

## DISFRACES Y ENMASCARAMIENTO SOCIAL EN *ESTE DOMINGO* DE

JOSE DONOSO

Mónica L. Bueno

En su *Historia personal del boom*<sup>1</sup>, José Donoso fundamenta la necesidad de hacer "una literatura que no aclare nada, que no explique, sino que sea ella misma pregunta y respuesta, indagación y resultado, verdugo y víctima, disfraz y disfrazado" y que, "por otro lado", sea, una aventura existencial del autor en busca de sí mismo" (48). Donoso construye así un metatexto estético-ideológico que concretiza en los ideogramas de su novelística.

En un reportaje más reciente (1987) el escritor ha reconocido la carga política de sus obras y ha decretado la muerte de la experimentación narrativa<sup>2</sup>. *Este domingo* (1966) pertenece a dicha serie y en ella trataremos de poner a prueba una estética de los códigos sociales que aparece como constante en esta primera etapa de la creación de Donoso.

La novela del chileno nos desafía a descubrir el potencial semántico de su estructura, es decir, a descubrir un juego dentro de ciertas restricciones. En primer lugar este juego es el contexto semántico textual de la obra y los mecanismos de su trabazón; por otro lado, es también el despliegue del contexto, la sucesión actual de los elementos, independientemente de la integración en las totalidades particulares de cualquier nivel (lo que Mukarovsky llamó acumulación semántica). En segundo lugar, es el contexto genético y, finalmente, los contextos históricos y culturales evocados.

De los cinco capítulos que conforman la estructura de *Este domingo*, tres están en bastardilla y tienen como títulos "En la redoma", "Los juegos legítimos" y "Una noche de domingo". El discurso en estos tres capítulos pertenece a un narrador que con una nostálgica mirada retrospectiva nos describe los domingos de la infancia en la casa de su abuela. Un mundo idealizado que las imágenes poéticas del

recuerdo actualizan y permiten al lector incluirse en este espacio de la evocación y acceder a esa infancia plácida y feliz:

*Y yo, con las manos apoyadas sobre la ventanilla como un cachorro asomaba la cara para beber ese aire nuevo. Me bajo en cuanto el auto se detiene en el portón. Alrededor del primer acacio hay un mantel de flores blancas<sup>3</sup>.*

En ese ámbito, la abuela es la figura que rige el orden, y ha sido jerarquizada por el nieto con respecto a los otros personajes. Pronto, el lector advierte un amplio contraste entre la valorización de la abuela y la descripción del abuelo. La abuela es la confianza, la seguridad, la posibilidad de entregarse, "de quebrar la redoma sin que fuera delito". En cambio, el abuelo -apodado por el narrador y su primo como "la Muñeca"- es un ser casi inexistente, vanidoso y egoísta que sólo mantiene una exigua comunicación con sus nietos, un ritual vacío, acto repetido cada domingo, sin ningún lazo afectivo.

La casa es -por eso- de la abuela, ya que casa y abuela emergen en el recuerdo como un núcleo indisoluble:

*... la casa, como extensión del cuerpo de mi abuela, configuraba, ahora, la cornucopia; era como inventada por mi abuela para nuestro deleite (21).*

La inclusión discursiva del deíctico "ahora" permite al lector participar del acto de enunciación y de la evaluación de las figuras de los abuelos:

*Ahora se me antoja pensar que quizás el abuelo se daba cuenta de que lo encontrábamos ridículo (...) Yo no sé nada de su vida. No sé quién fue. No sé siquiera si habrá sido alguien (18).*

Al cerrarse el primer capítulo, el lector se acomoda en un universo seguro reconocible en su Enciclopedia (en el sentido de Eco) e, incluso, previsible. Es el discurso de un narrador que evoca su infancia, valora esos recuerdos y reflexiona desde su adultez sobre la magia de la abuela y sus rituales plenos de afecto, la protección y creatividad frente a ese desconocido fante que es el abuelo; los juegos eróticos con los primos y la casa, ámbito cerrado que se despliega con todo su poder cada domingo. El espacio textual se abre en una serie de enunciados donde los presupuestos aprisionan al lector en un universo intelectual sin aparentes

cuestionamientos; sin embargo, si coincidimos con Ducrot en que el discurso se "presenta como el lugar de debate y confrontación de subjetividades"<sup>4</sup>, resultará fundamental la operación posterior del lector en el manejo de los sobrentendidos textuales.

Inmediatamente el texto pone esta operación receptiva en marcha, pues una sensación de extrañamiento sacude al lector cuando descubre que el siguiente capítulo se titula "Primera parte". ¿Significa que la novela recién empieza? El relato de los hechos, efectivamente, comienza aquí. El punto de vista "con" del narrador nos permite conocer al abuelo. Don Alvaro (la Muñeca para sus nietos) se prepara para su ritual cotidiano de los domingos, con sus evidentes manías, sus previsibilidades y ahora su miedo, porque "este domingo" es distinto. Ha descubierto una mancha en su pecho y esto lo obliga a reflexionar acerca de la eventualidad del cese de la repetición, de la seguridad de ese universo cerrado:

*¿Quién sabe si el próximo domingo a esta hora, liberado del miedo, me estaré preparando tal como hoy, pero más liviano, para ir a buscar las empanadas a la casa de la Violeta? El próximo domingo y cincuenta, cien, quinientos domingos más en el futuro, como otros tantos domingos en el pasado (27).*

Queda clara, entonces, la estrategia fundamental del texto: la oposición de discursos, es decir, la oposición de imágenes textuales de una misma realidad de un domingo. Es así como este movimiento giratorio de las voces, esta variación narrativa, niegan la posibilidad de establecer algún mundo representado, objetivo, independiente. Observemos la definición de Alvaro acerca de su esposa:

*Ella es una perra parida echada en un jergón, los cachorros hambrientos, pegados, chupándole las tetas, descontenta si no siente bocas ávidas de ayuda, de consuelo, de cuidado, de comprensión, pegadas a sus tetas (29).*

La mención de la Violeta -antigua criada de la familia- y sus empanadas, lleva a Alvaro al recuerdo. El pasado se abre en círculos concéntricos y resucita aquel domingo de la adolescencia cuando Alvaro iniciaba sus juegos eróticos con la Violeta. Ese pasado es un abanico que se abre hacia atrás.

Sabemos que un texto representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar. Siempre estará incompleto hasta que no sea decodificado. El texto postula la cooperación del lector como condición de existencia. Dice Eco: "Un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo"<sup>5</sup>. A partir de este momento narrativo, de este recuerdo de la relación con Violeta, la cooperación del lector se toma más exigente, pues debe despegar el discurso de los personajes, apelando al juego de las intersubjetividades que establece la red discursiva en un juego de presupuestos y sobreentendidos. El lector debe identificar las estructuras profundas, tanto las actanciales como las ideológicas teniendo en cuenta que estas últimas se presentan como un código de correlaciones. Una estructura ideológica se manifiesta cuando ciertas connotaciones axiológicas se asocian con determinados papeles actanciales inscritos en el texto.

En *Este domingo*, el lector comienza a participar de los discursos sociales: una red discursiva que impone la ideología de una clase antes que la de un individuo. La presencia del punto de vista "con" nos permite conocer este doble mensaje de Alvaro: la carga erótica de la relación con Violeta, plena, eficaz y de una intimidad absoluta y, simultáneamente, su búsqueda matrimonial de la figura femenina que corresponde a su clase.

*... y después de hacer el amor se quedaba conversando con la Violeta, contándole las cosas del baile - que la Alicia no había querido bailar con él, que la Irene le gustaba, que había conocido a una Mónica, a una Alejandrina, seres maravillosos frágiles, que no podía tocar porque eran niñas bien, que sólo sirven para casarse con ellas, que son delicadas como mariposas con sus vestidos de seda o tul, por lo tanto al bailar, no se las puede apretar mucho por miedo a destruirlas. No como tú, que eres fuerte, que te aprieto así, que no eres sagrada porque eres una sirvienta y no puedes esperar nada de mí como esperan ellas (64).*

Este enmascaramiento del discurso individual para corresponder al código social establecido, no es privativo de la clase alta, pues también la Violeta justifica su actitud por conveniencia: el deseo por alguien de su clase es sustituido por su relación con Alvaro lo cual le permite el margen de libertad que su estamento no le otorga.

La aparición de Chepa en la vida de Alvaro no altera el discurso establecido: "No la ama pero la va a amar" (67), repite Alvaro, y es Violeta quien lo impulsa a casarse con Chepa. Casamiento que, por supuesto, queda sepultado por las implicancias de lo social frente a lo individual, donde lo erótico, conforma un discurso absolutamente individual, que ni Alvaro ni Chepa pueden transitar.

El diálogo entre Alvaro y Chepa se construye con los disfraces ideológicos correspondientes a su clase según lo estamos marcando. Un diálogo de disfraces y de máscaras donde lo implícito y lo no dicho marcan una auténtica red textual que se ofrece como desafío al lector. Se trata de la configuración de una identidad de clase, de una ilusión de realidad que, conformada por los rituales correspondientes asegura esa identidad ilusoria al sujeto. El discurso ideológico juega, justamente, con esta ambigüedad para ocultar las contradicciones sociales objetivas: siempre se está a punto de estallar, siempre el yo parece a punto de descentrarse, de decir todo lo que piensa. Sabemos que Alvaro está enfermo o cree estarlo, asistimos al intento de despojarse de su disfraz de ironía y refugiarse en su mujer:

*Ahora se lo va a decir; ahora que ve su cara en el espejo. Le dirá lo del lunar. Cáncer. Que se va a morir. Ahora sí ... Pero no se lo dice, y después del 'Fijate' que abrió su frase, continuó con:*

*- ... vi a Maya esta mañana (75).*

Cuando en el capítulo titulado "Segunda Parte" el narrador asume la voz de Chepa, también conocemos la dualidad de la mujer entre lo que dice y lo que quiere decir, escindida por interpolaciones múltiples de fuerzas sociales que se encuentran en conflicto que, sin embargo, están prefijadas y anquilosadas en su interior: "Yo no soy. Yo no existo" (123).

Mientras Alvaro encuentra en su juventud el sustituto erótico en la criada -relación que perdurará y que, supuestamente ha dado una hija, lo que no queda claro pues el discurso de Alvaro nunca se desenmascara completamente- Chepa, en su madurez -y por sus actividades benéficas- conoce a Maya, un "roto". Peor aún, un asesino que está en la cárcel y al que ella, recurriendo a sus influencias y a

las de Alvaro, logrará poner en libertad y dará ayuda hasta el punto de ubicarlo en la casa de Violeta, prestarle dinero y conseguirle crédito.

Una extraña ligazón se establece entre Chepa y Maya; una especie de seducción casi mágica comienza a operar en ella. Se reiteran las estrategias que obligan al lector a cooperar correctamente, a activar su competencia ideológica. Mientras Alvaro ha definido a Chepa como una mujer frígida, a través del discurso interior de ella descubrimos el juego del deseo. Sin embargo, al emerger y manifestarse este discurso queda reducido a una estrategia de poder, estrategia que Chepa maneja perfectamente y que marca todas sus relaciones afectivas. La existencia del otro sólo es posible en tanto el yo ejerce su poder, su autoridad y le impide una auténtica posibilidad de cambio. Chepa no quiere realmente la salida de Maya y cuando él está libre trata de estructurar nuevos mecanismos de poder.

*Pero ¿y cuándo salga? ¿Qué voy a ser yo en su vida cuando salga? Ahora me necesita. Soy el centro de su vida. ¿Y después? Va a ser como las niñitas que me dejaron, y como mis nietos que pronto comenzarán a dejarme, y como Alvaro que jamás ... ¡No quiero que salga! Quiero que se quede para siempre en este patio (121).*

Tal es esta ideología del poder cimentada en el tener -"Nadie es mío más que Maya" (137)- que prostituye toda posibilidad de libertad y de auténtica afectividad.

Las parejas actanciales que el texto pone en juego: Alvaro-Violeta / Chepa-Maya, se asocian con ciertas connotaciones axiológicas y manifiestan la estructura ideológica en cuestión. El texto prevé con eficacia la selección del andamiaje actancial que el Lector Modelo debe hacer y, al mismo tiempo, el establecimiento de las oposiciones ideológicas. Las auténticas relaciones afectivo-eróticas de Alvaro y Chepa con Violeta y Maya son subversivas de las categorías sociales y establecen un orden parental. El discurso de Chepa que expresa este nuevo orden es verdaderamente transgresivo aunque se reiteren en él las manipulaciones del tener y el poder como única posibilidad de contacto con el otro.

*La Violeta era de Alvaro. Como Maya era de ella. La sonrisa de Alvaro era casi espontánea cuando la Violeta estaba cerca. Ella había florecido preparando la salida de Maya. Todos le decían: mijita, te has quitado diez años de encima, qué cutis, qué brillo en los ojos ... Y de pronto mirando a la*

*Violeta que sorbía el té del platillo, sintió como nunca había sentido, una hermandad, una cercanía a Alvaro (128).*

Los intentos de Chepa por revertir el orden establecido aparecen en todo el relato mencionados por las diversas voces del discurso. El nieto recuerda los ingeniosos regalos de la abuela que eran, por el contrario, el disgusto de sus padres: bolitas de cristal con el nombre adentro; vestidos antiguos para disfrazarse; una enorme llave cuya cerradura escondía un impresionante tesoro y la prohibición expresa de tener juegos convencionales. La evocación de la mañana del domingo en la cama de la abuela junto a sus primos, así como el bautismo a escondidas a pesar de la negativa de sus padres ateos, son por parte de Chepa intentos que buscan romper un discurso establecido para poder captar, tanto ella como sus nietos, una evaluación social diferente, desalienante. El esposo y las hijas critican sus excentricidades: ir tras los pobres de la población; sus vestidos andrajosos cosidos por alguna de sus menesterosas; sus supersticiones y sus originales creencias religiosas. En la mañana de ese último domingo, Alvaro la descubre disfrazada junto a sus nietos inventando un ritual funerario para enterrar a Mariola Roncafort, una fantasía creada por ellos. Chepa, con el disfraz explícito y la farsa, logra en este mundo de rituales vacíos y de discursos falsos, una ruptura que prefigura teatralmente la escena final de su existencia social. La mirada y la voz de Alvaro sancionan su actitud distante de las convenciones sociales:

*Están vestidos con jirones de terciopelo, con cortinas drapeadas como peplos, con palos que son alabardas, plumas que son penachos, ramas que son guirnaldas, cartones que son sables (71).*

*... Por Dios, Chepa, las cosas que haces ¿Qué no ves que la gente que pasa por la calle te puede ver con esa facha de loca? Sácate esas flores del pelo. Francamente una mujer de tu edad ... (72).*

Los disfraces y las máscaras nos hablan de la inversión lúdica de las categorías conceptuales tradicionales: poner lo negativo en lugar de lo positivo; lo subordinado y lo marginal, en lugar de lo dominante, de lo central. Este proceso de carnavalización, de parodia del texto social configura un nuevo texto lúdico que aparece claramente definido en la segunda intervención del recuerdo del nieto: "Los

juegos legítimos". Estos juegos de la infancia muestran la emergencia de lo erótico y la red de enmascaramientos que el código de la clase establece; red que enlaza lo prohibido, lo sugerido, lo evidente. El texto social funciona como configurador del disfraz en el aprendizaje individual<sup>6</sup>. Si los juegos son legítimos -como titula Donoso este capítulo- están sólo legitimados por la copia, por la imitación de los esquemas reales aceptados por lo social. La farsa infantil del mundo de Mariola Roncafórt pone en evidencia los hilos de la farsa de la sociedad. Así, la lucha de clases inventada por los chicos entre "ueks" y "cucos" repite explícitamente la estrategia carnavalesca de las ideologías de clase enfrentadas. Observemos la carga discursiva de la caracterización de ambos bandos: "Luego, alrededor de la Mariola Roncafórt y su mundo de los ueks fueron surgiendo otros mundos, otros personajes. Los "cucos", por ejemplo, cuyo mundo geográfico ocupaba el medallón directamente opuesto al de la Mariola en nuestra alfombra: era gente fea y modesta, de piernas gordas y cortas, generalmente crespos e insoportablemente tiernos. Pero bajo ese exterior almibarado e idiota los cucos podían ser, a veces eran, perversos e intrigantes" (93).

Otros discursos sociales puestos en boca de diferentes personajes completan la trama social. Así los descendientes de Alvaro y de Violeta parecen tener una postura crítica frente al *establishment* que, no obstante, no logra reacomodar los códigos sociales. El yerno de Violeta critica la sumisión de la vieja criada, las hijas de Chepa cuestionan la actitud de una falsa caridad y ponen en evidencia el juego de poder de Chepa sobre Maya. También el mismo Maya cuestiona desde un discurso fijado por su clase: "... usted es igual a todas, no tiene nada que hacer, por eso se entretiene con uno como si fuera un muñeco" (119).

El anillo de los discursos sociales lleva a los personajes a la soledad y sus dos resultantes son la muerte y la locura. Violeta morirá la noche de ese domingo; Alvaro, meses después víctima del cáncer que nunca mencionó y Chepa -en su búsqueda desesperada de Maya- penetrará en una zona desconocida, desrealizada por la noche: "la población", ese lugar donde conviven miles de Mayas hacinados y hambrientos. Esta es la transgresión final de Chepa, la última rebelión frente al código de su clase. Pero esta nueva realidad la fagocitará en una transformación

definitiva. El lector participa de esta visión surrealista de Chepa donde un sujeto y un lugar es otro y, al mismo tiempo, es un universo no previsto donde todos los rituales vacíos se desmoronan.

La novela se cierra con el *racconto* de esa noche de domingo hecha por el nieto, último domingo del ritual. Luego la disolución, la separación de la familia, la destrucción y el abandono de la casa. No hay salvación para los personajes de esta historia, una realidad más poderosa que la de sus propios discursos los fagocitará. Sin embargo, el orden ha sido destruido y la casa se ha transformado en un ámbito abierto: "Me gusta que esos niños se refugien allí, como si esa casa que era la prolongación del cuerpo de mi abuela viviera aún: la cornucopia derramándose todavía" (189).

La identidad de ese texto formado por distintas voces narrativas y alternadas son, en principio, disfraces de la misma voz. Son máscaras retóricas intercambiables que ocultan y revelan, al mismo tiempo, la profunda homología de los discursos. Hay una dialogización sólo aparente que adquiere un matiz de farsa y concretiza un ideogema que la pobreza opera, pues evidencia un discurso y una realidad desconocidos. Por eso, las voces de la novela sólo son las de Chepa, Alvaro y el nieto, y están silenciadas las de Violeta y Maya por un auténtico desconocimiento de ellos. Sin embargo, el lector registra el aspecto subversivo del texto que pone en crisis su propia estructura ideológica.

*Universidad de Mar del Plata*

## Notas

1. José Donoso. *Historia personal del boom*, Barcelona, Anagrama, 1972, p. 48.
2. Este reportaje ha sido publicado en *Revista Iberoamericana*, N°141, octubre-diciembre 1987. Donoso le dice a Philip Swanson: "Lo que siento es que la novela de experimentación latinoamericana, la *experimental novel*, ya no tiene el mismo carácter experimental que tenía. Tiene mucho más carácter de una especie como de lo que se llama ahora *post-modern*". Y más adelante: "Creo que esas eran desesperanzas sociales, y no

esperanzas metafísicas. En el fondo eran novelas políticas ésas...". Se refiere a *El obscuro pájaro de la noche*, *El lugar sin límites*, *Coronación* y *Este Domingo*.

3. José Donoso. *Este Domingo*, Barcelona, Bruguera, 1981, p. 11. Citaremos por esta edición.
4. Oswald Ducrot. *El decir y lo dicho*, Buenos Aires, Hachette, 1984, p. 42.
5. Umberto Eco. *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981, p. 76.
6. Según afirma Tinianov en "Per una teoria della parodia", toda parodia "está en juego dialéctico con el procedimiento". En: *Avanguardia e Tradizioni*, París, Dédalo, 1968, p. 171. Bakhtine amplía la definición: "Toda parodia es forzosamente una forma sofisticada. El autor -y por consiguiente el lector- efectúa una especie de superposición estructural de textos, contrastando un texto viejo con uno nuevo". En: *Problemas de la poética de Dostoievsky*, México, F.C.E., 1986, p. 153.

### **Bibliografía**

- ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz. *Literatura/Sociedad*, Bs. As., Hachette, 1983.
- BAKHTINE, Mikhail. *Problemas de la poética de Dostoievsky*, México, F.C.E., 1986.
- *Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard, 1978.
- DONOSO, José. *Historia personal del boom*, Barcelona, Anagrama, 1972.
- DUCROT, Oswald. *El decir y lo dicho*, Bs. As., Hachette, 1984.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981.
- RAMA, Angel y otros. *Más allá del boom: Literatura y mercado*, Bs. As., Folios Ed., 1984.
- NOV, Jury. "Per una teoria della parodia". En: *Avanguardia e Tradizioni*, Bari, Dédalo, 1968.
- VOLEK, Emil. *Metaestructuralismo. Poética moderna, semiótica narrativa y filosofía de la Ciencias Sociales*. Caracas, Fundamentos, 1985.