Monte Ávila.
- Sarrochi, Augusto C. (1992): *El simbolismo en la obra de José Donoso*. Santiago de Chile, La Noria.

- Scheele, Uwe (1994): "'El obispo podrido'. Buñuels Schock-Ästhetik zwischen Hyperrealismus und innerer Bilderwelt". In: Link-Heer, Ursula; Roloff, Volker (Hrsg.): *Luis Buñuel. Film-Literatur-Intermedialität*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 145-159.
- Solar, Claudio (1991): "El existencialismo en la generación del 50". In: Godoy Gallardo, Eduardo (Hrsg.): *La generación del 50 en Chile. Historia de un movimiento literario*. Santiago de Chile, La Noria, S. 330-342.
- Solotorevsky, Myrna (1983): *José Donoso: Incursiones en su producción novelesca*. Valparaíso, Ed. Universitarias de Valparaíso.
- Urbistondo, Vicente (1981): "La metáfora don Alejo/Dios en *El lugar sin límites*". In: *Texto Crítico* 22-23, S. 280-292.
- Valenzuela, Luisa (1994): "De la Manuela a la marquesita avanza el escritor custodiado (o no) por los perros del deseo". In: *Revista Iberoamericana* 168-69, S. 1.005-1.008.
- Vargas Llosa, Mario (1996): "José Donoso o la vida hecha literatura". In: *El País* (15. Dez.), S. 13.
- Vidal, Hernán (1972): *José Donoso: Surrealismo y rebelión de los instintos*. Gerona, Ed. Aubí.
- Zavala, Iris M. (2000): *El Bolero. Historia de un amor*. Madrid, Celeste.