



PONTIFICIA  
**UNIVERSIDAD**  
**CATÓLICA**  
DEL PERÚ

**FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS**

**PROCESOS DE ENMASCARAMIENTO  
EN LA NARRATIVA DE JOSÉ DONOSO**

**Tesis para optar por el título de licenciado en Lingüística y Literatura  
con mención en Literatura Hispánica que presenta el bachiller:**

**Luis Enrique Landa Rojas**

**Asesora: Dra. Rosario Fraga de León**

**Lima, 2010**

## Índice

Noticia de esta Tesis	3
Introducción	4
1. Nociones teóricas	8
1.1 La Máscara	9
1.2 La técnica del (Des)enmascaramiento	18
1.3 La Identidad y la Alteridad	22
1.4 Pertinencia de las nociones de “Carnaval” y “Novela Polifónica”	27
1.5 Sobre el lector y la decodificación de los textos	32
2. Proceso de (des)enmascaramiento en cinco novelas de Donoso	35
2.1 <i>Este Domingo</i> : El (des)enmascaramiento del deterioro y la posesión de “el otro”	37
2.2 <i>El lugar sin límites</i> : (des)enmascaramiento carnavalesco	49
2.3 <i>El obscuro pájaro de la noche</i> : enmascaramiento como esencia y anulación de la identidad	58
2.4 <i>Tres novelitas burguesas</i> : (des)enmascaramiento del estereotipo, inversión de roles y relaciones de poder	69
2.5 <i>El jardín de al lado</i> : (des)enmascaramiento doble	84
3. Conclusiones	101
4. Bibliografía	105

### **Noticia de esta Tesis**

*Este trabajo nace como una monografía presentada para el curso Seminario de Literatura, dictado por Luisa María Rojas durante el primer semestre del año 1998. He retomado la idea y el trabajo para actualizarlo a la fecha, 2009, y reestructurarlo. A la luz de los años en pregrado, nacieron este tema, la lectura analítica del autor y la intención de que estas reflexiones se conviertan en una futura Tesis. Mi intervención en el Coloquio de Estudiantes de Literatura de ese año con una ponencia sobre el tema dejó como deuda el compromiso de un trabajo más estructurado y consistente. Hoy, a once años de haber empezado la travesía, considero necesario terminar los ciclos a deshoras con una tesis que, de alguna manera, refleje las consideraciones del estudiante de pregrado de esos años. Por eso, la deuda queda saldada -a pesar del tiempo- con una revisión de mi formación académica de entonces. También, por eso, agradezco especialmente a Luisa María Rojas por ahondar en nosotros, los estudiantes de 1998, la lectura de Donoso, y a Rosario Fraga por renovar el aprecio y cariño por la literatura latinoamericana.*

*Esta Tesis está dedicada a mis compañeros de la Facultad.*

*Al Novo Novo con cariño*

## Introducción

José Donoso (1924-1997) fue un escritor que trabajó la complejidad del carácter de sus personajes en función de su identidad con especial dedicación. En la mayor parte de su producción literaria, podemos encontrar una variedad de figuras cuya “condición humana” se hace patente ya sea por las circunstancias en las que se desenvuelven o sea por los recursos con los que se desarrollan ciertos elementos de su personalidad. La nada sencilla construcción de la personalidad de los personajes mantiene un correlato – en la mayoría de los casos- con la estructura o el sustrato narrativo sobre los que se fundamentan las novelas de José Donoso. Es decir, un personaje se esconde -algunas veces más; otras, menos- a los ojos del lector tras los velos y el ropaje que el narrador le otorga o los vericuetos por los que haga fluir el argumento. Para muestra de esto basta con observar el importante rol que juega la compleja personalidad de *El Mudito* en la estructuración de la novela *El obsceno pájaro de la noche*, o echar una mirada al papel de *La Manuela* quien, con su personalidad carnavalesca, avasalladora, soporta en gran medida el desarrollo de la novela *El lugar sin límites*.

Esta tendencia por exponer una personalidad profunda, compleja, encarnada en las actitudes y roles de los personajes de Donoso en cada una de sus historias no es gratuita. Detrás de todo comportamiento y característica aparentemente circunstancial del personaje hay un motivo estrictamente literario que obedece a la poética de José Donoso. En otras palabras, se trata de una de las estrategias más emblemáticas de su narrativa. Y todos estos y otros recursos literarios que Donoso utiliza en la construcción de sus personajes están sintonizados con el ritmo de la construcción de la novela en sí misma. El autor presenta un personaje determinado por ciertas características que no son otra cosa que coberturas o capas que se presentan como elementos determinantes

para la primera impresión -que tiene el lector- de dicho personaje. El lector, por su parte, asimila espontáneamente estas primeras características y las circunscribe a una personalidad definida del personaje. Sin embargo, con el transcurrir de la lectura y la dosificación de la información, el lector debe reelaborar la interpretación de la identidad del personaje, pues esta serie de características con las que se le presentó no son más que rasgos configuradores de una máscara que se encuentra aún lejos de su esencia, de su completa personalidad. Esta máscara -de superficies, de capas- ha sido impuesta deliberadamente por el autor a través de la voz narrativa; sea ésta, o no, la del propio personaje. Así, conforme transcurre la historia narrada en la novela, se puede observar una transformación paralela del carácter de los personajes. La transformación que éstos sufren se desarrolla a la par de la evolución de su historia personal. Por este motivo, esta transformación podría entenderse como un cambio interno del personaje (adopción y desprendimiento de una máscara) o como un cambio de perspectiva de las circunstancias o del personaje reestructurado externamente por los recursos literarios de la ficción.

En otras palabras, las características con las que se presentaron ciertos personajes suelen ser solamente la configuración de una mascarada que, luego de un proceso de develamiento, va desintegrándose hasta dejar al descubierto el lado oculto del personaje y, con esto, su yo interior o identidad completa. De esta manera, se puede comprobar que, luego del proceso de desenmascaramiento, el personaje posee otras características distintas a aquellas con las que se reveló por primera vez a los ojos del lector al comienzo de la novela. Donoso va pelando la(s) cáscara(s) de sus personajes para que el lector acceda al mundo interior de ellos; el que estuvo escondido a sus ojos desde el comienzo de la novela gracias a un sutil efecto de enmascaramiento. Los artificios literarios de los que se vale el autor para realizar estos procesos de enmascaramiento y

desenmascaramiento están ligados o determinados por el orden de la asimilación de datos que el lector recoja de la novela. Por eso, el orden lineal de la exposición de los hechos y, sobre todo, de su recepción son determinantes en el análisis de este fenómeno de la obra donosiana. Sin llegar a profundizar en un análisis estrictamente ligado a la *Estética de la Recepción*, nuestro trabajo tomará en cuenta algunas ideas relacionadas a esta corriente teórica, pues el proceso de recepción del lector es sumamente importante para el objetivo del (des)enmascaramiento. Para ello, si bien es necesario partir de la cualidad de un lector modelo o ideal, basta con explicar la incidencia que de por sí tienen la estructura de las novelas y la dosificación del argumento para adaptar la interpretación a cualquier lector común, no necesariamente vinculado a la crítica literaria.

Sobre la base de lo explicado hasta este punto, el objetivo de este trabajo será mostrar exactamente cuáles son los recursos literarios que utiliza Donoso para desarrollar los procesos de enmascaramiento y desenmascaramiento de la identidad de sus principales personajes. De esta forma, se explicitará el complejo proceso por el cual Donoso construye y trabaja su identidad. La ubicación de estos recursos está determinada por las mismas marcas textuales que, como artificios, guardan la información necesaria para ahondar en los conflictos de los mismos personajes. Son las marcas textuales las que revelarán las máscaras fabricadas por palabras y concentradas en las ambigüedades, las apariencias, los cambios en los personajes, los recursos en la descripción del narrador para aumentar o encubrir las verdaderas características del personaje, los contrastes entre el personaje enmascarado y el mismo personaje desenmascarado, los climas notorios del desenmascaramiento, la dosificación de la información, los cambios de narrador y cambios de focalización, desdoblamiento, y las respectivas relaciones que se

hagan al tema de la identidad, alteridad, deformación y abolición de la escritura, juego de duplicaciones e inversiones, entre otros aspectos.

Para hacer las consideraciones necesarias, sobre la base de la hipótesis del (des)enmascaramiento en la obra de José Donoso, nos remitiremos a cinco de sus novelas: *Este domingo*, *El lugar sin límites*, *El obsceno pájaro de la noche*, *Tres novelitas burguesas* y *El jardín de al lado*. Para el análisis de estas obras, hemos escogido a un personaje representativo de cada una de ellas, pues no estudiaremos el proceso en estas novelas, sino el proceso en un personaje principal de cada una de ellas. Sin embargo, con esto no agotamos las posibilidades de analizar indirectamente a otros personajes a los cuales también se les puede aplicar este carácter de enmascaramiento. La Chepa, la Manuela, el Mudito, Sylvia, la pareja Julio/Gloria Méndez, respectivamente, son los personajes escogidos de entre muchos que conforman una galería en el juego de máscaras de este enrevesado universo de ficción.

El tema que convoca nuestro análisis nos remitirá además a términos como identidad, personalidad, esencia, ontología, sexualidad, travestismo, que se restringirán a una interpretación, por supuesto, literaria, y no filosófica o psicológica, para nuestros propósitos. Así, por ejemplo, los conceptos *homosexualidad* y *travestismo* serán entendidos como formas de enmascaramiento y disfraz del personaje y no serán motivo de análisis psicológico de las motivaciones interiores de la conciencia del personaje. Por eso, toda reflexión no trascenderá los ámbitos metodológicos del análisis literario.

### *Nociones teóricas*

El tema del (des)enmascaramiento nos remite a una revisión de algunos conceptos fundamentales; entre los cuales, el de “máscara” quizá sea el término de base para nuestra investigación. La “máscara” es un concepto básico que nos remite al recurso con el cual José Donoso encubre las características esenciales de sus personajes. De tal manera, la máscara puede ser interpretada como una metáfora del conjunto de rasgos superpuestos que nos ubican –como lectores- sobre una “pista falsa”, evidentemente camuflada, para desviarnos del acceso a la esencia o personalidad del personaje. En los cinco casos a revisar observaremos que los personajes son enmascarados y desenmascarados de diversas maneras por el autor detrás de la trama construida por el narrador. En tal medida, es importante observar cómo el receptor –el lector- asimila estos deliberados procesos de enmascaramiento y desenmascaramiento a partir del concepto fundamental de “máscara”.

Además de la máscara y de los procesos de (des)enmascaramiento, se debe entender –aunque de manera netamente literaria- cómo interpretamos aquel ámbito que se enmascara: la identidad. A partir de una exploración literaria sobre la identidad de los personajes podremos interpretar adecuadamente qué es lo que motiva estos procesos de (des)enmascaramiento. Siguiendo esta línea de reflexión podremos entender, incluso, que la carencia de identidad puede motivar -de manera contraria- el uso excesivo de máscaras. Por supuesto, el concepto de identidad que abarca tantos ámbitos será reducido a las interpretaciones literarias pertinentes.

Por otro lado, es necesario revisar dos conceptos fundamentales -estudiados por Mijail Bajtin- sobre los que se pueden observar los artificios del proceso de (des)enmascaramiento de Donoso: la noción de “novela polifónica” y el concepto de



“carnaval” en ella. La reflexión sobre estos puntos será pertinente en la medida en que Donoso, siendo un autor representativo de la narrativa moderna latinoamericana, ejecuta y organiza los elementos discursivos en función de las técnicas de vanguardia ampliamente exploradas por el *Boom* latinoamericano.

Finalmente, abordaremos los conceptos relacionados con la recepción y el orden en la decodificación del texto literario. Por eso, es importante revisar los conceptos relacionados con el lector como receptor de la obra que se vinculan a la *Estética de la recepción*.

### 1.1 La máscara

Por un lado, la máscara estereotipa y objetiviza la identidad a la que los sujetos aspiran. Por el otro, la máscara hace posible realizar tal aspiración. Esto sucede a través de la transformación mimética, que ocurre cuando el danzante se coloca la máscara y asume la identidad del personaje.

Gisela Cánepa *Máscara*

Para aprovechar las posibilidades que nos ofrece el sentido de la palabra “máscara” en la construcción análoga de nuestro concepto de base, es necesario repasar la etimología, el significado y las referencias del término original. En la cultura occidental, el significado de “máscara” procede como muchas otras palabras del acervo griego y latino. Griegos y romanos vinculan el concepto con los vocablos “prosopon” y “persona”, respectivamente, asociados al teatro. El vínculo con la noción de “persona” permite que el término “máscara” adquiera dos niveles de interpretación beneficiosos para nuestro análisis. Uno se puede considerar a la máscara en función de una representación o alteración de lo externo y visible expresado por lo físico. El otro nivel es, más bien, interno y espiritual; la máscara expresa el pensamiento y se le asocia a la identidad y la esencia de un ser. El uso de la palabra “máscara” fue restringiéndose con

el tiempo al ámbito de lo material, pues se consideraba una manifestación concreta y no necesariamente espiritual de la identidad. Y conforme la máscara fue entendiéndose y aceptándose de este modo, perdió valor como representación auténtica de la persona. De esta manera, se puede percibir que el término “máscara” en nuestra cultura comenzó a asociarse con un aspecto negativo: símbolo de un rostro falso. Esto es así porque las nociones de falsedad, metamorfosis, tergiversación de la realidad y representación comenzaron a tornar y fijar el concepto lejos de lo veraz. Se resaltó así el sentido relacionado con el encubrimiento de lo verdadero, que poseía, a la vez que de objeto ritual o disfraz. Con esto se anuló poco a poco la posibilidad de que la máscara mantenga un uso en el sentido de expresión auténtica de una verdadera identidad.

Como la Academia lo refiere en su vigésima segunda edición<sup>1</sup>, si bien el término se gesta en el griego y latín antiguos, nuestro español la adopta del italiano “maschera”, y éste, a su vez, del árabe “masjara”. Aunque Corominas asume que la palabra llega a nosotros a partir del catalán “màscara”, hay que considerar, además, algunos componentes que influyeron en su incorporación como el occitano que la asocia al término “masca” (bruja), o al árabe “sahir” que la asocia con la burla que se hace de alguien. Esoterismo y humor tienen también una cuota de implicancias en el término.

<sup>1</sup> **máscara.** (Del it. *maschera*, y este del ár. *masjarah*, objeto de risa). **1.** f. Figura que representa un rostro humano, de animal o puramente imaginario, con la que una persona puede cubrirse la cara para no ser reconocida, tomar el aspecto de otra o practicar ciertas actividades escénicas o rituales. **//2.** f. Traje singular o extravagante con que alguien se disfraza. **//3.** f. Careta de colmenero. **//4.** f. Careta que se usa para impedir la entrada de gases nocivos en las vías respiratorias. **//5.** f. Pretexto, disfraz. **//6.** f. *Zool.* Órgano de las larvas de las libélulas y caballitos del diablo, que, en reposo, queda plegado bajo la cabeza y se extiende hacia delante para capturar las presas de que el animal se alimenta. **//7.** f. pl. Reunión de gentes vestidas de **máscara**. **//8.** f. pl. Sitio en que se reúnen. *Voy a las máscaras. Nos*

*veremos en las máscaras.* **//9.** f. pl. **moiganga** (|| fiesta pública de disfraces). **//10.** f. pl. **mascarada** (|| festín). **//11.** f.

pl. Festejo de nobles a caballo, con vestidos y libreas vistosas, que se ejecutaba de noche, con hachas, corriendo parejas. **//12.** com. Persona enmascarada. *Al salir del baile encontré dos máscaras.* **//quitar** a alguien **la** ~. **//1.** loc.

verb. **desenmascarar** (|| dar a conocer los propósitos de una persona). **//quitarse** alguien **la** ~. **//1.** loc. verb. Dejar el

disimulo y decir lo que siente, o mostrarse tal como es. **// V. **baile de máscaras****  
DRAE Madrid. Espasa Calpe, 2001.

Asociado a su uso italiano y el carnaval de Venecia, famoso por el arte de las máscaras de esta ciudad, el término “máscara” posee un desarrollo similar si tomamos en cuenta su aplicación a los personajes de Donoso. Mijail Bajtin ha ahondado en el estudio del aspecto carnavalesco de la novela. La perspectiva de Bajtin es propicia para analizar en qué medida los personajes enmascarados en su identidad importada revierten los órdenes aparentemente preestablecidos en el universo narrativo. A pesar de que la teoría de Bajtin sobre lo carnavalesco y la novela data de 1941,<sup>2</sup> resulta un aporte siempre actual y fundamental para la interpretación del concepto que asumimos para nuestro análisis. La máscara como sinécdoque de lo carnavalesco, propuesto por Bajtin como la inversión de roles, determina una perspectiva moderna del universo narrativo. Esta nueva perspectiva afianza la verosimilitud del engaño al que se somete al lector cuando se enfrenta a un orden inverso al esperado en su horizonte de expectativas. Y esta es la forma en que algunas de las novelas de Donoso invierten el orden de su universo narrativo aparentemente realista a partir del uso simbólico del enmascaramiento de la identidad de sus personajes. La idea de carnaval o carnavalización de Mijail Bajtin se asume como un concepto reelaborado desde una óptica del análisis literario de la transformación de elementos literarios. Así mismo, asociamos el concepto de “máscara” al aporte bajtiniano acerca de la inversión del orden y roles bajo el concepto de “carnaval”. Por todo ello, nuestro trabajo trata de interpretar la máscara como una representación de la transformación, dejando de lado las valoraciones negativas con las que se ha desarrollado el concepto.

Por otro lado, en 1998, la antropóloga peruana Gisela Cánepa Koch publica el libro *Máscara. Transformación e identidad en los Andes* en el cual analiza la implicancia del uso de las máscaras en la fiesta de la Virgen del Carmen en la identidad de los

---

<sup>2</sup> Bajtin, Mijail *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1990.

habitantes de Paucartambo, en Cusco. Si bien su campo de investigación de la máscara se orienta obviamente a los estudios y conceptos antropológicos, nos parece pertinente en esta parte de la investigación recoger algunos de sus postulados para reelaborarlos en función de nuestros objetivos. En el primer capítulo de su trabajo, “La máscara: discusión”, Cánepa realiza una breve revisión del significado de la máscara en occidente. La máscara ha cumplido básicamente dos funciones fundamentales: una en el ámbito teatral (arte) y otra en el ámbito ritual (religioso y social).

[...] considero necesario distinguir la máscara ritual de la máscara teatral. En el teatro, el actor es absorbido totalmente por el personaje, mientras que en el ritual, tanto para el que lleva la máscara como para el observador, existe una tensión constante entre el personaje representado y la identidad personal del que la usa. [...] la máscara teatral no debe descubrir al actor, ni intermediar entre él y su personaje. En el teatro, el actor debe explorar las técnicas que le permitan despojarse de su persona para construir su personaje; un personaje que existe sólo en la trama dramática que se representa y que, a pesar de las coincidencias, es distinta a la de la realidad y es una entidad cerrada en sí misma. El actor debe despojarse de su persona para construir su personaje sobre una tabla rasa, a partir de un punto *neutro*. [...] La máscara teatral no es pues una intermediadora entre dos universos; por el contrario, ella se interpone entre el actor y el personaje. [...] En el teatro, la máscara es un instrumento, un elemento visual que encuentra su sentido dentro de los límites de la obra. En tanto instrumento discursivo, responde también a una técnica teatral. Cánepa, 1998. p. 30-32

En su trabajo, destaca una característica fundamental de la máscara: posee un carácter ambiguo en su función misma porque cubre un rostro, a la vez que lo muestra. Esta ambigüedad de ocultar y mostrar se trata, más bien, de un sentido complementario y simultáneo en su función. Finalmente, destaca algunas características de las cuales hay que citar que “la máscara permite establecer tipos o estereotipos que son reconocidos como personajes fijos. En ese sentido constituyen un símbolo. La máscara condensa una

serie de significados inherentes a una personalidad estereotipada”. [Cánepa, 1998. p. 32]

Con todo esto se concluye con que la máscara teatral posee un carácter más simbólico.

En cuanto al ámbito religioso y ritual, la máscara llega a representar un vínculo intermedio entre los hombres (mortales) y la divinidad (inmortal), pues el sacerdote queda transformado con la máscara como el principal acceso a lo divino. Si algunas religiones, como la católica, no han mantenido esta tradición, se debe al carácter diabólico con que han asociado a las máscaras especialmente durante la Edad Media. Y, según Cánepa, es de esperar que este sea el germen de que en occidente el término se asocie a lo misterioso, peligroso y falso. Sin embargo, en cuanto a su función de encubrir y mostrar, la máscara ritual se encuentra cerca de mostrar una identidad auténtica, mientras se aleja de la metáfora, la mentira y el engaño.

En el ritual la máscara tiene capacidad de comunicación y transformación, actuando como intermediaria entre polos opuestos. A diferencia del teatro, en el ritual lo que es representado es concebido como real; no existe una separación clara entre la realidad y representación. Por lo tanto, el danzante que usa una máscara de diablo *es* el diablo y no sólo su representación. Pero, simultáneamente no deja de ser él mismo, es decir, un danzante enmascarado. En el ritual es posible manejar la ambigüedad entre actor o danzante y personaje, entre representación y realidad. Por el contrario, máscara teatral se ubica únicamente en el plano de la representación, es decir, en el plano de lo irreal y lo real, lo objetivo y lo subjetivo, lo sagrado y lo profano no existen en el ritual; en él se acepta la ambigüedad y es posible moverse entre dos mundos. [...]

La representación ritual es capaz de transformar la realidad [...]. El ritual tiene además la cualidad de transformar los valores arbitrariamente impuestos por una sociedad en valores considerados por sus miembros como deseables e intrínsecos al sistema. El ritual, entonces, tiene la capacidad de crear un orden al cual las personas se amoldan, por lo que, desde la perspectiva de éstas, es real y verdadero. Por esta misma razón, el ritual es capaz de hacer que las personas acepten un orden nuevo. Cánepa, 1998. p. 53-54

En su revisión de la importancia del significado de la máscara en el contexto actual, Gisela Cánepa observa cómo la sociedad moderna asocia el concepto a la mentira y al engaño en la medida en que, a través del enmascaramiento, se esconde la identidad de la persona. La identidad resulta ambigua y falsa cuando una máscara se superpone a la persona o al personaje –para nuestro análisis. “La máscara no sólo es un medio para representar identidades imaginadas, sino que permite la apropiación e incorporación de aquellas como verdades esenciales”. Cánepa, 1998. p. 18

Teniendo en cuenta todas estas consideraciones, para nuestra investigación, el término “máscara” se convierte en un artificio literario en las novelas de Donoso. Constituida por palabras, la máscara adquiere una dimensión literaria para encubrir, determinar y reinventar la identidad del personaje; reubicarlo en el universo narrativo que construye a su alrededor; y establecer las transgresiones literarias que la novela permita en su discurso. Ya sea para encubrir, como un dato escondido, o para determinar la verdadera identidad del personaje; ya sea para mostrar desde alguna perspectiva especial el encubrimiento, o sirva para destacar la relación entre esencia, autenticidad y vacío, el término ejerce una suerte de complejas funciones en la construcción literaria del universo donosiano, que revisaremos en nuestro trabajo. La máscara, como metáfora y recurso literarios, también oculta la identidad de los personajes y muestra, al mismo tiempo, otra identidad. En algunos casos, la máscara en que cubre los rostros de los personajes –como sinécdoque de su identidad- al lector los estereotipa y termina concretando la identidad a la que ellos aspiran en medio de sus conflictos. Conforme avanza la historia de cada relato, se puede observar un proceso de transformación mimética. La realidad de estos personajes –como tantos en la literatura- los sume en la frustración. Aquello que los rodea –sociedad, reglas, cuerpo, identidad- los reprime a aceptar una condición que no quieren asumir y proyectan el anhelo de ser otros de

alcanzar un ámbito de apropiación de la alteridad. Por eso, los personajes adoptan máscaras y asumen identidades alternativas<sup>3</sup>. Justamente el valor literario del artificio radica en la fusión de la identidad representada y la identidad propia del personaje. Esto se observa a partir de los roles y máscaras que representan la identidad asumida y la esencia del personaje que evoca su propia identidad. La esencia del personaje no se encuentra tergiversada por la máscara; se trata de una negación entre el “yo” y el “rol”, de tal manera, que podemos notar una serie de transformaciones en la elaboración del estereotipo y la constitución del “yo” mismo de cada personaje. El estereotipo es la concreción de una nueva identidad, no de una identidad manipulada. Por ejemplo, este es el caso de “La Manuela” que no se debe asumir como la identidad tergiversada de un hombre que se cree mujer y se enmascara en sus trajes y afeites. Hay que entender la máscara del personaje como una identidad reelaborada por los anhelos del personaje. Lo mismo podría interpretarse en el caso de Julio Méndez, quien -a cierto nivel- es la auténtica máscara de su esposa, quien lo ha recreado e inventado a partir de sí misma.

Es preciso aclarar desde este momento que el caso de “El Mudito” es diferente a los demás casos a analizar. Es muy complejo el tratamiento que Donoso realiza en el enmascaramiento de este personaje. En el caso de “El Mudito”, la máscara podría aceptarse no sólo como un medio para representar identidades imaginadas o anheladas,

---

<sup>3</sup> De muchas maneras este es un tópico recurrente en la literatura universal y, por cierto, latinoamericana. Como ejemplo de la modernidad y amplitud del recurso, podemos citar acerca de autores del *Boom* como Vargas Llosa, al “Poeta”, Alberto Fernández, sobre quien se ha estudiado la camaleónica figura del personaje que en su hipocresía adopta diferentes roles para sobrevivir en el colegio militar Leoncio Prado y fuera de él. Otro caso, también en una línea análoga, se podría considerar al del personaje Juan María Brausen, quien en la magnífica novela *La vida breve* construye al personaje del doctor Díaz Grey tras el cual se enmascara para vivir una realidad ficticia que lo aleja de su entorno real. Lo mismo sucede con el famoso relato de Carlos Fuentes, *Aura*, en el que Aura y Gertrudiz se esconden en una identidad mágica y maravillosamente compartida o usurpada. Otras posibilidades similares se podrían especular con las duplicaciones a las que nos tiene acostumbrado Cortázar (los alter ego de Horacio Oliveira y La Maga en *Traveler* y Talita, por no citar algunos de sus cuentos) o Borges. Y, quizá, se podría plantear también el tema en la esencia del primigenio Aureliano y del primigenio José Arcadio que se disfraza en una constante de identidades repetidas en *Cien años de soledad*. Estos personajes –cada uno de manera distinta- se enmascaran en otras personalidades para acceder a una identidad diferente a la real, a la propia que los encierra en un mundo de frustración. De una manera más realista o una más metafórica o fantástica todos ellos comparten la necesidad de acceder a otro estatus a partir de una identidad ajena que enmascara su auténtica versión.

sino también como medio de apropiación e incorporación de los roles y máscaras como “verdades esenciales”. Las continuas realidades imaginadas se convertirán, así, en la auténtica existencia de un ser sin esencia; como se observará en el análisis de *El obscuro pájaro de la noche*.

Por su parte, la máscara no se explica por sí misma, sino que adquiere significado en tanto integre los roles de un personaje y de los grupos de personajes que sean pertinentes en la obra. El arte del (des)enmascaramiento se puede interpretar en casi todos los personajes de José Donoso y éstos se encuentran estrechamente vinculados con la estructura de la trama. Por lo tanto, las máscaras inciden en la médula de las novelas. La máscara es un elemento que con su ambigüedad (pues posee la doble función de encubrir y mostrar al mismo tiempo) aporta también esta característica a la estructura de la obra. De esta manera cumple un papel importante en el enriquecimiento artístico de la novela donosiana. Así lo observa Donoso en una entrevista con Carlos Cerda y Mónica González:

**Cerda:** Tu rostro no está, pero la suma de esas máscaras es lo más parecido a tu rostro...

**M.G.:** ¿Se puede seducir con las máscaras?

**Donoso:** Claro, y es el intercambio más lindo.

**M.G.:** ¿Mientras más muestro máscaras, más me entrego?

**Donoso:** No es cuestión de cantidad, es cuestión de calidad también. La calidad de tu máscara, con qué calidad recibes mi máscara... porque el hombre o la mujer inteligente recibe un bien en la máscara, la recibe en forma entera. En cambio la gente no inteligente la recibe así, aguachenta, no le da importancia... No entra en el juego... Cerda, 1997. p. 170

Ahora bien, ¿cómo se presenta concretamente la máscara en las obras de José Donoso? Aunque Sharon Magnarelli prefiere restarle prioridad a la imagen de la máscara, explica que ésta y el disfraz son parte de la técnica de superposición de estratos o niveles que maneja el autor en diferentes sentidos. Magnarelli afirma:

The “how” in Donoso, his technique, is often an endless superimposition of layers or levels – hence the mask or the disguise that figures in so much of his work and ultimately is less a mask than simply another version or perception. The result of his technique is often a multilayered product in which the layers become either inseparable or indiscernible, and thus the hierarchy



implicit in the layering or masking (first layer, second layer, one above the other) is rendered null and void.<sup>4</sup> Magnarelli, 1993. p. 4

Uno de estos estratos superpuestos y, en algunos casos, imposibles de distinguir debido a la compleja superposición, podría ser el conjunto de máscaras que asume un determinado personaje. La máscara puede distorsionar el contenido o el sentido oculto aparentemente, pero –al mismo tiempo– nos hace proclives como lectores a identificar un estrato velado y otro revelado.

Es posible afirmar que la constante en la poética de José Donoso sea una ontología, conformada por una serie de disfraces y máscaras (inter)cambiables que, en algunos casos, desbordan nuestra lógica como lectores y la razón de ser del personaje. Sin embargo, como ya hemos mencionado, la máscara oculta aun el motivo de enmascarse porque algunos personajes carecen de identidad. Finalmente, el acto de enmascarse enfatiza la concreción o fusión de estratos con el propósito de hacerlos inseparables, de manera que produzca en el lector nuevas percepciones del personaje que superan las primeras con las que se presenta en el relato. El desenmascaramiento nos muestra la perfección con la que el enmascaramiento fue constituido ya sea simple (mediante una sola máscara/estrato) o ya sea complejo (mediante el uso de diversas máscaras o asumiendo diferentes roles).

---

<sup>4</sup> “El “cómo” en Donoso, su técnica, es una superposición recurrente e interminable de estratos o capas. Por lo tanto, la máscara o el disfraz que figura en tantas de sus obras resulta ser en última instancia menos una máscara que simplemente otra versión o percepción. El resultado de esta técnica es frecuentemente un producto de múltiples estratificaciones, en el cual cada capa se percibe inseparable de las otras y, por lo tanto, la jerarquía implícita en la estratificación o en el enmascaramiento (capa principal, capa secundaria, una primero o de más importancia que la otra) resulta anulada y vacía.” [La traducción es nuestra]

## 1.2 La técnica del (DES)ENMASCARAMIENTO en Donoso

Pienso que esa máscara no oculta nada sino que es el rostro. Una cosa fabricada. Un artificio.<sup>5</sup>

José Donoso

La técnica del (des)enmascaramiento se debe apreciar sobre la base de la recepción que el lector realiza conforme lee la novela. Esta recepción implica el reconocimiento de una relación *narrador – lector*, donde se observa la evidente intención del narrador de estructurar el texto de una forma apropiada para esconder datos relevantes sobre la identidad del personaje. Es fundamental reconocer esta intención porque el artificio del (des)enmascaramiento se basa en la ejecución deliberada de ciertos mecanismos que involucran a la construcción del personaje y su entorno. Esta deliberación va más allá del común de las novelas de suspenso o de la cuota natural de toda obra que despierte la intriga en el lector acerca de la identidad de un personaje determinado. Esta deliberación es un factor básico que tiene incidencia en la construcción de la identidad del personaje. No se trata de esconder el rol del personaje como el de una madre o padre que redescubre a su huérfano. Tampoco se trata de ocultar el nombre de un personaje para luego trazar los vínculos con los demás. Se trata de la constitución esencial de su identidad: personaje, invención, persona, hombre, mujer, nombre y pasado, adulto, niño, etcétera, de manera que su condición queda determinada por la máscara que asume a los ojos del lector.

Además, aunque parezca baladí al afirmarlo, el lector consume la obra de una manera lineal, tal y como el narrador se la presenta. Considerar esto es importante porque la forma en que se presenta el orden de la novela resultará ser el eje por el que se

---

<sup>5</sup> Josefina Delgado “José Donoso y el personaje del escritor” *En Cuadernos hispanoamericanos* 667. p. 28-29. En este dossier especial sobre el autor, Josefina Delgado participa como coordinadora, además de preparar la “conversación” con Donoso. El epígrafe citado corresponde con una pregunta en función de *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* que bien puede aplicarse a las obras que comprenden nuestro corpus de investigación.

desarrolle el (des)enmascaramiento. Si el lector acepta tácitamente la relación lineal que le ofrece el narrador, entonces el (des)enmascaramiento será pertinente; si no sucede esto y, por el contrario, se intenta leer la novela *Este domingo* según el orden temporal de la historia, se perdería todo el artificio del (des)enmascaramiento. Es necesario, por eso, ratificar esta situación evidente porque José Donoso aplica constantemente a un personaje narrador que enmarca y expresa parcial (y relativamente) la historia. Con estas medias tintas deliberadas, el campo de acción se hace propicio para los diversos tipos de (des)enmascaramiento.

Para entender el arte del (des)enmascaramiento, empezaremos definiendo las dos nociones básicas que componen el término:

- a) El enmascaramiento es el proceso por el cual se encubre con una máscara (caracteres falsos, focalización divergente, entre otros) la identidad de cierto personaje.
- b) El desenmascaramiento es el proceso que nos permite descubrir el estrato más auténtico bajo la máscara para acceder (poco a poco) a un nivel más cercano a la identidad del personaje en cuestión.

La mayoría de personajes duplican sus identidades o sus voces por medio de disfraces, o las multiplican en una sucesión de máscaras. La pregunta sería ¿cómo el autor –Donoso– enmascara y desenmascara concretamente a sus personajes? Esto es ¿en qué sentido se compone una máscara o se descubre ésta? Para responder a esta pregunta hay que entender que Donoso, básicamente, trata a la máscara desde dos aspectos: temática y estilísticamente (o como mejor llamaremos, técnicamente). Temáticamente la máscara puede ser tratada a partir de dos puntos de vista. En primer lugar el enmascaramiento consiste en mostrar caracteres restringidos por estructuras (en algunos casos de orden social), que mantienen ocultas las verdaderas esencias. El “yo” auténtico de los

personajes no se muestra o, al menos, se encubre pues algunos personajes no tienen ni siquiera la conciencia de tener un auténtico ser separado de los roles (que el universo narrativo le impone) en los que se hallan estancados. En segundo lugar, la máscara es el ser propio de los personajes. En este caso, el enmascaramiento estaría asumido en su doble función: encubrir y mostrar. El motivo de la máscara y del enmascaramiento radicaría en una especie de travestismo entendido como intercambio o transformación. Intercambio de ropa (como “La Manuela” en *El lugar sin límites*), de caracteres (como Mauricio en la “novelita” *Gaspard de la nuit* o como Humberto y don Jerónimo en *El obscuro pájaro de la noche*).

Técnicamente, las máscaras -como los niveles o estratos- se manifiestan de diversas formas. Una de éstas es la técnica del montaje, donde un discurso se incrusta en otro o se superpone al que se estaba expresando. Esta técnica es explotada al máximo en *El obscuro pájaro de la noche*, donde el discurso del narrador se difumina entre los posibles interlocutores, y donde el enmascaramiento de “El Mudito” (nótese la forma irónica encubierta en el apodo como forma de enmascarar su autenticidad, si la tuviese, en la evocación de su incapacidad por decir) se produce fundamentalmente por la incrustación de los discursos. “El Mudito” puede ser discursivamente Humberto Peñaloza, Jerónimo Azcoitia, Peta Ponce, entre otros. El enmascaramiento técnico en *El obscuro pájaro de la noche* está dado a partir de una suerte de “cajas chinas”<sup>6</sup>. Con esta técnica las historias se incrustan como los discursos, haciendo borrosas las diferencias

---

<sup>6</sup> En su texto *Cartas a un novelista*, Mario Vargas Llosa explica la técnica de las cajas chinas como un recurso antiguo en literatura, pero ejecutado aun hoy por novelistas actuales –como él mismo. Sobre el uso de las cajas chinas, Vargas Llosa explica que consiste “en construir una historia como aquellos objetos folclóricos chinos o rusos en los que se hallan contenidos objetos similares de menor tamaño, en una sucesión que se prolonga a veces hasta lo infinitesimal. Sin embargo, una estructura de esta índole, en la que una historia principal genera otra historia u otras historias derivadas, no puede ser algo mecánico (aunque muchas veces lo sea) para que el procedimiento funcione. Este tiene un efecto creativo cuando una construcción así introduce en la ficción una consecuencia significativa –el misterio, la ambigüedad, la complejidad- en el contenido de la historia y aparece por consiguiente como necesaria, no como mera yuxtaposición sino como simbiosis o alianza de elementos que tiene efectos trastornadores y recíprocos sobre todos ellos.” [Vargas Llosa, 1997. p.145-146]

(enmascarando) y guiando erróneamente al lector a asumir las falsas identidades del personaje (enmascarado). Para explicar didácticamente este intrincado artificio del (des)enmascaramiento en Donoso, Sharon Magnarelli propone además el símil “x es como y”:

Another stylistic layering technique is found in Donoso’s frequent utilization of the simile X is like Y. More than the metaphor (X is Y), the simile evokes similarity while underlining difference. By saying “X is like Y”, one concurrently implies that X is not Y. Thus, to say X is like Y is to allow us to perceive both X and Y, their points of contact and their divergence, as so many Donoso masks do. Although the two entities blend, to some degree, neither totally loses its unique qualities while we are led to a new perception.<sup>7</sup> Magnarelli, 1993. p.6

En efecto, Sharon Magnarelli explica adecuadamente la sutileza con la que podemos entender la base del enmascaramiento en Donoso. Justamente las máscaras donosianas tienden a mostrar que “X es como Y”; es decir, se considera al mismo tiempo que “X es Y” (en algún sentido), pero que X no es Y. Esto se observa con mayor claridad en la manera en que los personajes asumen otra identidad, que se puede percibir como una nueva perspectiva del personaje, aunque el lector es consciente de las características de la identidad anterior que conducen a esta transformación. Para ello, es necesario ahondar en el nivel de significado que alcanza el concepto de “identidad” de acuerdo a la apropiación del “otro”. Es decir, un personaje hace parte de su máscara, las características de otro personajes y, así, asume parte de su identidad. Esto se observa en grados distintos desde Julio Méndez *-que es como* su esposa Gloria; es ella en algún sentido, pero no es ella, sino un personaje proyectado por ella- hasta el caso extremo de

<sup>7</sup> Otra técnica de estratificación se encuentra en el uso frecuente en Donoso del símil *X es como Y*. Más que una metáfora (*X es Y*), el símil evoca esta idea de forma similar, a la vez que resalta la diferencia. Al decir “X es como Y” se acepta la implicancia de que X no es Y. Por lo tanto, decir “X es como Y” nos permite percibir a ambos X e Y, sus puntos de contacto y de divergencia, así como las diferentes máscaras de Donoso lo permiten. Aun cuando las dos entidades se mezclan, en cierto nivel, no pierden del todo sus propias cualidades, mientras que nosotros nos guiamos por una nueva percepción. [La traducción es nuestra]

“El Mudito” –quien es como las identidades que usurpa, se apodera de ellas, pero no es nadie a fin de cuentas.

### 1.3 *La identidad y la alteridad*

Archibaldo cogió un carboncillo y mágicamente,  
en un segundo, trasladó el rostro de Blanca al papel,  
apoderándose así de su ser, como temían las indias  
cuando alguien les hacía una fotografía.

José Donoso. *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria*

El proceso de (des)enmascaramiento donosiano demuestra la existencia de una crisis de identidad en los personajes. La identidad, por lo tanto, se encuentra cuestionada o es puesta en ambigüedad. Acerca de cómo la noción de “identidad” ha variado a partir de la novela contemporánea, seguiremos las reflexiones de Fernando Aínsa, quien afirma en *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa* que la identidad del “yo cerrado”, con la que se determinaba la personalidad de los héroes de novela tradicional, significa estar constituido por caracteres estereotipados superados por las narraciones actuales a partir de una crisis. Este aspecto de la identidad del “yo cerrado” de la novela moderna queda abolido significativamente en Latinoamérica gracias a las exploraciones del *Boom* y, con ello, este elemento constitutivo de los personajes adquiere una nueva gama de posibilidades significativas en el manejo de las técnicas narrativas. Junto a éstas, la identidad adquiere otra dimensión en su significado<sup>8</sup> y no mera información sobre la historia de un personaje.

El “yo cerrado” de que había hablado Henry James para definir la psicología de los caracteres tipos de la novela tradicional se quiebra en la narrativa contemporánea. Los personajes de Onetti

<sup>8</sup> “Parece que la llamada identidad no es más que una fantasía alterable mediante lo que te pones o dejas de ponerte, mediante el lenguaje que utilices” Sirvan estas palabras de Donoso en la entrevista que le hace Carlos Cerda [1997, p. 155], a propósito de *Donde van a morir los elefantes*, como un ejemplo de la expansión del término en sus obras.

son un buen ejemplo. Hay siempre un momento en que estos anti-héroes se despiertan a la evidencia de “no ser” lo que creían ser. La identidad estalla en fragmentos diversos como forma de resolver las tensiones existentes con la realidad. Para ello, el individuo se fabrica otras identidades, se miente, inventa seudónimos, imagina otros seres a través de los cuales escapa de sí mismo, se margina y se refugia en la fantasía del hombre que quisiera ser y no es. Aínsa, 1986. p. 340

Las obras de Donoso, y la narrativa contemporánea en general, quiebran a ese “yo cerrado” y justamente se valen de los recursos –desde apelativos hasta la fabricación y usurpación de otra identidad- para abandonar la identidad que los constituye. La crisis de identidad es una constante en las obras de Donoso y sus personajes se enfrentan a ella más allá de un enfrentamiento consigo mismos. La crisis de identidad y las acciones que ésta producen suelen entroncarse con aspectos constitutivos de la novela, como la fragmentación o el juego de roles invertidos. Si bien las referencias de Fernando Aínsa calzan en Onetti<sup>9</sup>, nuestra perspectiva estará confirmada en Donoso, en la variedad de resultados de la crisis que enfrentan los demás personajes. Y si bien es cierto, esta crisis de identidad en la novela hace que el personaje contemporáneo se vuelva ambiguo -es decir, el individuo se fabrique a sí mismo otras identidades-, los personajes “contemporáneos” de José Donoso, en este sentido, se enmascaran. La crisis de identidad del personaje contemporáneo promueve en Donoso el proceso de enmascaramiento de diferentes maneras.

---

<sup>9</sup> Fernando Aínsa plantea la crisis de identidad en los personajes de Juan Carlos Onetti con significados y formas variadas que también rescataríamos para los personajes de José Donoso. “En Onetti este problema es esencial a su narrativa y asume formas muy diversas, llegando incluso a constituir el desdoblamiento de una identidad una forma de salvación « física». En efecto, cuando Ossorio en el curso de su fuga en *Para esta noche* asume la identidad de Santana, lo único que quiere evitar es que lo maten. Evitar la muerte violenta, pero también la muerte lenta de la vejez. Elena Sala podrá reencarnar los encantos de la juventud perdida de Gertrudis, en *La vida breve*. El juego de sustitución de identidades puede asumir el dramatismo de Jorge Malabia aceptando representar a su hermano muerto Federico frente a la cuñada Julia en *Juntacadáveres*.” [Aínsa, 1986. p. 341]

Por eso, cuando Aínsa afirma que esta tendencia a diseminar la personalidad en fragmentos la realiza el personaje al mentirse, al inventar seudónimos, al imaginar a otros seres a través de los cuales escapa de sí mismo; se imagina y refugia en la fantasía del hombre que quisiera ser y no es, está manifestando indirectamente las bases del proceso de enmascaramiento. Así, todas estas expresiones podrían corresponder con el proceso de los personajes de José Donoso, quienes asimilan su propia crisis de identidad de diferentes maneras: se puede observar esto en Julio Méndez y su obsesión por ser “otro” (sea Bijou, Chiriboga o algún otro personaje), en “El Mudito”, en la Manuela, entre otros.

El problema de la crisis de identidad se torna complejo cuando los personajes asumen una sustitución de identidades. De esta manera, el lector percibe tantas realidades y acciones en el universo narrativo como subjetividades posibles. Las dimensiones con las que se ha observado la realidad se tornan subjetivas cuando el personaje asume otra identidad. Este cambio de perspectiva se encuentra ligado al concepto de novela polifónica y, en este sentido, a la construcción de *El obscuro pájaro de la noche*. Cuando un personaje imagina la realidad, esta puede transmutarse –junto con él– a otro nivel, donde el personaje mismo adquiere nuevas posibilidades de identidad. Esto lo explica Fernando Aínsa en la fragmentación del Brausen onettiano<sup>10</sup>, pero bien podría hacerse una precisión análoga con la forma típica del enmascaramiento de “El Mudito”, quien produce acciones e identidades reales/imaginarias hasta el límite de difuminar su identidad.

Otro aspecto relevante para Aínsa resulta ser la tendencia a presentar la crisis de identidad de los personajes contemporáneos a partir de la evasión que éstos accedan a través de la locura o la salvación por la escritura. Más allá de la discusión acerca del

---

<sup>10</sup> “Pero nadie como Brausen en *La vida breve* llega a poder manejarse alternativamente en los tres « yo » en que su identidad se fragmenta: el de Brausen, el de Arce y el de Díaz Grey” [Aínsa, 1986 p. 341]



valor contemporáneo de la locura –observada ya en Shakespeare, ya en los románticos-, es rescatable la opción de la escritura como un medio de salvación de los personajes. En este marco encaja perfectamente Gloria Méndez en *El jardín de al lado*, como tantos otros personajes contemporáneos, por ejemplo, de Mario Vargas Llosa: Santiago Zavala (en *Kathie y el hipopótamo*), “Mascarita” (en *El hablador*) o Pedro Camacho (en *La tía Julia y el escribidor*), por citar algunos casos al azar.

Esta crisis de identidad que se expresa en el deterioro y que, en algunas ocasiones, llega a desintegrarse debido a un proceso de (des)enmascaramiento está presente en la poética de José Donoso, como lo refiere Gladys Vila Barnés: “Donoso es un escritor de graves y profundas preocupaciones que se reducen a un *leit motiv* presente en casi toda su producción literaria: la carencia de identidad”<sup>11</sup>. En las citas del libro de su hija Pilar, el mismo José Donoso reflexiona acerca de la asociación positiva entre la identidad y la máscara:

Si uno exhibe señas de identidad inmediatamente reconocibles es prisionero de ellas, una terrible máscara de hierro que le impide cambiar constantemente de máscara y uno está condenado a una sola. Se echa de menos la variedad de máscaras que uno podía conjugar allá, y uno se da cuenta de que la identidad es más rica si es una suma de máscaras diversas, no una sola “persona” esclavizadora. Donoso, Pilar, 2010. p. 253

Un hombre es también sus máscaras desde las cuales es posible inferir la identidad, la unidad de un ser, y son como metáforas de ese ser, objetos traslúcidos, no transparentes, que dejan pasar la luz y son, en esencia, cuerpos que se interponen entre el ojo del espectador y el objeto real, que queda del otro lado. Donoso, Pilar, 2010. p. 309

Por momentos, en la narrativa de Donoso, pareciera que los personajes carecen de voluntad propia para regir sus vidas de una manera determinada. Esto se aprecia de manera relevante en *Tres novelitas burguesas*. Por ejemplo, Ramón y Anselmo

---

<sup>11</sup> Vila Barnés, Gladys 1981. p. 371

adquieren la máscara que los determina y bailan “Chatanooga Choochoo” sin voluntad propia, cual fantoches. Asimismo, todo el proceso de transformación que sufre “El Mudito” parece estar motivado por alguna voluntad exterior a él: quizá la voluntad de las viejas o la del doctor Azula. “El Mudito” no tiene, aparentemente, voluntad propia para guiar o refrenar su transformación (metáfora del cambio constante de identidad: mudo-sordo-reducido-castrado-apresado en sacos-carente de memoria-sin conciencia del tiempo-sin conciencia de su ser). En la mayoría de los casos, son los otros personajes los que detonan la crisis de identidad o, al menos, promueven el conflicto (crisis de identidad y falta de voluntad) que el personaje procura resolver a través de un proceso de enmascaramiento. De tal manera, que el rol de “el otro” se asocia al conflicto central que origina el proceso de enmascaramiento y, por otro lado, a veces, lo encarna como identidad usurpada por esta crisis.

La alteridad implica el reconocimiento de “el otro” en función de un espacio y de los caracteres que definen al individuo. El Diccionario de la Academia toma el término del latín “alteritas” cuyo significado es: “condición de ser otro”. En este sentido, hay que diferenciar el papel del protagonista o del personaje implicado en el enmascaramiento y su percepción de los demás personajes. En ellos se encuentra aquel “otro” del cual el protagonista -o personaje que se enmascara- tratará de apoderarse. Así, el rol que cumplen los otros en las novelas de Donoso tiene una doble función. Como lo hemos observado, son los otros los propulsores del proceso de enmascaramiento, pero al mismo tiempo son los otros las “víctimas” de este proceso. Cuando el personaje cae en la crisis de su propia identidad, mantiene un objetivo claro: la reconstrucción de una nueva identidad. En la mayoría de los casos esta reconstrucción de identidad no es otra cosa que la usurpación de la identidad o de los elementos constituyentes de una identidad ajena. Por esta razón, la alteridad se puede percibir como el insumo a partir

del cual se usurpan las características que constituirán una nueva identidad. Los personajes sumidos en la crisis de su propia identidad, aprehenden la identidad del otro. Este saqueo de la identidad de los otros se observa tanto en forma metafórica como en forma directa. Gloria ha usurpado la identidad de Julio, su esposo en la realidad de la ficción, para poder crear su máscara: Julio Méndez, escritor del *Boom* latinoamericano. Éste, a su vez, simbólicamente acosa a Bijou y a los demás personajes para robarles la juventud, la capacidad de escribir y otros atributos que ha perdido y que quisiera recuperar a partir de un proceso de enmascaramiento. Esta tendencia a la posesión de lo ajeno tiene diferentes implicancias como se verá en el análisis de los relatos.

#### **1.4 Pertinencia de las nociones de “Carnaval” y “Novela Polifónica”**

La ambigüedad, la crisis o carencia de identidad, los enmascaramientos –en metáforas como incrustaciones de discursos o travestismo, entre otras- están estrechamente ligados a las nociones de “carnaval” y “novela polifónica”. Ambas nociones corresponden con las aplicaciones de Mijail Bajtin a la novela. La primera procede del estudio de los aspectos que las obras pueden asimilar de la inversión de roles del carnaval como elemento de la cultura popular. El desarrollo de esta teoría se encuentra en el famoso libro de Bajtin *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* dedicado a estudiar la obra de François Rabelais. La segunda se desprende del texto no menos famoso de Bajtin dedicado a analizar los aspectos modernos en la creación de Fedor Dostoievski, *Problemas de la poética de Dostoievski*.

En cuanto al “carnaval”, Bajtin transforma la noción antropológica en un concepto que implica inversión del orden establecido aplicable a los elementos de la novela moderna. El carnaval, a diferencia de las fiestas y ritos oficiales, representaba “una liberación transitoria” en la que

el individuo parecía dotado de una segunda vida que le permitía establecer nuevas relaciones [jerárquicas]. [...] De allí que todas las formas y símbolos de la lengua estén impregnadas del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes. [El carnaval] Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas «al revés» y «contradictorias», de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la «rueda») del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. Bajtin, 1990. p. 15-16

En cuanto a la novela polifónica, Bajtin observa en Dostoievski la característica fundamental de la novela contemporánea. Los personajes mantienen una línea de discurso que no tiene que coincidir ni siquiera con la perspectiva del narrador. De esta manera la independencia de las conciencias de los personajes permite que la novela se enriquezca a partir de un diálogo auténtico de ideologías y pensamientos, más que la orquestación de voces por un narrador monocorde.

La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski. [...] Los héroes principales de Dostoievski, efectivamente, son, según la misma intención artística del autor, no sólo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado directo. [...] En realidad, los elementos más dispares de las obras de Dostoievski se distribuyen entre varios mundos y varias conciencias con derechos iguales, no se dan en un mismo horizonte sino en varios, completos y equitativos, y no es el material inmediato sino estos mundos, estas conciencias con sus horizontes, los que se combinan en una unidad suprema, es decir, en la unidad de la novela polifónica. Bajtin, 1993. p. 16-17, 30

Si bien es cierto, ambos términos han sido aplicados en contextos diferentes, pueden explicarse fuera de ellos, como herramientas de análisis de las novelas contemporáneas,

como lo afirma Emir Rodríguez Monegal<sup>12</sup>. De tal manera, pueden servirnos como términos válidos para analizar también el proceso de (des)enmascaramiento en las obras de Donoso.

En este sentido, Z. Nelly Martínez refiere<sup>13</sup> que:

[...] el hecho carnavalesco compendia una auténtica manera de asumir comunalmente la existencia despojando a ésta de su cobertura de orden y *descubriendo su grotesco revés*; viviéndola alternativamente en su doble dimensión. En esta *mutación y constante vaivén* radica el rasgo medular del carnaval: de ahí que la *creación de un doble o réplica grotesca de la realidad informe su esencia. En ese mundo al revés, parodia del orden creado por la razón ordenadora*, la vida cotidiana es arrancada de su contexto organizador y transformada en su antítesis. Martínez, 1977. p. 4

Con estas afirmaciones podemos plantear que el componente “carnavalesco” que existe en las obras de José Donoso podría vincularse a los procesos de (des)enmascaramiento a partir de la parodia del orden. Además, los personajes descubren un lado grotesco, crean un doble (al aprehender la identidad de los otros), y hasta confrontan identidades contradictorias y antagónicas en un mismo personaje. Sobre el “carnaval”, Nelly Martínez añade asimismo:

Proclamando la “relatividad jocosa” de todo lo existente el carnaval exalta el cambio y la transformación: *los disfraces, las máscaras y los antifaces* que los personajes se colocan para quitarse luego pautan *la eterna mutación, el eterno diálogo de realidades enfrentadas. De esta manera, la verdad última de los seres y las cosas es inabordable ya que apenas se insinúa en el*

<sup>12</sup> “Las complejidades y contradicciones de las teorías de Bakhtin sobre la novela no han impedido su aplicación a la crítica de la nueva narrativa latinoamericana. [...] En América Latina, Bakhtin ha sido usado por ahora para explorar nuevas posibilidades. [...] Lo que hace que las teorías de Bakhtin sean tan relevantes para una crítica de la literatura latinoamericana es que ellas fueron concebidas en un momento en que la cultura soviética era todavía « marginal » con respecto a la cultura llamada « occidental ». Llamando la atención sobre un género *secundario* si no *despreciado* como es la parodia, mostrando que la novela no deriva realmente de la épica, sino de la sátira menipea, es decir, invirtiendo el canon aristotélico, Bakhtin ayudó a cuestionar el logocentrismo europeo y occidental.” Rodríguez Monegal, 1987, p. 401, 404-405

<sup>13</sup> El subrayado en todas las referencias es nuestro.

*proceso de confrontación.* Alcanzarla entrañaría fijarla, interrumpir el diálogo. Martínez, 1977. p. 4

Como podemos apreciar, algunas de las características -que el proceso de (des)enmascaramiento explicita en la novela donosiana- corresponden con la noción de “carnaval”. Las mutaciones carnalescas pueden ser interpretadas como procesos de enmascaramiento con disfraces, máscaras y antifaces metafóricos. Además, la marca de lo grotesco y la degradación están presentes en la mayoría de las novelas que conforman nuestro corpus y la mutación a partir de los procesos de enmascaramiento también hace endeble frontera que separa la realidad y la verdad de la impostura y la mentira. En líneas generales, la noción de “carnaval” atañe no sólo al rol del personaje de la obra, sino a los temas que se generan a partir de su conflicto.

Por su parte, Emir Rodríguez Monegal afirma que el “carnaval” es un concepto de integración cultural para América Latina en cuanto “parodia de un texto cultural que en sí mismo ya contenía la semilla de sus propias metamorfosis. [...] En la época de Carnaval, todos son uno.” [Rodríguez Monegal, 1987. p. 408]. Para Rodríguez Monegal, el carnaval implica la renovación paródica de las formas y temas de la novela, aunque para efectos del proceso de enmascaramiento en Donoso, estas renovaciones paródicas se concreten tanto en la estructura de la novela, como en sus diálogos, pero sobre todo en la inversión del orden de los roles de la identidad de los personajes, con “el mismo proceso por el que se corona al loco y los más groseros excesos de la carne son exaltados (la fornicación, la sodomía, pero también la gula y la defecación) en la obra de Rabelais.” [Rodríguez Monegal, 1987. p. 408].

Por otro lado, la noción de “novela polifónica” es pertinente para entender la manera en que a partir de una técnica narrativa se percibe el proceso de enmascaramiento. La

dialogía y la polifonía permiten acceder a la intersubjetividad de los personajes como, por ejemplo, en *El obsceno pájaro de la noche*, novela polifónica en todos sus aspectos. Asimismo, la polifonía permite identificar el rol que cumple el enmascaramiento en las relaciones intertextuales que se pueden establecer entre los personajes. Este es el caso notable del enmascaramiento de Sylvia en dos de las *Tres novelitas burguesas*. Esto se puede observar nuevamente a partir de las palabras de Nelly Martínez, teniendo en cuenta la carnavalización y la crisis de identidad:

El texto expresivo de la postura existencial de cada personaje entraña una interpretación de la realidad, interpretación que es a su vez interpretada: en ello estriba la dinámica del diálogo que estructura la obra de ficción y que transforma el discurso autorial (y también el de los personajes) en textos bivocales y a la novela en discurso polifónico; en morada de voces enfrentadas. [...] La Polifonía debe entenderse no meramente como juego sutil de voces enfrentadas sino como juego sin resolución. [...]

En concreto, a partir de la palabra o discurso a dos voces se estructura la ficción polifónica. Esta despliega, finalmente, no ya dos sino una multitud de voces confrontadas [...] Entidades autónomas que se interrelacionan desde un común plano ontológico, cada voz (cada conciencia) se constituye en un ente cabal, en un “yo” de los demás. [...]

[...] La coexistencia y superposición de entidades confrontadas por no excluyentes apunta al texto carnavalizado y últimamente al carnaval. Martínez, 1977. p. 6-8

La polifonía es un concepto relacionado con el proceso del enmascaramiento a partir de la perspectiva técnica del relato. Tomando en cuenta el ejemplo propuesto, *El obsceno pájaro de la noche* sostiene, gracias a la polifonía (interpretada para nuestro interés como un mecanismo de enmascaramiento), la ambigüedad necesaria para construir su particular universo narrativo. La carnavalización, por supuesto, aporta en las dimensiones a las que se alcanza en este universo de roles invertidos, pero la polifonía es la voz que identifica la identidad incrustada en los discursos de los personajes. La

dialogía a la que se refiere Bajtin se puede interpretar también como el principio de identidad de las novelas en José Donoso. Es imposible plantear una voz monológica y organizadora de las conciencias de los relatos de Donoso, pues enmascaradas, o no, las conciencias de los personajes interactúan en el universo narrativo. La ambigüedad que alcanza este complejo universo narrativo es uno de los elementos constitutivos de la técnica de enmascaramiento de José Donoso. Finalmente, el lector se encuentra ante la ambigüedad de apreciar el discurso de un personaje o el mismo discurso interpretado como la voz de un personaje enmascarado o usurpador de una identidad ajena.

### 1.5 Sobre el lector y la decodificación de los textos

Para completar el marco teórico de nuestra investigación recurriremos a la crítica orientada al lector. De ella, tomaremos algunos aspectos y conceptos fundamentales para considerar cómo el proceso de enmascaramiento tiene injerencia en la decodificación del texto si es que apelamos a una forma de recepción, a un arquetipo determinado de lector. Bajo estos criterios es que aplicaremos conceptos ligados a la *Estética de la recepción* o *Teoría de la recepción estética* a nuestro análisis de las obras de José Donoso.

A partir de las propuestas de Hans Robert Jauss o Wolfgang Iser<sup>14</sup>, además de textos como el de Stanley Fish, *Surprised by sin: The Rider in Paradise Lost* de 1967, la crítica literaria inició una orientación más abierta hacia el rol del lector y sus convenciones sobre cualquier texto literario, para alejarse del análisis que considera al texto mismo como punto de partida y llegada en la reflexión. La comunidad interpretativa a la que pertenece el lector y sus formas de decodificación comenzaron a

---

<sup>14</sup> Fundadores de la teoría crítica de la recepción de la “Escuela de Constanza”, originada en la Universität Konstanz en Alemania; basta con revisar sus obras fundamentales: *Literaturgeschichte als Provokation* (1967) y *Die Appellstruktur der Texte* (1970), respectivamente.



tomarse en cuenta para determinar una aproximación a factores o elementos del texto en función de la recepción que antes no eran valorados y que, más bien, se consideraban sobreentendidos. El receptor tenía más participación en la “co-creación textual” de lo que se venía sosteniendo.

A grandes rasgos, puede señalarse que la teoría de la recepción es consustancial al fracaso con que las distintas metodologías lingüísticas (estructuralismo, glosemática, generativismo) se habían venido ocupando del fenómeno de la literaridad. Al no encontrar ninguna de ellas una fórmula válida para explicar el funcionamiento del lenguaje literario, se plantearon nuevas perspectivas que buscaban incluir el proceso histórico y el factor valorativo en la determinación de una teoría literaria más acorde con la realidad de la literatura como proceso de comunicación (textual y extratextual, por tanto). Gómez Redondo, 1999. p. 236

El horizonte de expectativas (tomado de Gadamer por Jauss), bivalente (implicado por la obra y por el lector) y variable; la competencia del lector implícito (modelo implícito) para desentrañar los efectos y mecanismos potenciales del texto; el repertorio de referencias extratextuales (las estrategias del texto); llenar los espacios vacíos del texto; todo esto cobra sentido en el “lector activo” así como lo reclamaba Julio Cortázar, y que se observa en las obras modernas de la narrativa del *Boom* latinoamericano. Por todo ello, con postulados “hermenéuticos” y “deconstruccionistas”, la crítica de la recepción plantea -además de formas y elementos para deconstruir- tipos de lectores como factores de recepción. En este aspecto, nos conviene tomar el concepto de Jonathan Culler de un lector ideal, que domine el sistema de códigos a los que una poética determinada lo enfrenta. Este lector ideal no es otro que una forma de comprender la “competencia literaria” que permite acceder, por ejemplo, a los procesos de (des)enmascaramiento como estrategias textuales implícitas en las novelas de Donoso. Para ello, la lectura debe realizarse en el orden establecido por la trama para no anticipar respuestas, debe

destacar los aspectos intertextuales que se proponen a partir de las identidades de los personajes, obliga a llenar los espacios vacíos propuestos por la ambigüedad del discurso y del universo narrativo, entre otros mecanismos que desentraña el lector ideal. En otras palabras, la dosificación de la información entregada al lector y la forma como éste la decodifica es la base de la lectura para asimilar la técnica del (des)enmascaramiento. Como los textos de José Donoso corresponden con una poética contemporánea de vanguardia narrativa, los conceptos prestados de la estética de la recepción nos permiten aprovechar la teoría para fortalecer las interpretaciones. Esto es fundamental para revisar la organización y el orden en que el relato nos muestra el enmascaramiento de La Manuela en *El lugar sin límites* y la manera como el lector deconstruye las formas del personaje a partir de las primeras líneas en que se nos presenta su identidad. Asimismo, estos conceptos constituyen la base para acceder a la vorágine que nos ofrece como lectores el universo narrativo de *El obscuro pájaro de la noche* donde las paradojas y ambigüedades hacen necesario apelar a la competencia del lector implícito llene los vacíos en el discurso y organice las relaciones intertextuales de esa mascarada. Éstos son algunos ejemplos para considerar el rol fundamental que el lector adquiere en la lectura de un universo particular. De esta manera se potencia el significado del proceso de (des)enmascaramiento en las interpretaciones que se puedan extraer de los relatos de Donoso a partir de la lectura.

*Procesos de (Des)enmascaramiento en cinco novelas de José Donoso*

-Que se quite esa máscara, hijo mío, me da mucho miedo este juego de La Marquesa Salió A Las Cinco. A veces me parece que en realidad nunca lo he entendido –dijo Balbina con voz diminuta que la concurrencia entera escuchó.

-No es máscara, mamá...

-¿Qué es, entonces?

José Donoso. *Casa de campo*

En el análisis de cualquier obra literaria resulta difícil desligar los conceptos clásicos de “fondo” y “forma”. Ambos constituyen el significado del texto, subordinados mutuamente el uno por el otro. Así interactúan también, por cierto, los procesos de (des)enmascaramiento en los relatos de José Donoso. Sharon Magnarelli plantea esta doble perspectiva en la narrativa de Donoso considerando la perspectiva del lector.

[...] Donoso's prose can never be read simplistically on one level alone. On the contrary, it demands multiple readings and interpretations (as does any good piece of literature). [...] he [Donoso] wants his readers to see not just the « what » and the « why » but also the « how » of his prose. For him style and technique are as important as his thematic concerns. *How* we perceive is as much an issue in his prose as *what* we perceive. That is the questions of art (literature), artistic (literary) techniques, and artistic materials (language, discourse) are so frequently the subject as well as the material of his work<sup>15</sup>. Magnarelli, 1993. p. 3-4

De esta manera, también abordaremos nuestra propuesta sobre la base de ambas perspectivas: temática (fondo) y técnica (forma). Y aunque los temas y la riqueza técnica con la que estos se desarrollan son difíciles de tomar por separado -en virtud del significado connotativo-, estos dos puntos de vista corresponden con una aproximación

<sup>15</sup> La prosa de Donoso no puede interpretarse a partir de una lectura simplificadora en un solo nivel. Por el contrario, ésta demanda una multiplicidad de lecturas e interpretaciones (así como lo requiere cualquier buena obra literaria) [...] Donoso desea que sus lectores vean no sólo el “qué” y el “por qué”, sino también el “cómo” de su prosa. Para él, el estilo y la técnica son tan importantes como todo aquello que concierne a la temática. El “cómo” percibimos es mucho más pertinente que lo que percibimos. Esta es la cuestión del arte (literatura), de las técnicas (literarias) artísticas y de los materiales artísticos (lenguaje, discurso), los cuales son frecuentemente tan importantes como constituyentes y material de su obra. [La traducción es nuestra]

didáctica para mostrar cómo los procesos de (des)enmascaramiento se presentan en las cinco obras de Donoso que hemos escogido como corpus. El aspecto temático se asocia al rol del personaje (des)enmascarado, al significado de su interacción con el espacio, con los objetos; mientras que el aspecto técnico tendrá una estrecha relación con los artificios que el autor usa en la construcción del personaje, de la novela y de sus componentes.

Tanto el proceso técnico como temático se encuentran en los personajes. Los artificios técnicos determinan la manera como el narrador mantiene enmascarada la identidad de un personaje hasta que sea oportuno su develamiento; para algunos, quizá, su autodesenmascaramiento. En la mayoría de los casos, el aspecto técnico está estrechamente ligado al aspecto temático. Es decir, el enmascaramiento de los personajes y su significado, en cuanto a su identidad, se encuentra también estrechamente ligado a las estrategias de construcción de la novela. Por este motivo, nuestro análisis diferenciará –mientras sea pertinente y posible- el enfoque técnico del temático para una exposición didáctica. Se debe tener presente, sin embargo, que –como lo indicaba Sharon Magnarelli- la superposición de estratos o perspectivas de observar el proceso de (des)enmascaramiento conforman justamente la pericia del arte literaria de Donoso.

Finalmente, cabe mencionar que así como hemos escogido cinco obras que constituyen ejemplos de la teoría del proceso de (des)enmascaramiento, así mismo, hemos elegido –sin pretensiones de agotarlo exhaustivamente- un personaje representativo de cada una. En el caso del análisis de *El jardín de al lado*, se podría más bien tratar de una pareja de personajes, más que de un personaje. La complejidad del juego de relaciones nos lleva a exponer a Gloria (escritora) a partir de la pareja Julio-Gloria que se desarrolla en los cinco primeros capítulos.

## 2.1 *Este domingo*: el (des)enmascaramiento del deterioro y la posesión de “el otro”

Chepa is trapped in a role and a need to control, possess, and make herself central in order to feel that she exists.

Sharon Magnarelli

Cuando José Donoso publica en 1966 la novela *Este domingo*, ya circulaban sus primeras obras: sus dos libros de relatos, *Veraneo y otros cuentos* (1955), *El charleston* (1960) y su primera novela con una evidente crítica social, *Coronación* (1958). En su segunda novela, retoma el tema de los residuos de las viejas familias desde la perspectiva del deterioro y la decadencia, aunque éste no sea el tema capital, abordado desde lo social. Técnicamente la novela está narrada por un triángulo: la voz del nieto adulto que rememora, la voz de un narrador en tercera persona que, sin embargo, se bifurca -mediante un juego extraordinario de discursos indirectos libres y flujos de conciencia- según la perspectiva de la abuela, y del abuelo. Haciendo hincapié en Chepa como protagonista del texto<sup>16</sup>, temáticamente la novela podría girar alrededor de otro triángulo: Chepa, Álvaro y Maya. Estos son los protagonistas de los conflictos relacionados a la frustración y el deterioro físico y psicológico al que se enfrentan los protagonistas<sup>17</sup>.

Para analizar el proceso de (des)enmascaramiento en esta novela, hemos escogido al personaje “Chepa”, quien es una de las protagonistas de la novela y un ejemplo claro de

<sup>16</sup> Asumimos esta salvedad en función de nuestro interés de análisis, porque evidentemente la novela no se cierra únicamente en estos personajes. Si tomamos la perspectiva de Álvaro, por ejemplo, el triángulo podría estar conformado por Álvaro, Chepa y Violeta.

<sup>17</sup> Por su parte Donald Shaw nos permite adelantar sobre el tema: “La verdadera novedad de *Este domingo* reside en su estructuración. Abandonando la cronología convencional de *Coronación*, Donoso organiza su nueva obra en torno al «eje temporal» un solo domingo, el día que ve el colapso del matrimonio de Álvaro y Chepa, el descubrimiento por parte de ésta de su estado total de sujeción emocional a Maya, y el asesinato de Violeta. La narración se mueve rítmicamente ya hacia atrás, ya hacia adelante en el tiempo. Hay, además, una especie de contrapunto entre las secuencias de recuerdos de uno de los nietos de Álvaro y Chepa, narradas en primera persona, y las dos historias de Álvaro y Chepa, narradas en tercera persona, y con la interpolación de monólogos interiores y hasta de una suerte de apóstrofe del personaje por parte del narrador. La alternancia entre los narradores indica, desde luego, la ambivalencia de la realidad narrada; también (junto con otros recursos que emplea Donoso en el curso de la narración en tercera persona) actúa para variar la distancia afectiva entre narrador y personajes, y yuxtapone bruscamente acontecimientos o diálogos a las reacciones internas de los individuos.” Shaw, 1999. p. 179-180

enmascaramiento temático y técnico que se ejecutan de manera imbricada. Por su parte, la estructura narrativa de *Este domingo* es un factor muy importante para analizar el proceso de (des)enmascaramiento. En este sentido, hay que tener en cuenta bajo qué punto de vista se nos informa acerca del universo narrativo, los hechos y el carácter de los personajes, así como hay que considerar en qué tiempo suceden concretamente los hechos para apreciar cómo se alternan los enmascaramientos de Chepa con las revelaciones de su propio desenmascaramiento.

Como se ha mencionado, los tres principales puntos de vista desde los cuales se narra la historia y desde los cuales se observa la figura de Chepa son:

- 1) El del nieto (focalización completa en las secciones: “En la redoma”, “Los juegos legítimos”, “Una noche de domingo”)
- 2) El de Álvaro (focalización parcial en la sección “Primera parte”)
- 3) El de Chepa misma (focalización casi completa en la sección “Segunda parte”)

La variación de la focalización puede entenderse como un enmascaramiento técnico, porque Chepa (como personaje) es enmascarada desde la focalización de su nieto. Es decir, la particular presentación de las características que organizan la percepción de Chepa para el lector se encuentra filtrada por la conciencia del nieto. De tal manera, el lector se encuentra manipulado en cuanto a lo que se muestra y lo que se oculta de la identidad de Chepa. Y, a decir verdad, es mucho lo que se oculta bajo la perspectiva infantil y, más bien, la organización de los componentes con los que se construye la máscara del personaje es particular. Luego, Chepa será desenmascarada, presentada al lector, desde la focalización de Álvaro; a partir de lo cual se revela una perspectiva adulta y más cercana a la realidad y a la intimidad avalada por la relación marital. Este juego técnico de enmascaramiento (desde la perspectiva inocente e infantil) y

desenmascaramiento (desde la perspectiva de la experiencia adulta) se va sucediendo conforme avanza la narración de los hechos, fundamental organización de la trama.

Es un juego irónico que contrasta las realidades de la abuela Chepa y el abuelo Álvaro para los nietos, cálida y amparadora le primera, penosamente ridícula la segunda, con esa realidad, inaccesible al observador infantil, de sus vidas íntimas, torturadas por la frustración y aniquiladas por la inautenticidad. Huneus, 1967. p. 77

Otro aspecto fundamental en el proceso de (des)enmascaramiento de esta novela corresponde con la desestructuración del tiempo lineal en la narración espontánea (en la construcción de la trama), conforme ésta se nos revela a los lectores. El tiempo está tratado de una forma compleja, propia de la búsqueda de la narrativa moderna y del *Boom* por la experimentación y la propuesta de alejarse del orden mimético y lineal de la narrativa precedente. Los saltos y retrospectivas en el tiempo nos colocan –como lectores- en un escenario constantemente interrumpido por los cambios temporales. Conforme suceden los cambios en el tiempo, la perspectiva de la información convenientemente, cambia también. La información que Donoso articula para el lector acerca de sus personajes varía y se enriquece gracias a esta desarticulación del tiempo asimilada por una lectura lineal de la novela, es decir, en el orden sucesivo como se nos propone la obra. Además de la perspectiva, el cambio en el tiempo es otra forma de (des)enmascaramiento técnico de Chepa.

En cuanto al (des)enmascaramiento temático podemos adelantar que, en líneas generales, Chepa se enmascara de benefactora de de pobres; se presenta como una mujer que ayuda constantemente, digna de encomio: máscara de una identidad que pretende ocultar el deterioro de la frustración. La máscara de benefactora irá cayendo, descomponiéndose, revelando otra identidad, conforme avance el relato. Así dejará

descubierta la obsesión de Chepa por posesionarse del “otro”, más que ayudarlo motivada por el altruismo. El “otro”, en este caso es el personaje Maya.

Por otro lado, Chepa se presenta al lector como “la abuela” y luego se le asocia al apelativo de “Chepa” en la mayor parte de la novela. Su nombre, Josefina Rosas de Vives, aparece sólo en la “segunda parte” de la novela. Esta forma de ocultar su nombre verdadero podría interpretarse como un elemento irrelevante o carente de significado. Sin embargo, el nombre -que porta la identidad- se esconde como metáfora del ocultamiento de la identidad misma. En otras palabras, este detalle es más que una forma de nombrar a un personaje, es un recurso por el cual se le impide al lector simbólicamente el acceso a la identidad del personaje. De tal manera, podemos considerar a estos sobrenombres también como una forma sutil de enmascaramiento técnico propio del personaje. Con la verosimilitud que nos otorga la historia familiar del personaje la relación con el nieto y su apodo silencian el nombre que porta la identidad desnuda de Chepa.

El proceso de (des)enmascaramiento en Chepa comienza desde el inicio de la novela con la sección “En la redoma”. Esto es muy significativo si consideramos que la primera alusión a un personaje se da en función de Chepa: “Los *domingos* en la casa de mi abuela [...]” son las primeras palabras del narrador nieto. Aunque el padre es el primero en realizar una acción o emitir un discurso, sutilmente el nexo entre el narrador-la abuela-la casa queda marcado desde el primer discurso de la novela. Chepa es cubierto como personaje por la máscara de “la abuela” rol que diferirá de su identidad (o de la manera como ésta se nos revelará en la novela). El nieto confecciona esta primera máscara y, por lo tanto, se puede afirmar que el rol social (familiar) del personaje es el que está en juego en este momento en la estructuración de la máscara. Por su parte, el discurso del narrador se enmascara en los rasgos infantiles que evoca un



adulto. Hay una manipulación de la información en la forma como se muestra un lado del personaje y deliberadamente se oculta otro tipo de información, desde la perspectiva del narrador, un supuesto niño evocado. Es evidente que la narración se encuentra en un presente desde el cual parte el recuerdo del nieto ya mayor. Sin embargo, la percepción del niño desde el pasado se alterna deliberadamente con las reflexiones del nieto adulto<sup>18</sup> de tal manera que se reordena la visión de su abuela. Aunque el narrador es un adulto y puede reconocer quién era su abuela, la estrategia narrativa le impide reflexionar en dirección a una especulación del pasado de la relación de su abuela con los pobres o con Maya.

Chepa se nos muestra en los primeros momentos de la recreación de la novela como una abuela cariñosa con sus nietos, preocupada por ellos y cómplice de los juegos que ellos imaginan.

A mi abuela, eso sí, yo le contaría que bajo el acacio de la vereda había encontrado una tumba diminuta. Juntos, en el calor de su cama el domingo en la mañana, muy temprano para que mis primos no hubieran acudido aún a meterse también entre las sábanas olorosas de pan tostado del desayuno, mi abuela y yo bordaríamos sobre el asunto de la tumba del duende. Yo le iba a decir eso para picar su curiosidad y hacerla acompañarme a la calle para mostrarle la baldosa y leer:

Roberto Matta, Constructor. Ella se alegraría. Donoso, 1965 [1976] p. 14

Quizá todas estas características que prefiguran a la abuela se puedan considerar como auténticas, es decir, constituyentes de la identidad de Chepa; sin embargo, no dejan de jugar un rol especial en la construcción de una identidad en el orden en que los datos característicos del personaje se presentan al lector. Por eso, el enmascaramiento tiene sentido si se considera que está orientado deliberadamente a la presentación del

---

<sup>18</sup> “Como murió la Violeta, ya no hubo más empanadas ni más almuerzos dominicales. Fue el principio del fin. De cierto fin, por lo menos. *Ahora*, mi abuelo y mi abuela están muertos. Y mis padres y mis tíos son casi ancianos. Y mis primos... ¿qué será de ellos?” p. 189 Esta cita del final de la novela demuestra el presente desde el que se manifiesta el narrador nieto y el juego de percepciones entre un adulto y un niño, por ejemplo, al referirse con cierta inocencia a las empanadas y a la situación de la muerte de Violeta.

personaje; y no, por ejemplo, a la mitad de la primera parte donde ya el lector va observando otras perspectivas de Chepa. Así es como el lector aprecia, conforme se desarrolla la acción, que la novela no trata de una abuela típica que ama a sus nietos. Donoso presenta a su personaje, de esta manera, a través de una máscara que, asimismo, irá quitándole con el transcurso de la narración. El lector sopesará la identidad del personaje cuando observe los conflictos del adulto que se encuentran detrás de la visión infantil del nieto. Éste último es un recurso técnico, con el cual Donoso enmascara aspectos de la vida de la abuela: “Mi abuela *pasaba casi todo el día afuera durante la semana*: su población, sus correteos en el autito que manejaba ella misma, *sus pobres*.”<sup>19</sup> [p. 21] Sublimados por la percepción del nieto inocente, Donoso nos ofrece los primeros datos enmascarados del verdadero conflicto de la novela y del protagonista. Con estas palabras el nieto recrea a una abuela que -si bien es cierto, sale durante la semana- tiene un propósito aparentemente transparente y conocido: un acto de beneficencia; ayuda a los pobres abnegadamente. Todos estos rasgos con los que el nieto caracteriza a la abuela no son sino la confección de una primera máscara del personaje, la cual quedará revelada a través de un desenmascaramiento técnico en la sección “Primera Parte” de la novela. Mediante un cambio de perspectiva, cuando el narrador adopte la perspectiva de Álvaro, sin dejar su voz en tercera persona, el lector observará otra dimensión de la abuela a partir de otros aspectos muy lejanos de la beneficencia. Tras el quiebre de tiempo y narrador (elementos del desenmascaramiento técnico), el personaje se nos presenta a los lectores, ya no como “la abuela” sino como “la Chepa”<sup>20</sup>. El desenmascaramiento de la abuela benefactora que observa el lector,

<sup>19</sup> Éste y los demás subrayados en las citas de la novela son nuestros.

<sup>20</sup> “Con el pie [Álvaro] arrincona la estufa eléctrica contra el radiador de la calefacción central, que ya no se usa porque no vale la pena el gasto de calentar un caserón entero sólo para él y la Chepa” [p. 27] Este sutil cambio en el nombre desconcierta momentáneamente al lector, considerando el orden en que se presenta la narración; ésta es la primera vez que se presenta con ese nombre a un personaje que el lector

entonces, lo ejecuta el narrador a través de Álvaro. Éste revela la máscara recreada por el nieto, a partir de su condición adulta y de esposo. Sin embargo, todavía no muestra la identidad de Chepa, pues sólo construye una nueva máscara a los ojos de los lectores. Este “nuevo rostro” de Chepa se aproxima más a su esencia (y al mismo tiempo a su conflicto existencial), pero todavía no se muestra de una manera abierta y clara. Chepa queda así descrita para el lector –bajo la perspectiva de Álvaro- como “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 compasión, pegadas a sus tetas*”. [Donoso, 1965 [1976] p. 30] Esta descripción (enmascaramiento) constituye una nueva visión de Chepa, evidentemente diferente (desenmascaramiento) de la que el lector había recibido del nieto narrador. La perspectiva de Álvaro nos presenta al mismo personaje, pero resaltando rasgos negativos, sin idealizaciones. El espíritu altruista de Chepa se trastoca en una necesidad obsesiva de ayuda al necesitado. Esta máscara –la obsesión por ayudar al necesitado- también cederá, cuando más adelante Donoso desenmascare, permita reinterpretar, toda intención de ayuda de Chepa como parte del egoísmo y no de la dádiva del personaje. La obsesión de Chepa deja de lado al otro como el fin y lo constituye en el medio para sublimar su frustración y el vacío. En otras palabras, la obsesión de Chepa por ayudar a los necesitados se revela, en realidad, como la obsesión de poseer al otro para satisfacer sus propias carencias. Se trata, entonces, de una usurpación de la identidad del otro.

Chepa se presenta desde la visión de Álvaro como una mujer que ya no lo ama, que vive ocupada de sus asuntos sin que él sepa exactamente a qué se dedica. La relación ha llegado al deterioro y, por eso, la figura de Chepa resulta ser la de una mujer vieja y abuela que vive para sus nietos, más que la de una esposa o compañera:

---

reconocía como “la abuela”. Este -aparentemente insignificante- recurso técnico tiene resonancias más significativas si se toma en cuenta la forma de mostrar la identidad de los personajes en la novela.

Nunca se imaginó [Álvaro] que una mujer pudiera deleitarse tanto con la llegada de la menopausia como la Chepa [...] A una simplemente no le dan ganas. Nunca le gustó el amor. [...] La Chepa sale temprano y llega tarde todos los días de la semana. [...] Ella se va. Quién sabe dónde. Ah, sí. *Donde sus pulgientos. Y en la noche regresa despeinada, con los zapatos embarrados, con olor a parafina o a fuego de leña en la ropa.* Donoso, 1965 [1976] p. 33

En este discurso indirecto libre, Álvaro y el narrador en tercera persona van reconstruyendo la nueva máscara que Chepa portará. Ésta es una máscara aún con ambigüedades y, sobre todo, cargada de aspectos negativos. Hasta aquí tenemos un contraste evidente de máscaras motivado por la percepción de cada narrador. El nieto describe actitudes de la abuela positivamente, destacando el altruismo; mientras que Álvaro destaca el fracaso de la relación íntima. Ambos comprueban los hechos (la abuela/Chepa no estaba en casa toda la semana durante casi todo el día y nadie sabe exactamente lo que hace), pero nuevamente es evidente la manera de nombrar a los pobres/los otros que difiere según la perspectiva: “su población” y “sus pobres” en la perspectiva del nieto; “sus pulgientos” en la perspectiva de Álvaro.

Por otro lado, desde la perspectiva de Álvaro, naturalmente, el lector podrá tener acceso a la dimensión de Chepa de esposa y mujer y ya no la idealizada abuela.

Alvaro's metaphorical description of Chepa takes what is often a positive characterization of a female –that of self-sacrificing, “giving” mother, source of nourishment and physical well-being– and converts it into a pejorative one by employing the image of the littered bitch.<sup>21</sup> Magnarelli, 1993. p. 45

<sup>21</sup> “La descripción metafórica que realiza Álvaro de Chepa toma aquello que es caracterizado continuamente como positivo en una mujer –el autosacrificio, la entrega maternal, fuente de sustento y bienestar físico– y lo convierte en algo peyorativo empleando la imagen de la camada parida de la perra.” [La traducción es nuestra]

Son aspectos de la identidad, a los que la perspectiva del narrador nieto no tiene acceso directo. Álvaro la rememora joven y de esta manera el lector puede acercarse más a los aspectos que también constituyen la identidad de Chepa y que se encuentran velados por el tiempo interno de la novela:

[...] en todas las fiestas: a ella [Chepa], la más linda de todas. Ese pelo como de casco negro. Esa piel de yeso. [...] La más linda. La más rica. La mejor en todos los sentidos. [...] Álvaro abrazó a la Violeta para sumergirse en esa carne sin adjetivo, carne pura, gozosa, para buscar allí el cuerpo delgado y fresco de la Chepa. Donoso, 1965 [1976] p. 73-74

Estos recuerdos cumplen con la función de mostrar al personaje en función de su conflicto. En la mayor parte de la novela, Chepa se muestra en una situación de deterioro físico (exterior) y espiritual (interior) que además se enfatiza con la perspectiva de su marido Álvaro<sup>22</sup>. Evitar la inevitable decadencia es uno de los motivos por los cuales, ella procura apropiarse de “el otro”, casi como se verá de la misma manera que Julio Méndez lo procura en *El jardín de al lado*.

En “Los juegos legítimos” –que irrumpe en el supuesto presente narrativo de la “Primera parte”– se vuelve a la perspectiva del narrador nieto y, por lo tanto, regresamos también a la perspectiva de “la abuela” y su idealización. Sin embargo, el lector tiene toda la facultad en este momento de aceptar la máscara de “abuela-benefactora” nuevamente, o no. Además, en esta parte de la novela se insiste en el carácter de la abuela cómplice de los juegos clandestinos de sus nietos, de la abuela que ayuda a los pobres, de la que regala y se entrega a sus nietos. Sólo recién en la “Segunda Parte” y a causa del narrador en tercera persona, Donoso desenmascara casi por completo a la

<sup>22</sup> “This portrayal of Chepa [...] reflects how Alvaro “sees” Chepa, and although she internalizes it, in fact it is the perception of a myopic and therefore unreliable character.” [Este retrato de Chepa refleja cómo Álvaro “ve” a Chepa y sobre todo cómo ella lo internaliza. De hecho es la percepción de un miope y, por lo tanto, no fidedigno carácter.] Magnarelli, 1993, p. 44 [La traducción es nuestra].

Chepa y nos aproxima a los lectores a su identidad obsesiva-poseedora de lo ajeno a ella: la fealdad de “el otro”, la pobreza de “el otro”, la juventud y vitalidad de “el otro”.

Chepa queda desenmascarada cuando el lector asimila los hechos de la segunda parte y el desenlace del conflicto con el preso Maya.

No está demás notar otra vez el cambio de perspectiva y de tiempo (factores propios del (des)enmascaramiento técnico) en la novela. La perspectiva que asume el narrador en tercera persona –con discursos indirectos libres- en esta “Segunda parte” corresponde con la visión de Chepa, y por ello, quizá, básicamente se desarrolla la relación Chepa-Maya, que había sido sugerida en la “Primera parte”, donde quizá los conflictos de la relación Chepa-Álvaro tenían más peso desde la perspectiva del esposo, además de su problema inminente de deterioro físico. La relación entre Chepa y Maya se nos muestra enmascarada en un acto de ayuda a los presos de la cárcel: Chepa y Fanny Rodríguez compran artículos de cuero en la penitenciaría. Sin embargo, poco a poco, Donoso va desenmascarando esto y nos muestra los motivos reales que determinan la obsesión de Chepa.

Durante un segundo tuvo la esperanza de que Maya le contestara que sí, *que él también era pasional*. Así que ella podía desinteresarse para siempre. Llevarse las carteras y adiós. *Pero Maya era de los otros*, si era de los que matan por miseria y por hambre y por ignorancia, entonces Maya era de los suyos. Se vio viniendo a visitar a Maya todos los miércoles de su vida *y tuvo miedo de esa cadena que se sorprendió desando. Ella podía contarle lo que es la pasión: cómo se quiebra al primer golpe y uno sigue viviendo sin ella. Uno no mata, uno inventa cosas que toman el lugar de la pasión, y es posible ser feliz así también*. Donoso, 1965 [1976] p.

110

Mientras se nos muestran las peripecias de la relación entre Chepa y Maya, el lector es testigo es testigo del proceso de desenmascaramiento de las anteriores caretas de Chepa,

y se va aproximando así a su compleja identidad. El ataque final que hace colapsar a Chepa es una metáfora del nivel de degradación al que ésta llega en su obsesión por aprehender a Maya. El proceso de desenmascaramiento de Chepa a un nivel global podría percibirse en la última sección de la novela titulada “Una noche de domingo”. En ella se observa el proceso en función de los sucesos en la población:

Dicen que cuando la trajeron en camilla ese domingo estaba desfallecida, débil con un shock nervioso, pero no realmente grave: empeoró más tarde esa misma noche, cuando la Mirella avisó por teléfono que Maya había asesinado a la Violeta con una almohada, que la había aturdido a puñetazos, a patadas, y que por fin la había ahorcado con un cordel. No huyó. Esperó a la Mirella. Cuando llegó le mostró lo que había hecho y le rogó que llamara a la policía para que lo volvieran a meter a la Penitenciaría. Donoso, 1965 [1976] p. 189

Chepa sufre el colapso que le impide acceder al otro (Maya) o lo que éste tiene y ella anhela aprehender. “Una noche de domingo” marca el deterioro de los abuelos desde la perspectiva del nieto, que se consolida en la Chepa, luego del *affaire* con Maya.

Al verla otra vez, me costó reconocer a mi abuela: una ancianita que apenas balbuceaba. A veces nos llevaban a visitarla o nos estimulaban a que lo hiciéramos por nuestra cuenta. Yo entraba muy silencioso a su pieza. La encontraba en cama con los ojos fijos en el techo, su parpadeo demasiado regular, demasiado mecánico. Por mucho que la llamara o le contara cosas, ella no decía nada. Donoso, 1965 [1976] p. 188-189

Por su parte, Cristian Huneeus reconoce el desenmascaramiento metafórico del personaje; sin embargo, no aprecia el trabajo de construcción de un proceso de enmascaramiento, porque sostiene que el autor no consigue concretar una relación (Chepa-Maya) consistente. La apreciación de Huneeus se limita sólo a considerar una relación sentimental:

Misia Chepa es una mujer dada a la caridad, afanada día y noche por sus pobres, y si Donoso logra sobradamente desenmascarar la torcida sexualidad que alienta, diabólicamente, bajo las engañosas motivaciones “puras” que la arrastraran hacia Maya (y que alientan en general bajo la caridad femenina) no logra dar en el blanco de una realización creadora. Huneus, 1967. p. 77

Sostenido en un proceso de enmascaramiento de la identidad de Chepa se puede valorar mejor la frustración que se origina en el conflicto por el deterioro: de la relación amorosa, de lo físico, de lo espiritual del personaje. Éste busca una salida obsesiva en la aprehensión de la identidad del otro (quien posee rasgos diferentes y, quizá, perdidos también), que lo puede redimir y de allí el aura benefactora, casi mesiánica que envuelve la relación de ambos personajes. Finalmente, la protagonista cae en la frustración definitiva por no haber accedido a la posesión del otro. Nuestra perspectiva va más allá de considerar esta relación bajo la línea de un romance o una aventura. La reducción de Huneus a la motivación sexual, sin embargo, no anula el desenmascaramiento de la abuela benefactora en la mujer obsesiva. Como lo sugiere Sharon Magnarelli

([...] the motivation for Chepa's interest in Maya is never explicit, it seems to be based on her desire to be needed, to give of herself, a desire directly linked to the question of maternity (thus Alvaro's figure of the littered bitch). [...] Yet when Alvaro accuses her, at the end of part one, of being in love with the ex-convict, she does not deny it but does wonder what to do with the absurd word *love*. Chepa's problem, it would seem, is one of social games, myths, and role playing gone awry. The various segments of *This Sunday* portray Chepa as a woman who needs to give and who needs others to be dependent on her, although, as noted above, the positive or negative value afforded this quality varies according to the perspective of the speaker.<sup>23</sup> Magnarelli, 1993. p. 52),

<sup>23</sup> “La motivación del interés de Chepa por Maya nunca queda explicitada, pareciera basarse en su deseo de ser necesitada, de darse a sí misma, un deseo directamente encadenado a la cuestión de la maternidad, (así como la figura de Álvaro de la camada parida de la perra). [...] Sin embargo, cuando Álvaro la acusa,



el proceso de enmascaramiento de Chepa tiene motivaciones más claras de poseer al otro para llenar su propio vacío, que mantener una relación amorosa, de compartir un futuro con Maya. La multiplicidad de perspectivas de esta novela polifónica permite observar la compleja situación del conflicto de Chepa. “Ser necesitada”, como lo plantea Magnarelli, o poseer al otro, como proponemos, es la aproximación más cercana a la identidad del personaje considerando las máscaras (abuela, benefactora, esposa) que ha mostrado al lector a partir de las perspectivas de los narradores.

## 2.2 *El lugar sin límites*: (des)enmascaramiento carnavalesco

Somos Ventura, Wenceslao: por lo tanto, nunca debemos olvidar que la apariencia es lo único que no engaña.

José Donoso *Casa de Campo*

En un momento fundamental para la carrera literaria de José Donoso, *El lugar sin límites* fue escrita con celeridad<sup>24</sup> y luego publicada en 1966, el mismo año de *Este domingo*. Es interesante destacar que, estando tan próximas, ambas comparten elementos del personaje representativo de los conflictos principales. En *El lugar sin límites* no se trata de personajes del estrato social de los abuelos de *Este domingo* ni los

---

al final de la “Primera Parte”, de tener un amorío con el ex convicto, ella no lo niega, pero le sorprende lo absurdo de la palabra “amorío”. El problema de Chepa pareciera tratarse una cuestión de jerarquías sociales, de mitos, y de un juego de roles descarriado. Varios segmentos de *Este domingo* retratan a Chepa como una mujer que necesita dar y que necesita de los otros para que sean dependientes de ella, no obstante, como ya se ha expresado, el valor positivo o negativo derivado de esta cualidad, varía de acuerdo con la perspectiva del narrador” [La traducción es nuestra]

<sup>24</sup> Entrampado cinco años en la escritura de *El obsceno pájaro de la noche* y reclutado por la troupe de escritores que participaron en el Simposio de Intelectuales de Chichén-Itza en 1965, Donoso rememora la gestación de *El lugar sin límites* en *Historia personal del «boom»*: “Decidí entonces no regresar a Chile porque, si lo hacía, iba a perpetuar mi situación obsesiva respecto a mi novela [*El obsceno pájaro de la noche*], pudriéndome en múltiples trabajos que nada me aportaban. Me quedé con mi mujer en México, a escribir lo que fuera [...] A las pocas semanas yo ya estaba escribiendo *El lugar sin límites*. No podía, no debía seguir obsesionado por mi novela larga: con el fin de desembotellarme era necesario escribir otra cosa, quizá más corta. Para ello desgajé un episodio de cerca de una página de largo de una de las tantas versiones de *El obsceno pájaro de la noche*, que, ampliado, en dos meses quedó convertido en *El lugar sin límites*. Yo teclaba metido en la sombra del pabellón del fondo del jardín. Al otro lado de la casa grande, con *Las estaciones* de Vivaldi puesto a todo lo que daba el tocadiscos, Carlos Fuentes escribía *Cambio de piel*.” [Donoso, José. 1972 [edición citada de 1998, p.114-115] De allí también la dedicatoria de la novela: “Para Rita y Carlos Fuentes”.

conflictos familiares se presentan desde la perspectiva de lo socialmente aceptado, sin embargo, el conflicto de identidad se asocia al deterioro y la frustración, y, particularmente, tienen al día domingo como el tiempo concreto privilegiado en el marco de las acciones. *El lugar sin límites* también propone una trama más irreverente y alejada de los convencionalismos justamente para criticar los aspectos negativos de la censura y de lo esperado por la sociedad<sup>25</sup>. Y sin embargo, los conflictos de esta novela cruzan por un intermediario especial en la trama, algo distinto a los abuelos de *Este domingo*. Sin embargo, ya lo propone Fanny Rubio en la “Semana de autor” dedicada a Donoso:

Novelas como *Coronación*, *Este domingo* o *El obsceno pájaro de la noche* plantean un mismo problema: la precariedad de la existencia. Es un mundo de postrimerías presidido por antihéroos que tienen miedo al riesgo, aunque el advenimiento del caos se exprese de una manera no caótica, con un universo lingüístico hecho a base de contrastes paralelos. Todo lo que en el texto se advierte en esa relación entre un presente y un pasado feliz es un ataque a los cimientos del orden, un salto de lo cotidiano a lo fantástico y una lucha entre la vida y la muerte. *Semana de Autor*. José Donoso. p. 74

Sin duda, *la vedette* de esta obra es el personaje apodado “La Manuela”; primer personaje nombrado, primeras palabras de la novela. Esta condición protagónica en la historia nos conduce a tomarla como el personaje más apropiado para observar el proceso de (des)enmascaramiento en esta novela<sup>26</sup>. “La Manuela” está inmerso en un

<sup>25</sup> Donald Shaw resume los conflictos de la novela así: “En este lugarcito infernal chileno se debaten tres seres muy diversos: la Manuela, el afeminado sesentón que todavía sueña con encandilar a los hombres presentándose como bailaora española; la Japonesita, hija del grotesco acoplamiento de la Manuela y la Japonesita Grande, impuesto por Don Alejo; y Pancho Vega, supuesto hijo espurio de don Alejo, a quien toca el papel de Luzbel rebelde. En realidad cada uno de los tres personajes aspira a rebelarse [...] Todos fracasan.” Shaw, 1999. p. 181

<sup>26</sup> “¿Pero quién es Manuela? ¿Es la protagonista? En realidad, es ambas cosas. Es el viejo travestido que en su identificación tiene uno de sus dramas, y que pretende sustentar e imponer, ya en el ocaso de su vida, la única certeza que tiene y que padece a lo largo de una desigual pelea con las apariencias. La inversión y el artificio forman la columna vertebral de este personaje, alrededor del cual gira todo el conflicto dramático de *El lugar sin límites*. [...] Ese prostíbulo que regenta la Manuela ya casi no

universo carnavalesco –más allá de su travestismo y opción sexual- que lo ha absorbido por completo:

En el mundo de Manuela, “vivir” deviene equivalente a “vivir el carnaval”. Su existencia se nutre de la continua mutación implicada en la proliferación de máscaras antitéticas que ocultan y a la vez develan su inanidad esencial. Martínez, 1977. p. 16

En este mundo carnavalizado<sup>27</sup> se desarrolla una estrategia similar de enmascaramiento que en *Este domingo*. En *El lugar sin límites*, el recurso técnico más destacado respecto del proceso de (des)enmascaramiento es el tipo de discurso narrativo que Donoso le asigna al narrador de la novela y su relación con Manuela. Por ejemplo, esto se observa en el capítulo IX de la novela (el inicio de la agresión de Pancho), donde el discurso adquiere una inversión de narradores que finalmente se puede interpretar como una superposición de máscaras de la voz narrativa. El capítulo se inicia con un narrador en tercera persona concreto, casi escondido tras los diálogos directos de la Japonesita y la Manuela<sup>28</sup>:

La Japonesita *apagó* el chonchón.

-Es él.

-¿Otra vez?

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

-Me voy a esconder.

-Papá, espere...

-Me va a matar.

---

funciona. Está habitado por prostitutas viejas, enfermas, demasiado golpeadas, y por “la japonesita”: una hija de la Manuela que fue concebida como apuesta en el horror del espectáculo prostibulario y que le costó a la protagonista la provisional y dolorosa renuncia a su identidad auténtica. [...] La Manuela es realidad y es metáfora. Es uno de los grandes personajes de la literatura latinoamericana de nuestro tiempo, y una de las criaturas más representativas –tanto en el plano interior como en el estrictamente simbólico- paridas por la escritura inteligente de Donoso.” [p. 68-69] Con estas palabras, Nelson Marra resume el conflicto y valora la identidad del personaje en “La semana del autor” dedicada a Donoso.

<sup>27</sup> En esta parte de nuestro análisis cobra especial importancia tanto el término bajtiniano de “carnaval” como la referencia al discurso desde su perspectiva. Este planteamiento se mantendrá subyacente en el análisis. Además, la novela se puede abordar desde esta perspectiva, como la caracteriza Sharon Magnarelli: “At the same time, the novel can be read as a visual spectacle, as literature that presents itself as spectacle and theater.” [Al mismo tiempo, la novela se puede interpretar como un espectáculo visual, como literatura que se presenta a sí misma como espectáculo y como teatro] Magnarelli, 1993. p. 68.

<sup>28</sup> Nótese, en las siguientes tres citas, los verbos y las personas verbales que enuncian, así como a quien se dirige el discurso. Los subrayados son nuestros.

-¿Y yo?

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

*Salió corriendo al patio. Si se salvaba de ésta seguro que se moría de bronconeumonía como todas las viejas.* Donoso, 1966 [1981] p. 103

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

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

... Pero una vez no *tirité*. El cuerpo desnudo de la Japonesa Grande, caliente, *ay, si tuviera ese calor ahora*, si la Japonesita lo tuviera para así no necesitar otros calores, el cuerpo desnudo y asqueroso pero caliente de la Japonesa Grande *rodeándome*, sus manos en mi cuello y yo *mirándole* esas cosas que crecían allí en el pecho como si no supiera que existían, pesadas con puntas rojas a la luz del chochón *que no habíamos apagado para que ellos nos miraran desde la ventana.* Donoso, 1966 [1981] p. 105-106

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

[...] Que la Japonesita *grite* allá adentro. *Que aprenda a ser mujer a la fuerza, como aprendió una.* Está buena la fiesta. La Lucy baila con Octavio, *pero ella es la única capaz de hacer que la fiesta se transforme en una remolienda de padre y señor mío, ella, porque es la Manuela.* [...] *Se entalla el vestido. Se arregla* los pliegues alrededor del escote... un poco de relleno aquí donde *no tengo* nada. Claro, es que *una es tan chiquilla*, la gitaniña, un primor, apenas una niña que va a bailar y por eso no tiene senos, así casi como un muchachito, pero no ella, porque es tan femenina, el talle quebrado y todo... *la Manuela sonrío* en la oscuridad del gallinero mientras *se pone detrás* de la oreja la amapola de gasa *que le prestó* la Lucy. [...] Con tal que la Japonesita se decida esta noche. Que se la lleve Pancho. Que haga circular su sangre pálida por ese cuerpo de pollo desplumado, sin vello siquiera donde debía tenerlo porque ya es grande, pobre, no sabe lo que se pierde, *las manos de Pancho que aprietan mi linda, no seas tonta, no*

*pierdas la vida, y yo que soy tu amiga, yo, la Manuela, voy a bailar* para que todo sea alegre como debe ser y no triste *como tú porque cuentas* peso y peso y no gastas nada... y esa flor que tengo en el pelo. [...] Donoso, 1966 [1981] p. 111-112

El discurso puede entenderse como una deliberada desintegración de un “yo” narrativo que se convierte en parte de la historia narrada. En términos “genetteanos”, esto supone una “diegetización del yo”, como lo sostiene Nelly Martínez:

El discurso con que Manuel intenta batallar la constante disolución de su personalidad y aferrarse a un “yo” que se revela escurridizo y a la larga inexistente, conforma una lograda instancia de discurso carnavalizado. Formalizado en base a un “yo” que continua y despiadadamente se metamorfosea en un “tú” amenazador para acabar erigiéndose en un “él” extraño y distanciado, el enunciado del protagonista pauta de su auto-confrontación que se resuelve en la concientización de su impotencia ontológica, de su inanidad. Martínez, 1977. p. 15

Esta metamorfosis a la que alude Nelly Martínez es la base del proceso de (des)enmascaramiento de Manuela a partir de la expresión de su discurso. Ésta es un personaje carnavalesco porque encarna una serie de mutaciones del orden establecido que abren un espacio a la ambigüedad externa (su vestimenta) e interna (la conciencia de su homosexualidad). Como ya lo referimos, *El lugar sin límites* comparte con *Este domingo* la técnica de enmascaramiento en la medida en que el narrador dosifica la información que recibe el lector a partir de su perspectiva y el manejo del tiempo.

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

- 1) Se presenta al personaje como **LA** Manuela para que el lector tenga una idea espontánea de que se trata de una mujer.

- 2) “Por lo menos media hora antes que su hija le pidiera el desayuno.” El lector es guiado hacia la idea espontánea de que “esta mujer” es madre.
- 3) “Frotó la lengua contra su encía despoblada” El lector asume de manera espontánea la condición de vejez, o al menos, de deterioro físico.
- 4) “respiración de huevo podrido” Rasgos de rechazo y conciencia de que no se trata de una mujer dentro de la idealización de la belleza, sino de una mujer muy “humana”.
- 5) “Pancho Vega andaba en el pueblo” Dato de un *affaire* que corrobora su femineidad.

Con estas frases –que corresponden todas a la primera página [p. 9] de la novela: el primer contacto del lector con la historia- queda claro que el personaje es una mujer. Y, sin embargo, es sólo una máscara que comienza a notarse a partir de las ambiguas palabras de Pancho Vega: “-A las dos me las voy a montar bien montadas, a la Japonesita y al maricón del papá...” [Donoso, 1966 [1981] p.10] Estas palabras, no tan alejadas de las citas anteriores, parecen determinar cierta incoherencia, sobre todo si el lector ha asumido que Manuela es mujer. Sin embargo, con sutileza y destreza, el narrador continúa entregando pistas falsas para corroborar la femineidad de Manuela. Describe el recuerdo de su vestido colorado con lunares blancos, y desliza frases sugerentes como: “Alzando su pequeña cara arrugada como una pasa, sus fosas nasales negras y pelosas de yegua vieja [...]” [Donoso, 1966 [1981] p. 12] Deliberadamente el narrador expresa la comparación con una yegua y no con un caballo para reforzar la idea de que Manuela es mujer. Conforme transcurre la novela, el lector guarda los datos que, uno a uno, refieren a Manuela como una mujer. Sin embargo, el desenmascaramiento de esta impostada identidad femenina no se hace esperar. Poco a poco, aumentan las ambigüedades en el discurso; de manera que el lector comienza a

percibir ciertas incoherencias con un ritmo en aceleración. Así, la Japonesita, según el recuerdo de Manuela, indica que su padre era maricón: “El año pasado, después de lo de Pancho, su hija le gritó que le daba vergüenza ser hija de un maricón como él.” [Donoso, 1966 [1981] p. 50] Debido a la técnica con el discurso, este “él” se entiende como referente de Manuela. Con esto comienza el franco desenmascaramiento de la identidad de Manuela, luego de haber transcurrido aproximadamente un tercio de la novela. El pronombre “él” es la base para determinar el sentido de la ambigüedad sobre la que se ha sostenido la historia; mientras el lector ha sido deliberadamente conducido por un determinado camino acerca de la sexualidad del personaje. Por cierto, no se trata de un enmascaramiento relativo a la sexualidad, sino propiamente del lenguaje como lo cita Nelson Marra en “La semana de autor” dedicada a José Donoso de las palabras de Severo Sarduy:

Y más fundamental me resulta la afirmación de Severo Sarduy en el capítulo “Escritura y travestismo”, de su libro *Escrito sobre un cuerpo*, a propósito de la novela de Donoso *Un [Sic.] lugar sin límites*. Dice así: “El significado de la novela, más que el travestismo –es decir, la apariencia de la inversión sexual-, es la inversión en sí. Una cadena metonímica de vuelcos, de desenlaces traspuestos, domina la progresión narrativa”. Y añade: “El *Lugar sin límites* es ese espacio de conversiones, transformaciones y disfraces: el espacio del lenguaje”. *Semana de Autor*. José Donoso. p. 67

La novela se encuentra dividida en XII capítulos y recién en el VI, a través de un retroceso en el tiempo (recurso técnico para afianzar el desenmascaramiento), el lector descubre que Manuela es un homosexual. Esto determina el final del proceso de enmascaramiento sexual del personaje. Confirmada la identidad sexual de Manuela, el lector puede hacer una retrospección del significado de los hechos leídos hasta este punto, para reelaborarlos desde una nueva dimensión. Si bien en este capítulo se cierra

el ciclo de enmascaramiento de la identidad de Manuela, el proceso de (des)enmascaramiento adquiere también desde este momento otro nivel temático. Éste vincula el show, el vestido rojo (nueva máscara de Manuela que simboliza otras máscaras a su vez) y el carnaval. Esta nueva perspectiva del proceso de (des)enmascaramiento concluye cuando en un violento desenmascaramiento, Manuela cobra conciencia de ser Manuel: “Parada en el barro de la calzada mientras Octavio la paralizaba retorciéndole el brazo, la Manuela despertó. No era la Manuela. Era él Manuel González Astica. Él.” [Donoso, 1966 [1981] p. 130]

Considerando el proceso de (des)enmascaramiento en toda su extensión, se puede interpretar que en éste subyace el conflicto personal del protagonista: Manuela lucha por asumir una identidad motivada por dos personajes que pugnan por mantener el enmascaramiento y el desenmascaramiento de Manuela. Partiendo del principio de que Manuela es hombre por naturaleza (sin pretensiones de arrastrar el análisis a un campo psicológico o de otra índole que no sea literaria), se puede plantear el siguiente esquema:

**Pancho** *enmascaramiento* → Manuela / Manuel ← *desenmascaramiento* **Japonesita**

*travesti* ↔ *padre*

*conciencia de homosexual* ↔ *hombre por naturaleza*

La identidad de Manuel/Manuela se encuentra flanqueada por dos estímulos que motivan el conflicto al interior del personaje. La Japonesita estimula el carácter paternal y masculino de Manuel, mientras que Pancho estimula el travestismo y los deseos homosexuales de Manuela. El esquema proyecta algunos rasgos de este complejo proceso de (des)enmascaramiento. La dosificación de la información, en el orden en que



la trama se revela al lector, encuentra en el carácter de Manuela la fórmula perfecta para aprovechar la ambigüedad del discurso en la interpretación del lector.

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

La actitud de Manuela es la de ubicarse entre el carnaval (inversión de roles) y la máscara (ocultamiento de la identidad/ impostación de otra identidad) para alejarse de los conflictos de identidad agudizados por la paternidad y la masculinidad. A diferencia de *Este domingo*, el proceso de (des)enmascaramiento en *El lugar sin límites* involucra aspectos concretos (el disfraz que implica mostrarse con el vestido rojo<sup>29</sup>) y abstractos (la conciencia de ser homosexual y la represión masculina de esta condición). La

<sup>29</sup> Este típico recurso de enmascaramiento se observa también en otras novelas como *Casa de campo*, donde los primos entablan las relaciones lúdicas asumiendo identidades a partir de la ropa y el disfraz. Este también es el caso de *Donde van a morir los elefantes*, sobre la cual Donoso comenta a propósito de una entrevista con Carlos Cerda [para “La jornada semanal” en México, mayo de 1995]: “Esta sería la culminación de un motivo recurrente en tu obra: el enmascaramiento, la simulación, la incertidumbre. [...] / [Donoso:] –No en vano el núcleo de la novela es una fiesta de disfraces. Y un motivo esencial de la novela es la ropa, la vestimenta, que cambia su ser. Una y otra vez se insiste en la novela en el hecho de que la ropa es el lenguaje y que el lenguaje es el ser.” Cerda, 1997. p. 155.

Por su parte, Sharon Magnarelli plantea el significado del vestido, también en comparación con el camión de Pancho: “Manuela’s red flamenco dress functions in the same manner as Pancho’s truck; it signals the qualities with she would like to be associated: artistic stardom, passion, femininity, youth. Indeed, Manuela’s personality changes when she dons her dress (as Pancho’s does when he is safely inside his truck). [El vestido rojo de flamenco de Manuela tiene la misma función que el camión de Pancho. Señala las cualidades con las que se quiere ser asociado: artista, pasión, femineidad, juventud. De hecho, la personalidad de Manuela cambia cuando se coloca su vestido (como a Pancho cuando se encuentra seguro dentro de su camión] Magnarelli, 1993. p. 81. Vestido o camión resultan ser máscaras para adoptar la identidad que les otorga cierta seguridad y realización.

Manuela resulta, así, uno de los personajes -representantes de la frustración y del deterioro- más interesantes, por su pugna a nivel personal, familiar, social para representar su identidad a través de las máscaras. Como una suerte de rey Midas, “carnavaliza” todo lo que toca.

### 2.3 *El obsceno pájaro de la noche*: enmascaramiento como esencia y anulación de la identidad

Kaleidoscopic. Labyrinthine. Chaotic. Carnivallike. Nightmarish. Grotesque. These are just some of the terms that have been used to describe Donoso’s masterpiece, *The Obscene Bird of Night*, a fantastic novel in both the literal and the colloquial senses of the word.

Sharon Magnarelli *Understanding José Donoso*

Quizá ninguna obra de Donoso sea más radical que ésta en el tema del enmascaramiento<sup>30</sup>. Tanto por la cantidad como por las cualidades de enmascaramientos y desenmascaramientos, la novela alcanza un nivel irrepetible. Esto se debe, sin duda, a ese engendro que está representado por el personaje conocido como “El Mudito”, cuya identidad es inasible, aun para el lector. Donald Shaw ha destacado el carácter anti burgués, el ambiente caótico y religioso (sin posibilidad de redención) en el que se ambienta la compleja novela. Asimismo ha destacado la función simbólica de la casa como “imbunche”, suerte de paquete, reflejo del Mudito<sup>31</sup>.

Toda la novela es un vasto delirio del Mudito-Humberto Peñalosa [sic.], actualmente *factórum* de la Madre Benita en la casa-asilo de la Chimba. Ex secretario de don Jerónimo (importante personalidad chilena); enamorado de la mujer de éste, doña Inés, Humberto es también un escritor frustrado. El delirio de este monstruo, medio enano, gibado, con el labio leporino mal

<sup>30</sup> En sí misma es una de las más complejas novelas del *Boom* latinoamericano, como lo hace notar Joaquín Marco en la “Semana de Autor” dedicada a Donoso: “No hay novela más compleja en su tiempo de experimentalismo dentro de la narrativa en lengua castellana, desde su estructura a las perspectivas utilizadas, desde las fórmulas narrativas y oníricas a la recuperación de temas terroríficos, decimonónicos, de temores ancestrales y recursos folclóricos, que *El obsceno pájaro de la noche*.” p. 80

<sup>31</sup> Shaw, 1999. p.182-183

cosido, crea un mundo fantasmagórico y contradictorio en el que la interacción de las dos clases sociales, la alta y la baja, que fue una de las constantes de las novelas anteriores, reaparece, pero esta vez, según el autor, “en un plano metafísico”. Shaw, 1999. p. 184

En muchos sentidos *El obsceno pájaro de la noche* se encuentra emparentada con *El lugar sin límites*. Ésta nace como una desmembración de aquella<sup>32</sup>. Además, como lo indica Sharon Magnarelli, *El lugar sin límites* tiene elementos que la acercan más al estilo de *El obsceno pájaro de la noche* que a las novelas anteriores.

Chronologically it is related to the stories, *Coronation* and *This Sunday*. Yet in terms of technique and thematic preoccupations, both of which undermine the status quo as they question the signifying practices in mode, it perhaps more closely linked to *The Obscene Bird of Night* and the later works were already present in the earliest short stories. [...] Unquestionably *Hell Has No Limits* foreshadows *The Obscene Bird of Night* with its breakdown of narrative voice and literary mask. Magnarelli, 1993. p. 67, 69

El ejemplo más claro es la ambigüedad de la Manuela, que corresponde con el universo carnavalesco de la ficción, y se encuentra tan próxima del carácter del Mudito y de su entorno. Ambos se encuentran alienados de sí mismos y se encubren también en el discurso y las posibilidades que éste les brinda para enmascararse. De allí el principio radical del enmascaramiento del protagonista de *El obsceno pájaro de la noche*, implícito en el discurso de la novela. Por el carácter del Mudito, los procesos de (des)enmascaramiento resultan ser una constante búsqueda de diversas máscaras, a través de la cual, vertiginosamente, se descartan máscaras para superponer nuevas

<sup>32</sup> “Yo, por lo menos, tenía la perspectiva de que, al publicarse *Coronación* en Estados Unidos muy pronto, iba a poder sentir algún estímulo que efectuara la síntesis necesaria para terminar *El obsceno pájaro de la noche*. [...] A las pocas semanas yo ya estaba escribiendo *El lugar sin límites*. No podía, no debía seguir obsesionado por mi novela larga: con el fin de desembotellarme era necesario escribir otra cosa, quizá más corta. Para ello desgajé un episodio de cerca de una página de largo de una de las tantas versiones de *El obsceno pájaro de la noche*, que, ampliado, en dos meses quedó convertido en *El lugar sin límites*.” Donoso, 1972 [1998]. p. 114.

máscaras; es decir, enmascararse y desenmascararse se convierte en el imperativo del personaje, lo constituye. Cada vez que el Mudito arroja una máscara para buscar otra, el proceso de (des)enmascaramiento se encuentra implícito en sus acciones y en el discurso<sup>33</sup>. Éste personaje resulta ser el paradigma del enmascaramiento no sólo en esta novela, sino tal vez en la obra de José Donoso.

Hay muchos estudios acerca de este personaje y diversas perspectivas desde las que se le aborda<sup>34</sup>. Nuestro análisis sólo pretende mostrar un ejemplo de la lógica de sus motivaciones y acciones, pero sin pretensiones de agotar las explicaciones en torno a este complejo personaje. Como es evidente, el enmascaramiento se puede apreciar también de maneras más o menos simbólicas, más o menos concretas, en otros personajes que, sin embargo, no serán tema de nuestro análisis.

La premisa de la que partimos es la fusión de identidades: el Mudito y Humberto Peñaloza fusionan sus identidades en un mismo personaje. Esto se corrobora por la significativa superposición de planos entre las historias de ambos, de tal manera que su constante identificación es más que evidente. A pesar de que Donoso, ciertamente, no confirma alguna relación determinante entre ambos personajes, las máscaras que constituyen la ambigüedad de sus identidades sostienen nuestras interpretaciones. Así, procuraremos dar luces de quién es o qué es el Mudito.

La novela se desarrolla en dos espacios principales desde los cuales parten las dos líneas narrativas: la Casa de ejercicios espirituales de la Encarnación de la Chimba y la Rinconada. Como lo precisa Myrna Solotorewsky<sup>35</sup>, es necesario partir de este principio

---

<sup>33</sup> “Sometimes the narrative “voice” is Mudito’s, but sometimes it is Mudito’s repetition or imitation of the voices of others [...] [A veces la voz narrativa es la del Mudito, pero a veces se trata de la repetición o imitación que hace el Mudito de las voces de los otros] Magnarelli, 1993. p. 95. La traducción es nuestra.

<sup>34</sup> Basta revisar -por proponer un par de ejemplos al azar- las revistas *Anthropos* o *Revista de crítica literaria latinoamericana* que se consignan en la bibliografía de nuestro trabajo para repasar las perspectivas desde las que se aborda al personaje: familiar, sociopolítica, lacaniana-psicológica, netamente sexual, etc.

<sup>35</sup> Solotorewsky, 1979. p. 193

estructurador en una obra con un universo narrativo tan caótico y de un nivel polifónico significativo. Por lo tanto, nuestro personaje se identifica con ambos espacios: el del Mudito y el de Humberto, respectivamente. Sin embargo, esta identificación nos conduce al primer nivel de ambigüedad: es imposible determinar cuál de los dos es la máscara y cuál esencia. La complejidad del enmascaramiento y la imprecisión se sostienen en el carácter polifónico de la novela. La exposición de las conciencias de los personajes hace posible interpretar el espectro de discursos como mutaciones, transformaciones y enmascaramientos que no necesariamente respetan algún orden y que, hasta se contradicen entre sí.

*El Obsceno Pájaro de la Noche* descansa primordialmente, aunque no exclusivamente, en el enfrentamiento de subjetividades –representativas de las diversas identidades en que se diluye la personalidad del narrador- lo que confiere a la novela su índole de extendido monólogo interior. [...] En *El Obsceno Pájaro de la Noche* no sólo dialogan las múltiples voces expresivas del disgregado punto de vista del protagonista –auténtico “rêveur” a la par que el hombre en el umbral- sino también los diversos estilos literarios que formalizan el texto. Martínez, 1977. p.

19

Hay que considerar, además, que los ámbitos desde los cuales organizan el relato pertenecen a la fabulación. El Mudito fabula -antitéticamente a la designación de su apodo<sup>36</sup>- y la madre Benita es la interlocutora de su discurso. Por su parte, Humberto fabula como escritor de La Rinconada. En más de una ocasión las identidades de ambos se entrecruzarán además a partir del discurso dominado por su cambiante perspectiva. Esta es la base del enmascaramiento técnico con el que Donoso mantiene la ambigüedad de la novela, como lo explica Nelly Martínez. Y, en cuanto al lector, esta obra es la que

<sup>36</sup> Considérese la inversión semántica de su identidad: El Mudito habla, produce su discurso oral, sobre el que se construye buena parte de la narración de la novela. Esta paradoja deliberada invierte la condición que le asigna el apodo; nombre que podría definir su identidad. El Mudito es la voz de la narración a pesar de su característico apodo.

mejor motiva su participación, porque éste tiene la facultad de elegir una dimensión de interpretaciones sobre otras. Considerando el caos de tiempo, de espacio y nivel de “realidad” ficcional, y de “ficción dentro de la ficción”, se interpreta el enmascaramiento del Mudito.

En primer lugar, es significativo que –como la Chepa o la Manuela- el personaje se enmascare bajo un pseudónimo y que de esta manera se le presente al lector. El pseudónimo encubre el nombre de Humberto Peñaloza de manera que el enmascaramiento se desarrolla progresivamente bajo el siguiente esquema de máscaras:

- Humberto Peñaloza enmascarado en El Mudito (y viceversa).
- El Mudito enmascarado con la cabeza del Gigante.
- El Mudito enmascarado como Jerónimo de Azcoitía cuando se “interioriza” en él para proporcionarle potencia sexual.
- El Mudito se enmascara en vieja.
- El Mudito se enmascara en bebe.
- El Mudito se enmascara “interiorizando” por momentos a diferentes personajes como: la Peta Ponce, Inés de Azcoitía, Boy.
- El Mudito enmascarado y asimilado en imbunche.

Esta mascarada confirma la constante transformación que se convierte en el modo de acción del personaje. La vorágine de máscaras que adopta, es decir, la cantidad de identidades que usurpa en la novela –aun de manera contradictoria, exagerada, fantástica, simbólica-, confirma que este enmascaramiento es la forma en que el Mudito se define.

Sacas la cabezota del asiento delantero del Ford, la máscara descomunal, colorada, pecosa, de payaso, títere, demonio, muñeco, ojos saltones y risotada fija que muestra un par de dientes de conejo.

-Bueno. Entonces te voy a vestirme.

-Bueno.

-Pasa los mil quinientos.

Se los entrego. Romualdo me entrega un par de pantalones de percha floreada. Me los pongo.

-¿Ahora la chaqueta?

-No, la cabeza primero, después la chaqueta, para que te tape las tiras con que voy a sujetarte bien sujeta la cabeza.

Me la pones por encima, ritualmente, como el obispo mitrado coronando al rey, anulando con la nueva investidura toda existencia previa, todas, el Mudito, el secretario de don Jerónimo, el perro de la Iris, Humberto Peñaloza el sensible prosista que nos entrega en estas tenues páginas una visión tan sentida y artística del mundo desvanecido de antaño cuando la primavera de la inocencia florecía en los jardines de glicinas, la séptima bruja, todos nos disolvimos en la oscuridad de adentro de la máscara. No veo. Ahora, además de carecer de voz, no tengo vista [...] Donoso, 1970 [1981] p. 89-90.

Como lo expresamos en la parte teórica de este trabajo, la máscara constituye el propio ser del Mudito. La máscara le permite apropiarse o incorporarse a ciertas identidades como verdades esenciales. En la cabeza del Gigante (nótese la sinécdoque basada en la cabeza y no en otra parte del cuerpo como símbolo de la identidad) se fusionan los dos tipos de máscaras a los que aludía Gisela Cánepa<sup>37</sup>: la teatral y la ritual. Es evidente el carácter ritual y sus componentes en la cita observada. La identidad del Mudito asume una investidura de elementos de otras identidades. Por eso, El Mudito busca su identidad en la alteridad, en las continuas máscaras a las que tiene acceso. Esta búsqueda y, a la vez, incesante enmascaramiento tiene un motivo subrepticio: el Mudito no tiene esencia y busca hacerse de una a través del enmascaramiento. El carecer de identidad y esencia lo hace un elemento de la ambigüedad en la novela. En este sentido, Erika Cortés propone que el Mudito persigue la técnica del envolvimiento al adquirir las diferentes máscaras, identidades o máscaras, al estilo de la figura del imbunche. Este envolvimiento es un sinónimo simbólico del enmascaramiento.

*El Obsceno Pájaro de la Noche*, obra del escritor chileno José Donoso, muestra una problemática: la crisis de identidad, pues el personaje estará siempre en una búsqueda de

<sup>37</sup> Ver las citas de Cánepa de la parte teórica de este trabajo en las páginas 12 y 13.

identidad. Se destruye la unidad del personaje, se proyecta la no unidad. [...] Desde el primer momento se capta la importancia de esta categoría “el envolvimiento”. Tapiar, cerrar, coser, guardar, aprisionar, inmovilizar, neutralizar, son tareas en que están empeñados los personajes de una u otra manera. Efecto de este ánimo manipulador y regresivo son la sordera, mudez, castración, idiotización que va conduciendo a los seres al olvido, al despojo y al desecho. Los personajes van cayendo a la condición de envoltorio, paquete, cáscara, muñeco. Sacos, hilos, amarras, son elementos diligentes para cumplir su función de bloque a lo externo, de asfixia ontológica. Desde el principio se revela la importancia de envolver, careciendo [Sic.] de importancia el objeto envuelto. Cortés, 1990. p. 19-20

El Mudito no posee, por lo tanto, unidad, centro, identidad fija e inamovible que defina su esencia concretamente. Por lo mismo, debe recurrir al constante enmascaramiento hasta perder su última máscara: su voz.

Así como las máscaras en las que se desmorona la conciencia del narrador proliferan hasta el vértigo para terminar devastándolo, también los enunciados que estructuran su discurso se multiplican frenéticamente para acabar silenciándose y revelando que el lenguaje mismo es otro disfraz que disfraza el hecho de serlo. Al final de la novela, cuando la conciencia narradora se hunde en la oquedad y su voz en el silencio sólo quedan, “astillas, cartones, medias, trapos, diarios, papel, mugre”: sólo restan las palabras, objetos inservibles, nada. Martínez, 1977. p. 18

El discurso mismo de la novela –en su tono confesional, como lo propone Mónica Barrientos de la Universidad de Chile- nos proporciona la base sobre la cual se sostiene la necesidad de enmascaramiento.

Usted cree que sólo están disfrazados de lo que parecen ser. Quitémosles los disfraces y quedan reducidos a gente como yo, sin rostro ni facciones, que han tenido que ir hurgando en los basureros y en los baúles olvidados en los entretechos y recogiendo en las calles los despojos de los demás para confeccionar un disfraz un día, otro disfraz otro, que los permita identificarse aunque no sea más que por momentos. No tienen ni siquiera máscara. Hay tan pocas máscaras,



por eso es que me da pena que hayan destruido la cabezota del Gigante. Yo no entiendo, Madre Benita, cómo usted puede seguir creyendo en un Dios mezquino, que fabricó tan pocas máscaras, somos tantos los que nos quedamos recogiendo de aquí y de allá cualquier desperdicio con que disfrazarnos para tener la sensación de que somos alguien, [...] ser alguien, Humberto, eso es lo que importa [...] uno va perdiendo la ventaja de los disfraces que se van improvisando, su movilidad, cómo el último ocultó al previo [...] todo improvisándose, fluctuante, hoy yo y mañana no me encuentra nadie ni yo mismo me encuentro porque uno es lo que es mientras dura el disfraz. Donoso, 1970 [1981]. p. 155

Teniendo como interlocutora a la madre Benita, Humberto Peñaloza/el Muditto resume en la cita del capítulo 9 de la novela de qué se trata el enmascaramiento: un robo, una usurpación. Denotativamente en su discurso se lee el robo a los privilegiados (los Azcoitia), pero toda la alegoría no es más que una explicación de la usurpación de la identidad. El rol de las máscaras como objeto (casi sagrado) es un privilegio al que el narrador del fragmento sólo puede acceder a partir del robo, “porque de la apropiación, el trueque, el préstamo, surgirá una *persona*”, como lo indica Alicia Borinski [1999, p.87]. Él no es nadie y procura ser alguien a partir del disfraz de otro, como también lo postula Amadeo López: “El deseo de ser «alguien», de tener rostro, es constante en la novela y llevará a Humberto/Muditto por los vericutos [sic.] de una cadena de significantes imaginarios sin poder encontrar otra respuesta que el eco de la ausencia”.<sup>38</sup> Por eso, la identidad, que define la esencia, la poseen los otros y en la filosofía de Humberto “uno es lo que es mientras dura el disfraz”. Este estatus simbólico de la máscara alcanza el nivel ontológico de los personajes. En cuanto a los límites de la identidad y el nihilismo que ésta implica, Donald Shaw, por su parte, cita el ensayo de Borinski [1973] para explicar el sentido del enmascaramiento en esta novela.

---

<sup>38</sup> López, 1999. p. 92

[...] como lo ha demostrado Borinski, en *El obsceno pájaro de la noche* “la unión sexual es atracción entre máscaras”. Otra cosa en la que no cree Donoso es en “la solidez de la personalidad humana”. La personalidad también es un paquete sin nada dentro; no hay más que máscaras, antifaces, funciones que uno cumple, papeles que uno representa. El elemento más perturbador de *El obsceno pájaro de la noche* es la manera en que los personajes se reducen a “máscaras interrelacionadas en un juego de superficies” (Borinski), a elementos intercambiables en un vasto mecanismo caótico. Con esto tocamos fondo. Negar la realidad de la persona significa añadir el último toque de anarquía a la novela. Ahora un actor-narrador (Humberto-el Mudito), objeto de constantes transformaciones, contempla el mundo en que nada es estable, todo está fragmentado, no hay más que caos. Shaw, 1999. p. 184-185

La manera como durante la última noche de la historia, el Mudito se desintegra es bastante sugerente. La nada que compromete su identidad es lo único que queda después de la vorágine de enmascaramientos y desenmascaramientos, de posesiones de los otros, de intentos por definir una esencia concreta. El imbunche en que se ha convertido la conciencia de Humberto/el Mudito termina reconociéndose en su “transparencia” antes de ser arrojado al fuego por la vieja que ha cosido el paquete dentro de otros paquetes de lo cual, sólo la mancha negra queda como vestigio de la identidad: “El viento lo vuelca, rueda por las piedras y cae al río.” [Donoso, 1970 [1981] p. 543]. Es decir, por naturaleza, el juego de enmascaramientos termina consumiendo al personaje que recibe acciones del viento, se extiende sobre las piedras y confluye en el río: elementos naturales que lo anulan. La novela es una metáfora de la condición humana. La identidad y el nivel ontológico que alcanza ésta en la simbología del Mudito recrean el conflicto existencial del ser humano. Como lo explica Jaime Martínez-Tolentino, el Mudito se enclaustra, se pierde a sí mismo y termina identificándose con el imbunche y la casa tapiada, en cuyo interior se frustran todos los personajes (y las identidades que éste encierra). De la misma manera, se destruye Humberto Peñaloza “huyendo de la

vida y tratando de convertirse en lo que su padre constantemente le decía que era: nada” [Martínez-Tolentino, 1986. p. 78].

La nada hacia la que nos arrastra el enmascaramiento de identidades del Mudito es un componente de una característica particular de la novela. Muchos elementos que componen el discurso narrativo conducen a caracterizar la novela como una “mise en abîme” tal como lo plantea Catalina Gaspar. Su teoría plantea un juego de cajas chinas donde la producción del personaje “el Mudito” termina englobando la novela misma. De allí la importancia del discurso “escrito” de Humberto Peñaloza y el discurso “oral” del Mudito. A partir de ambos –que son la misma identidad- se tejen las historias que conforman los niveles narrativos de la novela. Así también se sustenta el discurso como un complejo enmascaramiento técnico de la obra:

Desde una voz narrativa “narcisista” que se enmascara y disfrazo, el “personaje” (Rowe 1983) podría ser simultáneamente “yo” y todas las otras “identidades” del universo ficticio la “única – aunque múltiple- voz narrativa” (Bustillo 1990: 222-223), ya que “adopta el informe fluctuar de múltiples identidades, la sustitución y la participación en variadas personas” (Goig 1974: 115) Gaspar, 1998. p. 213-214

El constante cambio de identidades corresponde con la fragmentación en diferentes personajes, cuyo discurso se multiplica en la polifonía de la obra. Por eso, el vertiginoso proceso de (des)enmascaramiento del Mudito se complementa con la polifonía y la fragmentación (ambas características de la narrativa moderna del *Boom*) como constituyentes de la obra. Así también lo interpreta Catalina Gaspar:

[...] la noción de persona se propone como fragmentación, descentramiento y, por último, como una superposición de máscaras que recubren no un rostro, sino su ausencia. Cada uno de los “personajes” existe en tanto es enunciado por una voz, pero ella se transmuta en otras voces, negándose y afirmándose sin alcanzar a erigir la figura de un narrador, ya que las diferentes figuras ficticias que parecerían asumir la narración carecen también de identidad como

narradores al ser escamoteada por la semiosis verbal que los reduce a la enunciación. [...] Se trataría, en este nivel de lectura, de un diferimiento del significado, que se torna siempre “otro”, en lo que Martínez (1980: 53) conceptúa, a partir de Bajtín y de Derrida, como “polifonía de la descentralización”. Gaspar, 1998. p. 214-215

En cuanto al universo narrativo carnavalizado, la novela es una constante inversión del orden, hasta el extremo de sostenerse en la paradoja. En este particular mundo, la mascarada en la que se sumerge la identidad del Mudito es la coartada perfecta para proponer un particular sentido de verosimilitud. Parte del carnaval son las secuencias de la máscara del Gigante y toda la grotesca parafernalia que arrastra. Pero la carnavalización también se encuentra en el discurso mismo y su inversión o descentralización; asimismo, en la voz que usurpa otra voz, las identidades superpuestas –sustituciones y desplazamientos- que engendran al monstruoso Boy (grotesco elemento desmesurado y simbólico del exceso caótico). Esta es la implicancia principal del concepto bajtiniano de carnaval en el proceso de (des)enmascaramiento. La parodia y el carnaval en la inversión de roles (sobre todo, ontológicos) del Mudito sustentan la dialéctica del enmascaramiento en la obra.

Sin certezas –y más bien en medio de la ambigüedad e incertidumbre- la identidad atraviesa la existencia procurando aprehender roles y máscaras hasta llegar al final desde el que se le reconocerá por los espacios superpuestos que ha recopilado en la experiencia. En una lectura, la novela de Donoso puede ajustarse a esta versión de existencialismo –que se refleja en el epígrafe y, quizá, en la intención detrás de la reflexión de James. La psique y la conciencia del individuo, nunca ajenas a este nivel abstracto y simbólico de las narraciones donosianas, quedan expuestas con suma lucidez en una obra delirante.

## 2.4 *Tres novelitas burguesas*: (des)enmascaramiento del estereotipo, inversión de roles y relaciones de poder

[...] las *Tres novelitas burguesas* se escribieron en un año de doscientos cincuenta dólares al mes y mucho frío, y están dedicadas con gratitud a Gene y Francesca Raskin.  
María Pilar Donoso *El «boom» doméstico*

-Nada. No eres nada. Es como si fueras transparente, resbaladizo. No tienes personalidad, eso es lo que pasa. Como una hostia sin consagrar...

José Donoso “Gaspard de la nuit” *Tres novelitas burguesas*

Quizá la idea de escribir las historias surrealistas<sup>39</sup> que componen *Tres novelitas burguesas*, confirme la actitud de Donoso por explorar las posibilidades de la verosimilitud y del carácter del universo narrativo de sus obras. Un argumento fundamental para pensar esto podría ser la casi sucesiva publicación de *El obsceno pájaro de la noche*, *Tres novelitas burguesas*, *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria*, que –más allá de las implicancias sociales en sus argumentos– tienen elementos en común que se apartan del realismo<sup>40</sup>. En *Historia personal del «boom»*, Donoso se cuestiona acerca de la sentencia que le hiciera Pablo Neruda a María Pilar, la esposa de Donoso (“¿Tuvo razón Pablo Neruda cuando en una ocasión le dijo a mi mujer que yo debía escribir «la gran novela social de Chile» [...]?” [p. 91-92]). El realismo tradicional que se encuentra implícito en la expectativa de Neruda por Donoso es justamente el modelo del que escapan los narradores del *Boom*, incluso aquellos que como Vargas Llosa manejan considerablemente un universo narrativo realista en sus obras. José Donoso procura más bien interactuar con otras corrientes

<sup>39</sup> Surrealistas –como las denominan otros críticos– por entenderlas más allá de los parámetros realistas, con cuotas de ironía y humor, relacionadas a lo onírico, al inconsciente y a lo fantástico –como las de “Chatanooga Choo-choo”–, y hasta con el absurdo –como el final “godotiano” de “Átomo verde número cinco”.

<sup>40</sup> Incluimos en la lista también, a la novela de Donoso más realista de esta década, *Casa de campo* (1978), cuyos coqueteos con el delirio y lo lúdico, sin embargo, la alejan del realismo tradicional.

alejadas de la verosimilitud realista ortodoxa de la primera mitad del siglo XX. Esto es evidente en su obra en general, pero, sobre todo, durante la etapa de sus publicaciones entre 1970 y 1980. Este es el marco, en el que aparece *Tres novelistas burguesas*.

Una primera lectura, tal y como lo sugiere el título general, podría señalar que las *Tres novelitas* tienen como finalidad la crítica de una clase social (esta vez situada en Barcelona, ciudad donde Donoso vivió su exilio). Sin embargo, a esta preocupación social se añade la ontológica, que se presenta en la forma de tres cuestiones esenciales: el juego de inversiones o duplicaciones a través de las máscaras, el conflicto entre el orden y el caos y la no-unidad o desdoblamiento de la personalidad. Ballesteros, 1994. p. 981

Para analizar los procesos de (des)enmascaramiento en esta obra, el personaje más idóneo es Sylvia. Ella puede ser considerada como uno de los elementos de intertextualidad<sup>41</sup> de las tres historias que componen las novelitas burguesas. La naturaleza de su presencia en “Chatanooga Choo-choo” y en “Gaspard de la Nuit” es ciertamente diferente, pero muy significativa para analizar el proceso de enmascaramiento. Considerando el orden de presentación de las novelitas en la obra, se puede plantear que Sylvia se revela estratégicamente al lector desde perspectivas distintas, de manera que se puede plantear un sugerente proceso de enmascaramiento general a partir de los roles que cumple. En primer lugar, Sylvia se presenta al lector como una “mujer objeto” y luego, como “madre”. La oposición de ambos roles es

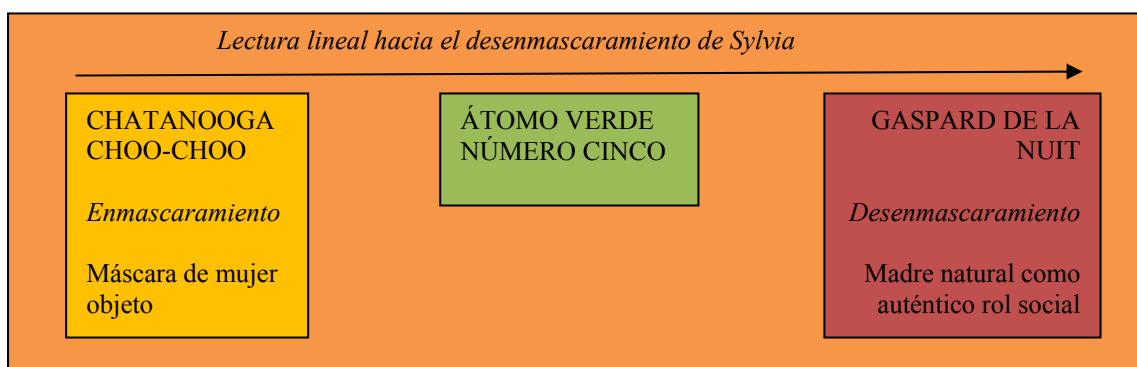
<sup>41</sup> La unidad de este libro no sólo se da en los temas y otros aspectos que relacionan las historias, como el ambiente, sino en la intervención de los personajes. Por ejemplo, Anselmo y Magdalena participan en la primera y segunda novelitas (y sólo son mencionados en la tercera), mientras que intercaladamente, Sylvia protagoniza la primera y la tercera. La señora Presen hace la limpieza y sirve para Marta y Roberto en la segunda, y para Sylvia en la tercera. Marta y Roberto protagonizan la segunda novelita y son mencionados en la tercera. De tal manera que los personajes se intercalan para estructurar también las historias. Sin embargo, la participación de Sylvia podría también observarse, quizá, en todas. ¿Acaso una de las mujeres que ingresan al departamento de Roberto y Marta en “Átomo verde número cinco”, descrita en extremo como alta, delgada y con “una noción errada de lo sexy”, no sea Sylvia disfrazada, en una irónica humorada de Donoso?: “Atrás, dos mujeres altas, flacas, de impermeable, con el pelo muy corto, casi iguales, tan lavadas que los poros y las venas quedaban detalladamente dibujados sobre la fealdad cotidiana de sus rostros. Pero Roberto se dio cuenta de que la de la izquierda, pese a su atuendo de amanuense de notario de provincia, tenía cierta errada noción de lo *sexy*, porque llevaba colgados de las orejas unos pendientes de metal dorado como de gitana que contradecían el puritano aspecto del resto de su atuendo.” Donoso, 1973 [1997]. p. 118

evidentemente deliberada. De la máscara constituida por elementos de frivolidad, el lector es conducido a elementos del rol maternal que se revelan en el mismo personaje. La frivolidad oculta el cariño maternal: “¿era verdad o leyenda que tenía un hijo Sylvia...?, parecía imposible haber engendrado nada con ese cuerpo reducido a un mínimo por la elegancia de la cabeza, del cuello, la longitud de las extremidades...” [Donoso, 1973 [1997]. p. 33], se cuestiona el narrador. Y más adelante: “Sylvia seguramente no tenía hijos, era hijo de su marido en un matrimonio anterior” [Donoso, 1973 [1997]. p. 35]. Casi se hace imposible creer en una primera aproximación al personaje que ambas perspectivas correspondan a Sylvia. Sin embargo, esta duda queda despejada sólo al leer la última novelita: Sylvia es, a pesar de todo, madre natural de Mauricio.

Sylvia y su marido se separaron cuando Mauricio tenía diez años: su amante de entonces y el «abandono del hogar» de que se la acusó con el fin vengativo de quitarle a Mauricio eran cosas menos graves, para las mujeres de su familia política –no tenían imaginación más que para parir con la asombrosa abundancia de conejas preconciabiles-, que el uso de su libertad individual al negarse a tener otro hijo y tomar la píldora a escondidas de su marido con el fin de proteger su figura. Donoso, 1973 [1997]. p. 152

Sylvia miró extrañada a su hijo, sin comprender cómo podía haber dado a luz a un ser que hablaba de esas cosas. Donoso, 1973 [1997]. p. 179

El esquema del proceso general de (des)enmascaramiento de Sylvia transcurre para el lector según el orden de las historias:



El enmascaramiento es, por cierto, uno de los elementos que articulan deliberadamente las tres “novelitas”. Y -así como en *El obscuro pájaro de la noche*- el nivel ontológico, al que llega el juego de identidades, desborda la verosimilitud realista. Las inversiones y duplicaciones evocan nuevamente el concepto de carnavalización. El desdoblamiento de personalidades, la inversión de roles sociales y las inestables relaciones de poder también se encuentran ligados con el nivel técnico del proceso de (des)enmascaramiento.

El juego de máscaras, el desdoblamiento y la fragmentación son en “Gaspard de la Nuit” y “Chatanooga Choochoo” estrategias liberadoras que permiten la inversión de los roles sexuales y sociales asignados. Representan un mundo donde las relaciones de poder nunca son estables y donde el sujeto se construye fragmentado y desdoblado. Por el contrario, en “Átomo Verde número cinco”, las máscaras no liberan sino que encubren la negación, una ausencia, un vacío. Tras ellas se descubre una realidad monstruosa donde el caos se impone al orden definitivamente y conduce a la desintegración. Ballesteros, 1994. p. 991

Estas apreciaciones de Isolina Ballesteros se confirman en la obra, pero se enfatizan siguiendo el orden establecido para su lectura espontánea. Sylvia, como personaje, sin embargo, también se encuentra en los procesos de (des)enmascaramiento de las novelitas. Por lo tanto, las dos perspectivas en las que se desarrolla el proceso de (des)enmascaramiento –Sylvia considerando las dos novelitas y Sylvia en una determinada novelita- demuestran la complejidad del rol técnico del personaje.

Así, en “Chatanooga Choochoo”, el primer personaje que se nos presenta –y por lo tanto el primero de *Tres novelitas burguesas*- es Sylvia. En comparación con el rol de “madre” que el lector encontrará en “Gaspard de la Niut”, Sylvia se enmascara en esta novelita como una mujer-objeto, sin demasiadas características que revelen su rol



maternal. Y aunque en “Gaspard de la Nuit”, Sylvia mantiene algunos rasgos de frivolidad, el carácter de madre se proyectará como un lado oculto o enmascarado para el lector<sup>42</sup>. El primer momento en que se configuran los rasgos de la máscara en Sylvia es aquél cuando la historia sufre una retrospección en virtud del recuerdo del baile en el que Sylvia y Magdalena se conocieron. Anselmo, el narrador, destaca la sorpresa de que ambas mujeres se vean vestidas igual.

[...] busqué con la vista a Magdalena. En la distancia triplicada por el gentío la divisé de pie, comparando sus *hot-pants* de lentejuelas con los de otra mujer que los llevaba idénticos. La interlocutora de Magdalena era altísima, delgadísima, parada como si su cuerpo hubiera sido montado no con un criterio antropomórfico y mimético, sino expresivo y fantástico, semejando una abstracción exagerada de la elegancia, apenas un símbolo, los codos doblados a la inversa, una cabeza diminuta, casi nada de torso, todo esto equilibrado sobre piernas finísimas cruzadas con desprecio total por la verosimilitud anatómica con que podría cruzarlas una garza muy consciente del efecto que busca. Sin embargo, no era su cuerpo lo más extraordinario: era su rostro perfectamente artificial, que presentaba una superficie lisa y plana como un huevo sobre el cual hubieran dispuesto unos ojos oscuros sin expresión ni cejas, dos parches de colorete en las mejillas, y la boca oscura cerca del extremo inferior del huevo. [...] las dos mujeres ataviadas en forma idéntica estaban a punto de interpretar algo en medio de la habitación y yo no sabía quién era la otra.

-¿No la conoces? Es Sylvia Corday [...] Donoso, 1973 [1997]. p. 22-23

Y luego, la sorpresa aumenta cuando el vestirse igual cobre el verdadero significado de enmascaramiento con el que se igualan los dos caracteres distintos de ambas mujeres. Sylvia y Magdalena son impulsadas a bailar “Chatanooga Choochoo” de una manera sincronizada, coordinada y en perfecta coreografía. La misma vestimenta es sólo la

<sup>42</sup> Nótese, para efectos del análisis, cómo -en “Chatanooga Choochoo”- Magdalena se muestra como una madre abnegada, que prefiere quedarse en casa a cuidar a los niños, mientras Anselmo, su esposo, tiene el *affaire* con Sylvia, la mujer objeto. Asimismo, Marta en “Átomo verde número cinco” no puede ser madre -como lo afirma varias veces el narrador- en oposición a lo que se nos mostrará de Sylvia en “Gaspard de la nuit”.

adecuación exterior de aquello que interiormente las controla<sup>43</sup> y las mueve, como si cada una de ellas careciera de identidad propia.

Sylvia y Magdalena volvían a bailar como dos muñecas, alzando las rodillas, estirando las piernas y los brazos idénticos, mostrando de pronto dos perfiles, dos cuellos, dos sonrisas magistralmente coordinadas. Donoso, 1973 [1997]. p. 25

Por otro lado, la presentación de Sylvia enmascarada desde la perspectiva del narrador se destaca en los rasgos artificiales (concentrados en el rostro: símbolo de la identidad) y autómatas del personaje. De manera similar, el lector observó a Sylvia, artificial y autómatas, por primera vez al comienzo del relato, cuando Sylvia chorrea aceite sobre la ensalada en la escarola. La mariposa pone en movimiento “ciertos mecanismos escondidos bajo la corteza de la espalda, porque Sylvia pronunció [...] palabras casi como una respuesta inmediata a la presión de la mariposa” [Donoso, 1973 [1997]. p. 17]. Es decir, algo externo a ella la impulsa a moverse, a actuar, como si no tuviera voluntad propia. Más adelante se refuerza la idea: “[...] hasta que la maldita mariposa nocturna, al chocar contra la espalda de Sylvia, puso en movimiento toda su maquinaria obsesiva, acelerándola [...]” [Donoso, 1973 [1997]. p. 32]. Su maquillaje es tan artificial como su conducta; alguien externo a ella ha dispuesto ojos sin expresión. Esta es la presentación del enmascaramiento circunscrito en el sentido de esta novelita. El enmascaramiento en ella es simbólico pero bastante directo a la vez. En esta novela corta, Donoso expone concreta y abiertamente que sus personajes se están enmascarando. El rostro de Sylvia, que se nos presenta “dibujado”, se concretará como tal –una máscara dibujada- conforme avance la trama.

Si bien Sylvia se muestra en el pasaje anterior con la cuota de artificialidad que le otorga la máscara, lo importante de la cita radica en que ella se revela enmascarada con

---

<sup>43</sup> Tal vez con la misma mecánica, aunque exagerada y paródica, con que el vestido rojo transformaba a Manuel en la Manuela en *El lugar sin límites*.

conciencia, mientras Magdalena se ve enmascarada como Sylvia.<sup>44</sup> Esta es la primera señal para entender cómo simbólicamente ambas pierden identidad y voluntad y, sin controlarse, bailen “Chatanooga Choochoo” bajo el influjo del enmascaramiento.

[...] el peinado flou que Sylvia lucía esa noche y los hot-pants de lentejuelas de lentejuelas de las dos mujeres parecían pertenecer a coristas de VAMPIRESAS DE 1940. Como obedeciendo a mi evocación, Sylvia y Magdalena alzaron paralelamente la pierna derecha, se enlazaron por la cintura, miraron unánimes hacia la izquierda, y comenzaron a bailar con una coordinación tan perfecta que parecía mecánica. Donoso, 1973 [1997]. p. 23

La artificialidad de Sylvia en esta novelita es asumida por la máscara que oculta la verdadera identidad de Magdalena a quien se le considera “sobria y más bien tímida por naturaleza” [Donoso, 1973 [1997]. p. 24]. Las afinidades de ambos enmascaramientos proliferan en el recuerdo de aquella noche. Asimismo, mediante el diálogo de los personajes y sus pensamientos, se va manifestando otro efecto diferente de (des)enmascaramiento: armar y desarmar. Además del maquillaje, es decir, de pintarse como acto temático simbólico de enmascarse, “armar” y “desarmar” se convierten en acciones cargadas del mismo concepto. Los personajes son armados o desarmados como otra forma de enmascaramiento. Sutil y constantemente se desliza el verbo (o sinónimos referentes a él) en las descripciones: “La interlocutora de Magdalena [Sylvia] era altísima, delgadísima, parada como si su cuerpo *hubiera sido montado* [armado]”; “Pero yo estaba tratando de resistir mi impulso de abalanzarme sobre Magdalena para *desarmarla*<sup>45</sup> como una maquinaria” [Donoso, 1973 [1997]. p. 22, 25]; por citar dos ejemplos al azar. Pintar y armar (otorgar a la persona las características que se desea

<sup>44</sup> Más adelante –un día antes del reencuentro con Sylvia- Anselmo mismo reconocerá la mascarada de ambas: “Era un juego, mascarada, máscara [...] Así con Magdalena ahora, que no era Magdalena sino una mutación de Sylvia, y Sylvia, a su vez, era todas las variaciones posibles del rostro ovoide de Sylvia; que a su vez era todas las variaciones posibles de los mitológicos rostros que aparecían en las revistas de moda y en los anuncios de los periódicos [...] En todo caso, sentí, al ver a Magdalena adquirir la máscara de Sylvia [...]” Donoso, 1973 [1997]. p. 65

<sup>45</sup> Ambos subrayados y resaltados son nuestros.

cuando se necesite) guardan una relación metafórica con las inestables relaciones de poder y el desdoblamiento de la personalidad en esta novelita. Este tipo de enmascaramiento, más que encubrir, constituye una máscara que ejecuta la identidad del personaje. El pintar (un rostro, nuevamente símbolo de la identidad) y armar (a un personaje) cobran mayor relieve en Sylvia, pues –sin llegar al nivel del Mudito– se caracteriza por presentar una identidad casi vacía. Y, como otros personajes de Donoso, ella sufre de la aprehensión por el otro, por una alteridad: “Sylvia estaba implorando la presencia de Magdalena, la necesitaba como apoyo o ayuda o protección [...] Sylvia no podía condolerse de la ausencia de Magdalena esta noche porque por la sencillísima razón de que nos conocía apenas; [...] nos habíamos conocido sólo la noche anterior.” [Donoso, 1973 [1997]. p. 18-19]. Y en el momento del *affaire* con Anselmo, se destaca de ella: “despojada de todo lo que no fuera su propia elegancia, expresaba eso: búsqueda desesperada, como quien busca la vida que está fuera de su alcance para apoderarse de ella y ponérsela como quien se pone lo que a su cuerpo le falta.” [Donoso, 1973 [1997]. p. 37]

El tipo de enmascaramiento por la acción de armar se observa desde el momento del *affaire* entre Sylvia y Anselmo en la noche de la parrilla en casa de los anfitriones:

Una leve sensación de desasosiego me invadió al tener la conciencia de haber quedado solo en una casa desconocida, con nada menos que la fantástica Sylvia Corday. Era evidente que el gran *atout* de Sylvia era su belleza, para muchos sexualmente atractiva, pero para mí demasiado abstracta o simbólica. [...] Una figura fantasmal se desprendió de los pliegues inflados por un poco de aire que apenas los agitaba.

-¡Sylvia!

No me oyó. ¡Claro! ¿Cómo iba a oírme si no tenía orejas? Fue lo primero que, sorprendido y horrorizado, noté que le faltaba... y sin embargo debo decir que no demasiado sorprendido: en ningún momento pensé que se las hubieran arrancado o cortado, sino, simplemente, que no las llevaba puestas y que por lo tanto, claro, no podía oírme... aunque sí se había dado cuenta de que

era muy posible que no me viera porque Sylvia tenía los ojos casi borrados de la cara...  
*Vanishing Cream*: lo que me pareció evidente era que Sylvia apenas veía, quizá sólo borrones tan indefinidos como las facciones que el maquillaje había disuelto a medias sobre su cara ovoide.  
 [...] sí me di cuenta de que Sylvia tampoco llevaba puestos sus brazos: y claro, buscar algo en un cuarto oscuro sin ojos y sin brazos es tarea difícil. Donoso, 1973 [1997]. p. 34, 37

De manera divertida y con ironía, Donoso apela a la particular verosimilitud de la narración para mostrar cómo Sylvia no se encuentra totalmente armada y pintada y que casi carece de voluntad propia. Esta peculiar escena escapa de los parámetros de un encuentro oculto entre amantes y más bien se aproxima –como algunos han reconocido– al surrealismo. El enmascaramiento de Sylvia, paradójicamente, se constituye a partir de una suerte de máscara incompleta debido a que no se encuentra “armada” por completo. Su identidad, activada desde algo ajeno a ella la conduce al cuarto de huéspedes donde dormita Anselmo y se consuma la extraordinaria escena amorosa: Anselmo arma a Sylvia. Esta reconstrucción, a pesar de ser dirigida por Sylvia, es manipulada por Anselmo.

[...] yo le pegué la boca recortada y humedecida donde debía ser la boca. Inmediatamente la oí decir: *...dinner at the dinner/ nothing could be finer/ than to have your ham'n eggs in/ Caroooooooooeeeeerrrrrr...*

Prolongó la última sílaba como un do de pecho para probar si su boca nueva le servía. Entonces se calló bruscamente, se acercó a mí y, poniendo su boca recién recortada sobre la mía, me besó. Sin poder resistir el impulso, la tomé en mis brazos, y ese beso –que ella, sin duda, me daba para probar la eficacia completa de su boca en todas sus funciones- me hizo conocer la satisfacción de besar y quizás hasta de amar a una mujer que no es completa: el poder del hombre que no corta lengua ni pone cinturones de castidad, por ser procedimientos primitivos, sino que sabe quitarle o ponerle la boca para someterla, desarmarla quitándole los brazos, el pelo en forma de peluca, los ojos en forma de pestañas postizas, cejas, sombras azules, quitarle mediante algún interesante

mecanismo el sexo mismo para que lo use sólo en el momento en que uno lo necesita, y todo, todo en ella depende de la voluntad del hombre [...] Donoso, 1973 [1997]. p. 40

Como se desprende de esta cita, en ese mismo momento, también se dispone de la facultad de desenmascarar a un determinado personaje. Y si bien, en esta novelita, las máscaras otorgan la identidad que necesitan personajes como Sylvia, a la vez, designan la capacidad de manipularlas a personajes como Anselmo o Ramón, de manera que este último tiene ventajas en las relaciones de poder implícitas en la trama. Por otro lado, enmascarado y (des)enmascarador conforman roles en el esquema de acciones de los conflictos de la pareja de la historia. Si Sylvia se pinta (se enmascara)<sup>46</sup> y Ramón arma o desarma (controla el enmascaramiento de Sylvia)<sup>47</sup>, Anselmo usa la *vanishing cream* y los cosméticos (como un símbolo de enmascaramiento<sup>48</sup> y de dominación<sup>49</sup>) y tanto Sylvia<sup>50</sup> como Magdalena<sup>51</sup> desmontan (desarman como otro símbolo de desenmascaramiento) a sus maridos. Para desenmascarar la virilidad del hombre, por

<sup>46</sup> “-Cuando despierto en la mañana tengo la sensación de que si no me pinto los ojos no voy a poder ver... Lo primero que hago al despertar, incluso antes de tomar desayuno o bañarme, es pintarme los ojos” Donoso, 1973 [1997]. p. 41

<sup>47</sup> “-¿Y tus brazos?

-No sé dónde me los escondió Ramón. [...]

-A los hombres les gusta dejar imposibilitadas a las mujeres... No quiere que salga de aquí.” Donoso, 1973 [1997]. p. 41, 46

<sup>48</sup> “[...] mi mano logró reproducir sobre el rostro ovoide de Sylvia el bello rostro de la portada del *Vogue*, que sin embargo era el rostro de Sylvia: una máscara suave, sutil, divertida, sabia.” Donoso, 1973 [1997]. p. 43

<sup>49</sup> “[...] ante su resistencia, en un acceso de rabia, la amenacé con borrarle la cara. Aterrada se puso bruscamente de pie, encarándome, y yo encarándola a ella con un trapo en la mano para borrarle la cara con *Vanishing Cream* como quien borra un monigote de tiza que acaba de esbozar sobre un pizarrón.” Donoso, 1973 [1997]. p. 43-44

<sup>50</sup> “Crema de desvanecer, de hacer desaparecer, de borrar, de limpiar, de dejar vacío, sin rostro, sin sexo, sin arma de ninguna clase con que herir o defenderse o procurarse placer. Ella [Sylvia] me había quitado lo que hacía gravitar mi unidad como persona, lo que me permitía unirme a Magdalena, y siendo esta unión misma lo que le daba forma a mi trabajo, a mi relación con los demás, con mis hijos, Sylvia había descoyuntado mi vida... *Vanishing Cream*...” Donoso, 1973 [1997]. p. 49

<sup>51</sup> “-Creo que el paquete que te di, ¿te acuerdas?, te lo di cambiado... tú tienes el de Ramón y yo el de Anselmo...

Magdalena se encogió de hombros [...]

-¡Bah! Me parece mucho más divertido que por un tiempo Anselmo se quede con lo de Ramón...

-Y Ramón con lo de Anselmo. ¡Sí, qué divertido! Tienes que reconocer que es cómodo ser mujer: el hecho de que los hombres tengan el sexo de quita y pon facilita mucho la infidelidad.” Donoso, 1973 [1997]. p. 79

ejemplo, le roban el pene a Anselmo; de manera que aquello que le otorga la identidad de masculinidad le ha sido suprimido y con ello las relaciones de poder cambian.

Mi furia contra ella, la sensación de que me había quitado mi más poderosa arma para someter, alzó mi furia, y mirando a mi alrededor buscando con qué atacarla –un látigo para marcar su piel blanca, por ejemplo-, sólo vi el pote de *Vanishing Cream* sobre la mesita de noche. Inmediatamente tomé un paño y lo unté en la crema y me lancé violentamente contra Sylvia [...] Venganza. Sí. A ella no podía arrancarle el sexo como ella a mí, porque sería necesaria una operación quirúrgica. Las mujeres son más complicadas desde ese punto de vista. Pero le había borrado la cara, lo que para ella quizá resultaría peor. Donoso, 1973 [1997]. p. 49

“Pintar” y “armar” pueden asociarse a “enmascarar”, así como *vanishing cream* y “desmontar” podrían asociarse connotativamente a “desenmascarar”, pero esto sólo puede sostenerse a partir de la situación determinada por la pelea simbólica de las parejas. Tanto los enmascaramientos como los desenmascaramientos constituyen un factor fundamental como accesos al poder en el juego de manipulación en el que se encuentran los personajes. A partir de los procesos de desenmascaramiento se puede interpretar que Ramón domina a Sylvia (la despinta y la desarma, le quita la identidad de bella artificial); que Sylvia domina a Anselmo (lo desarma y le roba el “arma” para someter –es evidente la asociación de esta referencia al poder- dejándolo sin identidad masculina). Asimismo, Sylvia y Magdalena dominan a sus esposos al final de la historia.

Ramón y Anselmo creen manipular a las mujeres como si estas fueran objetos, poniendo y quitando máscaras, pero tras esa apariencia, se esconde la verdadera realidad: por el mismo medio, a través de las máscaras, y sin saberlo ellos, están siendo manipulados por ellas, que los privarán hasta de su “arma para someter”, que es lo único que les da unidad como personas. Ramón y Anselmo son castrados, armados y desarmados por sus mujeres. Esto los iguala como las máscaras igualaban a Sylvia y Magdalena, y anula su individualidad. Anselmo es el doble de Ramón como Magdalena lo era de Sylvia, y de la misma forma que Magdalena y Sylvia

intercambian su rostro (máscara) en algunas ocasiones, Ramón y Anselmo intercambian el órgano sexual, ahora a conveniencia de aquéllas. En la última escena de la novela, Ramón y Anselmo han perdido la autonomía y la autoridad y, como muñecos mecánicos sin voluntad ni conciencia de su nueva situación, bailan, vestidos de forma idéntica, al son de “Chatanooga Choochoo”. Ballesteros, 1994. p. 984-985

La máscara de mujer-objeto de Sylvia tiene un vínculo claro con las relaciones de poder y la caricatura de *swingers* que Donoso delinea en este relato:

Ramón, me di cuenta, era intolerante de una verdadera autonomía en Sylvia. Y a pesar de la alardeada «libertad» de la pareja, él siempre continuaba siendo un señorito de la vieja escuela en busca de la tópica «mujer objeto», de la cual, también tópicamente, Sylvia encarnaba la «liberación» en las páginas de las revistas femeninas. Donoso, 1973 [1997]. p. 31

Y esto se muestra así, porque la obra pretende ironizar sobre las fronteras de la dominación y la liberalidad en las relaciones. De esto se desprenden además otros análisis relacionados al feminismo y el rol de la mujer en “Chatanooga Choochoo”<sup>52</sup>.

En esta primera novelita burguesa, las máscaras son usadas e intercambiadas de una manera más abierta y simbólica, al mismo tiempo. Esto nos remite al concepto del carnaval bajtiniano, pues los roles se invierten en este esquema de relaciones de poder, manipulación y sometimiento, que constituyen los elementos más importantes de la temática de la novela. Es interesante observar esto, además, si consideramos que la escena final es una repetición, calco o escena grotesca de una de las primeras del relato. Los maridos bailan exactamente igual –y sin voluntad- como sus esposas, ahora bajo el dominio de ellas. Los roles son intercambiables como otros objetos en esta historia.

<sup>52</sup> Para esta línea del análisis, que escapa de nuestra tesis, podemos remitir a un breve, pero interesante fragmento (en las páginas 27 y 28) de la conversación del autor con Josefina Delgado, publicada en el Dossier dedicado a Donoso en los Cuadernos hispanoamericanos (2005).



Asimismo, se puede afirmar que la máscara otorga rasgos de su propia identidad a los personajes, y aunque esto difiera de la manera en que se observa en *El obsceno pájaro de la noche*, la tendencia a enmascararse minimiza la idea de ocultar la identidad, y más bien incide en asignar precisamente elementos de una identidad vacía, artificial.

Por otro lado, tomando en cuenta el enmascaramiento general de Sylvia en esta obra, observaremos su desenmascaramiento en la tercera novelita burguesa, “Gaspard de la nuit”. En ella, Sylvia se revela como una mujer capaz de abrigar sentimientos maternos, bastante diferente de la Sylvia fría y artificial enmascarada en “Chatanooga Choochoo”.

Entonces Sylvia, en vez de salir de la habitación, se acercó ondulante a su hijo para besarle otra vez, suavemente, metiéndole sus largos dedos perfumados en la mata de pelo renegrido, y le rogó:

-Mauricio... no te encierres tanto. Quisiera que te sintieras libre en esta casa... conmigo...

Donoso, 1973 [1997]. p.175

Por eso, el orden en que Donoso presenta a Sylvia en *Tres novelitas burguesas* es deliberado. El rol que le asigna a Sylvia queda guardado para el final de la obra con el fin de destacar su capacidad maternal puesta en duda en la primera novelita. El efecto de este cambio de roles es un evidente contraste para el lector. Si bien es cierto, Sylvia continua con algunos rasgos de la mujer objeto y artificial con los que se enmascara – aún se pinta el rostro que se le deforma con el llanto-, el proceso de enmascaramiento adopta otro rumbo.

La tercera novelita burguesa plantea también su propio proceso de enmascaramiento. Esta vez, Sylvia se inserta en otro juego de manipulación, pero diferente al de su esposo y al de su amante.

-¿Te habías dormido?

Sylvia tuvo la molesta sensación de que Mauricio estaba allí, mirándola desde hacía mucho rato, y que la dominaba. No podía reconocerle ningún poder a su hijo antes de saber en qué consistía ese poder, y respondió:

- No.

-Pero estabas con los ojos cerrados.

Atrapada, Sylvia no quiso darse por vencida:

-Sí. Descansando un poco antes de ponerme la cara. Todos los tratamientos de belleza te recomiendan relajarte completamente antes de maquillarte.

Mauricio le preguntó:

-¿Y lograste relajarte?

-Sylvia no quiso dar su brazo a torcer:

-No, pero en fin... Donoso, 1973 [1997]. p. 161

Ella procura manipular a su hijo Mauricio (“la odiosa comedia madre-hijo que se esperaba de ella...”, Donoso, 1973 [1997]. p.156) y, para ello, trata de asignarle máscaras entendidas como roles sociales convencionales<sup>53</sup> que éste –joven, sensible y especial- no acepta.

Mauricio rechaza los “disfraces” y “máscaras” impuestos por la sociedad (empezando por su madre, Sylvia); es decir, la necesidad de poseer una identidad fija y estable, de “ser alguien”. Por ello se siente “prisionero de su nombre, de su dirección, de su padre, de su abuelis...” Por su parte, a Sylvia le molesta esta ausencia de identidad en su hijo, o más bien su propia incapacidad para definirlo, clasificarlo, para explicarse el significado de su silbido. Ballesteros, 1994. p.

989

<sup>53</sup> Algunos ejemplos de los abundantes diálogos donde se observa esta situación: “-¿Te gustan las chicas?/ -No./ Y luego, quizá demasiado audazmente:/ -¿Y los chicos?/ Mauricio no se inmutó:/ -Tampoco./ Sylvia no pudo controlarse al insistir:/ -A mí no me importaría. Soy muy comprensiva./ -No./ -¿Qué te gusta entonces... el cine... nadar...?/ -No./ -¿Qué?/ Bueno... no sé... pasear.../ -¡Ah!” Donoso, 1973 [1997]. p.154

“-¿No te encanta la idea de pasar un mes en la playa?/ Mauricio no contestó./ -¿No te gusta el mar?/ -No./ -¿Cómo no te va a gustar?/ -No es que no me guste./ -¿Entonces?/ -Es que me da lo mismo./ -Ya te gustará Cadaqués./ -¿Por qué?/ Sylvia lo pensó:/ -Es que es distinto/ -Pero eso puede ser peor.” Donoso, 1973 [1997]. p.155

“-¿Adónde vas a ir?/ -No sé./ -¿No necesitas un plano o algo así?/ -No hace falta./ -Yo pensé que tal vez podríamos ir a.../ -No, gracias, quiero salir a pasear...” Donoso, 1973 [1997]. p. 162

“-¿Cómo se llamaba eso que silbabas?/ -GASPARD DE LA NUIT./ -Mañana mismo te lo voy a comprar./ -No me compres GASPARD DE LA NUIT./ -Sí. Y todo lo demás./ -No./ Sylvia, de pronto, se puso muy colorada, y parándose de la mesa, comenzó a pasearse furiosa por el comedor:/ -No, no, no... no sé... no sé... Es el colmo que un muchacho de tu edad no tenga más entusiasmos... Ravel: lo fino, lo elegante. Que no te interese nada raro, nada nuevo, nada atrevido. Hasta cómo te vistes. Mañana mismo vamos a salir a comprarte unas camisas raras y una moto... quiero verte metido en algo más alegre, más joven que Ravel [...] Donoso, 1973 [1997]. p. 181

En el marco de “Gaspard de la nuit”, este vendría a ser un juego de enmascaramientos que Sylvia impone a su hijo siguiendo la línea de manipulación y relaciones de poder que subyace en las historias de *Tres novelitas burguesas*.

Violación. Eso era lo que su madre le hacía. La gente de la calle que no conocía, pero que a veces casi conocía, lo frustraba dejándolo convertido en un niño vulnerable, pero no lo violaba.

Como su madre. Como su padre. Como abuelis. Como sus compañeros de colegio y sus profesores, como todos los que tenían alguna relación con nombre, algún derecho sobre él, todos éstos lo violaban... y si salía a pasear era para tocar apenas la conciencia de la gente con la mirada, con un silbido. Donoso, 1973 [1997]. p. 175

Esta situación se da, irónicamente, a pesar de que Sylvia le ofrece libertad absoluta a su hijo. Sin embargo, esa libertad es percibida sólo a partir de la perspectiva de los parámetros de ella. Mauricio no acepta los roles, es decir, las máscaras que le impone Sylvia, a pesar de que él mismo no posee una identidad definida. Con ciertas diferencias de la actitud de su madre frente al vacío de identidad, Mauricio también corresponde al tipo de personajes en busca de identidad<sup>54</sup>, que Donoso trabajó de manera radical en *El obsceno pájaro de la noche*, pero que ya se observa de diferentes maneras desde Chepa en *Este domingo*. Sin embargo, en esta tercera novelita podría haber una parodia de la obra de Mark Twain *El príncipe y el mendigo* en tanto Mauricio intercambia su rol con ese *doppelgänger* que encuentra en Vallvidrera al final del capítulo 4. La búsqueda de

<sup>54</sup> Su paseo por las calles de Barcelona y el juego de miradas y silbido (parodia del flautista de Hamelin, quizá) en relación a los otros es una simbología de una búsqueda de la apropiación y dominio del otro, más que un rasgo simple de un carácter voyerista: [Mauricio] “permanecía como una página en blanco, listo para recibir algo desconocido que de alguna parte tenía que venir. Y en estos paseos, sus ojos, sin buscarla, buscaban una relación que no fuera relación, un indicio en alguien, en alguna mirada... pero los señores que leían periódicos en los bancos de las plazas eran siempre miopes, los vagabundos zarrapastrosos que con tanta emocionada frecuencia solía seguir se daban cuenta de que él los estaba siguiendo y huían o preparaban un enfrentamiento que él eludía, las señoras nunca comprendían nada porque pensaban en su lista de compras, las muchachas lo comprendían todo en forma equivocada... Mauricio permaneció solo, encerrado en sus empecinadas camisas celestes y sus pantalones de dril [...] Donoso, 1973 [1997]. p. 197

identidad y su autodefinición en los otros es un *leit motiv* recurrente en el proceso de (des)enmascaramiento como parte de la poética de Donoso y que por cierto también se encuentra en el último texto a analizar de nuestro trabajo: *El jardín de al lado*<sup>55</sup>. En cuanto a Sylvia, se presenta enmascarada de mujer-objeto (bajo una perspectiva surrealista, con una naturaleza bastante simbólica) y artificial en “Chatanooga Choo-choo” y revela un aspecto de su identidad negado u oculto en la primera novelita: su identidad de madre en “Gaspard de la nuit”. En ésta, el rol materno se observa desde una perspectiva más realista, pero no por ello, menos compleja. Considerando, la obra en líneas generales, este personaje retroalimenta la lectura e interpretación de las historias y encarna el proceso de (des)enmascaramiento técnico más importante de *Tres novelitas burguesas*.

### 2.5 *El jardín de al lado*: (des)enmascaramiento doble

Como parte de un juego metaficcional, José Donoso publica *El jardín de al lado* en 1981. En esta novela, como en las anteriores, algunas de las recurrencias -la frustración, la crisis de identidad, la obsesión por el otro, el robo, la impostación- vuelven a asaltar a los personajes. Sin embargo, la doble dimensión que presenta la ficción permite desdoblar, asimismo, las estrategias de composición y los temas y roles de los personajes. En este sentido los procesos de (des)enmascaramiento técnicos y temáticos también adquieren una doble dimensión en esta obra. Para analizarlos, vamos a referirnos, en primer lugar, al proceso de enmascaramiento de Julio en su búsqueda por autodefinir su identidad a partir de “el otro”. Luego, observaremos un perfecto desenmascaramiento considerando la pareja Julio-Gloria como una sola entidad.

<sup>55</sup> Es interesante observar cómo Mauricio simbólicamente elige aprehender al muchacho mendigo que se parece a él –y con quien intercambia personalidades- de manera similar a cómo Julio Méndez lo intenta en *El jardín de al lado* en diversas formas con personajes también decadentes.

De una manera similar a *El obscuro pájaro de la noche*, Donoso recrea en Julio la necesidad de llenar el vacío provocado por el deterioro de su personalidad. En una crisis existencial, Julio emprende la búsqueda de una apropiación de aquello que ya no posee por naturaleza (juventud, belleza, espontaneidad, etcétera) y, por eso, intenta aprehender a los otros, como un intento por recuperar lo ido, lo acabado. Por lo tanto, Julio está en busca de máscaras que lo definan o que, al menos, llenen el vacío de su identidad próxima al fracaso. Algunas de estas máscaras se detallan a continuación como ejemplos de su rol y su apreciación de “los otros” en la novela:

<i><b>Identidad (deteriorada o no aceptada)</b></i>	<i><b>Enmascaramiento (intento de definirse en los otros, aprehendiéndolos)</b></i>
1. Fracaso como padre	1. Reconoce a Gloria como una buena madre
2. Fracaso como esposo	2. Constantes comparaciones con Carlos Minelbaum
3. Fracaso económico y artístico	3. Procura asimilar el éxito de Pancho Salvatierra
4. Fracaso como escritor (durante la trama de la novela, no concreta escribir nada)	4. Anhelos por poseer aspectos de Chiriboga
5. Sentimiento de vejez y deterioro	5. Anhelos por poseer aspectos de Bijou
6. Fracaso general en sí mismo como una suma de la frustración de sus anhelos	6. Símbolo de redención: “El jardín de al lado” (con “el fortachón” y toda la cohorte)

Julio Méndez se siente deteriorado en muchos aspectos, percibe el vacío y la inconformidad con su endeble personalidad. Por ello, busca el disfraz en los otros, aquellas máscaras que lo harían sentir ser “otro”. Temáticamente este es el sentido del

constante proceso de enmascaramiento de este personaje, quizá uno de los más vacíos y más necesitados de la definición de sí mismo a partir de los demás.

[...] en Madrid, ningún muchacho se dignaría mirarme, mientras que aquí, en cambio, mi aspecto respetable, intelectual, los despojos de mi desplante de clase, que es de lo poco que se pierde con la edad y el fracaso, se traducen para ellos en poder, fuerza, autoridad, experiencia, sabiduría: por eso no les soy indiferente.

-¿Y ellos a ti?

-No sé. *I'll think about it tomorrow in Tara*. Por ahora tengo la cabeza en otras cosas.

[...]

-¿No hay nada que te perturbe?

Inmediatamente me pongo la máscara:

-Patrick... Donoso, 1981. p. 233

Este es uno entre los muchos y constantes ejemplos de la novela, donde se refleja el fracaso de Julio en tanto se siente viejo, frustrado y acabado. En este fragmento, el término “máscara” que refiere Julio, como narrador, tiene un sentido metafórico sugerente porque encubre sus verdaderas preocupaciones. En realidad, no es sólo su hijo el motivo de su profunda molestia, sino justamente lo son las obsesiones y anhelos que niega tener. Es decir, lo que perturba a Julio es el hecho de que aquello que dijo sea sólo un anhelo; en realidad, nadie respeta ni su aspecto ni su intelecto. Por el contrario, Julio no demuestra ninguna de aquellas virtudes que “los muchachos” podrían admirar en él. El enmascaramiento de Julio se basa en su autopercepción, que corresponde evidentemente a los cinco primeros capítulos de la novela, mientras él es el narrador y en un primer “pseudonivel” de realidad de la ficción, cuando él es el protagonista.

Como escritor, el fracaso de Julio se aprecia además con un recurso de autorreferencia al contexto. La apelación constante al *Boom* y a escritores que el lector puede ubicar en la realidad contemporánea al verdadero autor, José Donoso, asientan el carácter realista

y verosímil de la obra, a la vez que constituyen un guiño al lector a partir de la intertextualidad.

Mi nombre –Julio Méndez- aparecía de vez en cuando en los periódicos, vinculado a los nombres más brillantes de mi generación de escritores en Chile. Rodeado del respeto local por mis dos novelas y mi libro de relatos, ese respeto era siempre limitado por distintas versiones del mismo comentario: “Su mundo es demasiado doméstico y personal, carente de esa ambición totalizadora que caracteriza a la gran novela latinoamericana contemporánea [...]” [...] ¿Vería yo mi nombre allá arriba –pese a la voluntad contraria de la superagente mafiosa- entre los de Vargas Llosa, Roa Bastos, Marcelo Chiriboga, Carlos Fuentes y Ernesto Sábato? Sí, eran los tiempos gloriosos en que no se hablaba de otra cosa que de *Cien años de soledad*, de *Aura*, de *Conversación en la Catedral*, de *La caja sin secreto*. ¿Dónde estaban –se preguntaban los periódicos santiaguinos-, dónde se escondía el Vargas Llosa chileno; cómo era posible que un país como el nuestro no tuviera un representante en el vilipendiado *boom*? Y sin embargo, ¡cómo emborrachaba el vino de la esperanza, cómo impulsaba el escozor de la envidia, la necesidad de revancha! Donoso, 1981. p. 35

Como se suele afirmar –en artículos de Andrea Ostrov<sup>56</sup> o Jean Marie Lemogodeuc<sup>57</sup>, entre otros-, *El jardín de al lado* es una novela del exilio -con evidentes reflexiones políticas-, pero además es una novela sobre literatura. Y en este juego metarreferencial (a su contexto real de los años ochenta, más allá del *Boom*), el lector comprende la frustración de Julio Méndez con el sustrato real de la conexión con autores y obras del *Boom*. La frustración del protagonista en esta ficción es tan significativa que en la coartada realista acceden personajes absolutamente ficticios como Núria Monclús<sup>58</sup> y Marcelo Chiriboga. Éste especialmente se convierte en una referencia constante, cuyo éxito literario simboliza el fracaso de Julio como escritor. Con humor, Donoso ironiza

<sup>56</sup> “Representación, identidad, diferencia (Lectura de *El jardín de al lado* de José Donoso)” *En* *Anthropos* 184/185. p. 114

<sup>57</sup> “Las máscaras y las marcas de autobiografía. La cuestión del narrador en: *El jardín de al lado* de José Donoso” *En* *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 38. p. 383

<sup>58</sup> A pesar del posible sarcasmo al relacionarla con Carmen Bacells.

sobre sí mismo y el significado de la literatura y del *Boom* latinoamericanos. La frustración de Julio Méndez se amplifica con estas resonancias realistas. El conflicto, sin embargo, es de índole personal. Méndez no se arroja a producir la gran obra que lo inserte en el *Boom*, mientras que ve con rencor los éxitos de Chiriboga.

-¡Vení, che, que es Marcelo Chiriboga! ¡Qué maravilla! ¡Qué suerte! ¡No puede ser! Bijou, si es Marcelo Chiriboga...

-¿Y quién es Marcelo Chiriboga? –pregunta Bijou, mirándolo fijo.

Mi demonio se alegra del desconocimiento de Bijou: cizaña, no cianuro. [...] [Katy] Me tira indignamente de una manga para acercarme a Chiriboga y me presenta -¡jella, ella, no Nuria Monclús, como debió ser!- como “el gran novelista chileno”. Sigue hablándole sin dejar que nadie meta palabra, asegurándole que soy el mejor novelista chileno de mi generación, que mi obra no es conocida en el extranjero, pero que merece ser más conocida, que en la novela que estoy escribiendo recojo todo el dolor de las prisiones chilenas, pero que no me han traducido...

Nuria Monclús [...] interviene en ese momento, reduciendo a nuestra amiga a astillas:

-Eso no es exacto. Julio Méndez está comenzando a conocerse en el exterior. ¿Te acuerdas, Marcelo, de su cuento, que aparece junto a uno tuyo en una antología de cuentos traducidos al danés, y editados por Det Schonbergske Forlag hace cuatro años?

-Creo que sí..., por cierto..., muy interesante..., claro que es difícil acordarse de tantas antologías –declara Marcelo Chiriboga, mirando un poco nervioso su reloj. Entonces a Nuria:- Se está haciendo tarde. ¿No crees que es hora de...? Donoso, 1981. p. 137-138

Mi novela es una mierda. La prosa de Chiriboga, en cambio, tiene una simplicidad deceptiva que se disuelve bajo la lengua, embargando los pulmones y el ser entero con un aroma que la corteza de su lenguaje no hacía esperar. Yo no puedo: lo explico todo. Quisiera escribir como Chiriboga. Pero no puedo. Donoso, 1981. p. 242

Su incapacidad por producir la gran obra se alimenta de todos los obstáculos que encuentra y que le evitan afrontar la escritura final. Con los anhelos desmedidos por aprehender algo de Chiriboga, comienza a producir una máscara con la que oculta su



fracaso y lo eterniza como una promesa. La crisis del conato, de la procrastinación, es todo lo que le queda, pues no concreta la escritura amparado en la máscara. De manera similar, Pancho Salvatierra es otra máscara del referente artístico que Julio Méndez no logra concretar. Lo plástico que remite a la producción artística también es una de las características proyecciones de lo que Julio no es, pero quisiera ser.

¿Es ése, medito fugaz mente, el secreto del éxito de Pancho? ¿Esa capacidad de producir una reacción instantánea, subliminal, con su arte envolvente y seductor en que el placer es lo primero? Poseer un punto de vista tan original que se acerque a lo cómico..., pienso en Dalí, en Chirico, en Magritte, que también son envolventes e instantáneos y divertidos. ¿Es eso lo que ansío tener, que Marcelo Chiriboga sin duda posee y yo no? Eso envidia. Por eso odio de manera tan incontrolable al autor de *La caja sin secreto*, que admiro, que hasta un mocoso ignorante como Bijou ha leído. Donoso, 1981. p. 142

Por otro lado, en cuanto al fracaso familiar de Julio, como padre y esposo, es evidente que las características de Gloria y de Carlos Minelbaum sirvan como anhelos de acceder a lo que Julio no presenta. Estas características son nuevamente pedazos de las máscaras con las que el protagonista procura cubrir su fracaso. En un momento del capítulo 5, Julio reconoce que Gloria tiene razón y “buen ojo, que adivinó que ese cuadro que no parece Rothko es Rothko como ella dice, que su comida es buena, que es una buena madre” [Donoso, 1981. p. 225-226]. Particularmente en una escena en el capítulo 3, el conflicto de pareja aflora a partir de una posibilidad de flirteo de Gloria con un amigo de Bijou de veintinueve años. La discusión comienza de manera sarcástica hasta el insulto ácido de la verdad acerca de la frustración marital (aunque al final quede el consuelo mutuo de hacer el amor como una vieja pareja que se disculpa y se resigna). Por todo esto, Julio reflexiona acerca del deterioro de la relación.

Quizás esta curiosa relación insatisfactoria que tenemos, este enredo a veces amable, siempre cómplice, con frecuencia francamente hostil, quizás esta compasión misma que estoy sintiendo

ahora, quizás nuestra capacidad adquirida con la repetición en el tiempo para salir ilesos de nuestro odio a veces mutuo y feroz, sí, tal vez todo eso fuera amor, e incluso pasión, en una pareja de nuestra edad. Donoso, 1981. p. 151-152

Su fracaso como esposo y padre trata de ser enmascarado por la admiración<sup>59</sup>, amistad y aprehensión que Julio procura de la capacidad de Carlos Minelbaum de mantener una relación estable, casi perfecta, con su esposa Ana María y sus hijos. Asimismo, Carlos es su confidente y en la siguiente cita, también se puede apreciar un ejemplo breve del fracaso de Julio como padre.

[Carlos] y Ana María eran esa institución tan placenteramente burguesa que es la “pareja amiga”, con quienes asistíamos a los conciertos y a ver películas y salíamos a cenar para compartir nuestros problemas. [...] Le conté a Carlos que la tarde siguiente a la del asado llegó a mi casa el amigo de Pato con la cabeza rapada [...] Se había venido de Vendrell a Sitges en *autostop*, y perdió su dinero no sabía cómo. ¿Por favor, podíamos prestarle dinero para ir a reunirse con Patrick en Marrakesh? Se lo negué.

-¿Por qué? –me preguntó Carlos.

-No sé –repuse-. Porque no lo tenemos, en primer lugar...

No le dije que, de tenerlo, se lo hubiera dado, porque soy cobarde. Además, me pareció tan frágil en ese instante el *angelo musicante* sin su cabellera. Pero más que por eso, hubiera deseado darle dinero con el propósito de que ese chico me quisiera. Patrick a mí no me quiere y ha declarado no tener nada que ver conmigo porque soy un tirano, sí, darle dinero a éste para que el otro no me siga considerando un tirano, escudándose, cuando yo no le permitía salir, detrás de la música atronadora del tocadiscos que compró con dinero sacado quién sabe de dónde. Lo castigué dejándolo sin salir tres días cuando llegó con el aparato, sin lograr que confesara cómo lo obtuvo, escondiéndose en un silencio odioso del que no salió –como era su costumbre en casos similares- durante muchas semanas. Donoso, 1981. p. 76-77

<sup>59</sup> Admiración y respeto por Carlos Minelbaum que también afloran en Gloria: “-Quedémonos. Escribe la gran novela del golpe, Julio. Si estuvieras comprometido y convencido como Carlos, entonces podrías escribir *la gran novela chilena...*” Donoso, 1981. p. 167

Finalmente Bijou y el jardín de al lado representan las máscaras que Julio Méndez procura aprehender para revivir la lozanía, la frescura, la libertad y la belleza idas. Y al mismo tiempo, significan las máscaras del retraso del deterioro.

Entré con el muchachito en la estrecha cabina: su talle delicado quedó perturbadoramente junto al mío y además consciente de estarlo, aunque vi a Bijou concentradísimo en lo que hacía. [...]

*-Merde! C'est cette conne qui l'a abîmé...* -se decía Bijou pasionalmente comprometido con su actividad, golpeando y golpeando ferozmente el aparato y repitiendo una y otra vez su operación inútil con la moneda: esta noche no oiría la voz agónica de mi madre. En cambio estaba allí ese delgado cuerpo calculador y sabio que, casi tocado por el mío, me di cuenta, esperaba que yo diera el paso en falso de acercarme un milímetro más. [...]

-De repente comprendí -le comenté a Carlos- que no era tan sexual mi atracción por Bijou sino otra cosa, un deseo de apropiarme de su cuerpo, de *ser él*, de adjudicarme sus códigos y sus apetitos, mi hambre por meterme dentro de la piel de Bijou era mi deseo de que mi dolor fuera otro, otros que yo no conocía o había olvidado; en todo caso, no mi código tiránico ni los dolores que me tenían deshecho... Donoso, 1981. p. 84

Este ejemplo de aprehensión del “otro” es una clara muestra de la capacidad simbólica que los demás ejercen sobre Julio. Éste los quiere aprehender como máscaras que lo oculten o alejen de su deterioro y fracaso. La escena de la cabina telefónica con Bijou, en el fragmento citado, no corresponde con una apropiación o ansiedad sexual, como lo reconoce Julio. Simbólicamente plantea el enmascaramiento ontológico en “el otro” que ya hemos revisado en anteriores ejemplos de diversas maneras. Julio procura la actitud irreverente del muchacho libre que roba llamadas en las cabinas públicas; pretende apresar su físico bello, delgado; anhela la fuerza, la sapiencia, el compromiso de Bijou. Todo esto es la confección de la máscara con la que pretende escapar de su condición y realidad.

Por su parte, el jardín de al lado, que le da el título a la obra, es una de las más simbólicas máscaras con las que el personaje elude su frustración y todo aquello propio que lo hace renegar de su identidad. Julio descubre el jardín de al lado cuando tiene que enfrentar la novela rechazada que simboliza su condición de frustración. Su novela cerrada lo encierra a él y antes de enfrentarla y abrir la tapa azul procura liberarse de la habitación que también lo encierra, abriendo también simbólicamente la persiana hermética que lo transporta al jardín de al lado: a la máscara que lo aleja de su realidad frustrada y le ofrece un mundo de ensueño recreado por su fantasía.

Al abrir la tapa de plástico azul de mi novela rechazada, descubro que lo que más me incomoda de todo en esta habitación es la gran persiana hermética que me aísla del exterior, sellándome aquí adentro. Bebo un trago de cognac y alzo los brazos para levantar poco a poco la persiana que va abriéndose, desplegando sus vértebras espléndidamente articuladas: por entre sus ranuras percibo luz en el jardín de al lado. Donoso, 1981. p. 103

En este mundo bucólico, paradisíaco que representa el jardín, al que Julio no pertenece, se concretan los roles y personajes que constituyen la máscara con la que él pretende esconder su identidad (“Sortilegio es una palabra desprestigiada, ya lo sé, pero debo usarla: de golpe, el sortilegio radiante del exterior avasalla y suplanta mi pobre realidad” [Donoso, 1981. p. 103]). Julio se convierte en un pasivo voyeurista adicto a lo que le propone el jardín de al lado<sup>60</sup>. Así, desfilan las historias y acciones observadas y relacionadas con la Condesa de Pinell de Bray, “el guapo-feo”, “la madraza”, “la más Brancusi”, muchos personajes rubios (por la connotación dorada de la perfección y

<sup>60</sup> “¿A qué hora voy a poder volver, entonces, a mi ventana, a mi jardín luminoso de paltos y araucarias y al viejo damasco que cobija el sillón de mimbre en que los esperó cuando la vinieron a buscar? Fresco jardín pese al sol a plomo sobre los castaños, silenciosos porque alguien agoniza en esa casa rodeada de ramas que suman su susurro al silencio. Quiero volver, estar allí cuando aparezca la muchacha de la melena pesada como campana de oro, pasando de la sombra a la luz para exhibirse como una deslumbrante contradicción de la muerte.” Donoso, 1981. p. 118-119 Por ejemplo, en esta descripción se fusionan el jardín de la casa materna, ideal perdido del cual ha sido desterrado simbólicamente por vivir en el exilio, y la visión del jardín de al lado.

valor superficial del oro y no por un sentido racial); las parejas y la cohorte que levemente se abandonan a la seducción de cuerpos perfectos, rituales de piscinas y fiestas: comida, bebida y risas. El goce, la exaltación de la juventud, la libertad, la belleza y la sexualidad que ofrece el jardín de al lado entran en conflicto con la realidad de Julio.

Y sin embargo esta intimidad de los seis cuerpos, de las tres parejas -¿cuántas “parejas”, en realidad, me pregunto?- no es sólo la intimidad de los cuerpos que se deleitan los unos en los otros: son amigos, sí, pero el lenguaje de la intimidad cuando se tiene los años de estos jóvenes y el cuerpo y la piel tensos y hambrientos, es muy distinto, digamos a la intimidad planteada entre nosotros y los Minelbaum, que encontraríamos ridículo entregarnos a estos retozos, no sólo ridículo por nuestra edad imperfecta sino porque nuestras urgencias son de otra índole. [...]

Me doy cuenta de que aprieto el vaso de cognac en la mano: hace rato que yo también estoy bebiendo. Tomo un trago largo, quemante. Bajo, también, pero sin mirar porque duele demasiado, la persiana del comedor sobre aquellos restos, y cierro las cortinas. Duele. Duele. Vuelvo a mi máquina. La miro con repugnancia: un placebo. Un sucedáneo de la exaltación insublimable que me hace permanecer tieso y como embalsamado en mi silla frente a mi trabajo inútil, la mente confusa, el corazón destrozado. Donoso, 1981. p. 108-109

En conclusión, el jardín de al lado, como Bijou, es una máscara simbólica con la que Julio pretende poseer la alteridad que lo exima de su fracaso:

Esa intimidad... esa espalda partida, cuya línea y resplandores oscilan apenas con el ritmo, y la seguridad con que conduce a su pareja del brazo: siento el peligro de su atracción, y quisiera meterme dentro de él, ser él, tener la delgadez de la rubia, cuya cabeza cae sobre su hombro cubriéndolo de oro, envuelta en mis brazos; sí, ser él para cambiar mis códigos y problemas [...]

Donoso, 1981. p. 106

Por otro lado, técnicamente, el proceso de desenmascaramiento se aprecia de manera general considerando los seis capítulos de la novela. A partir del último capítulo, el

sexto, se revela que el discurso de Julio fue una forma de enmascaramiento para el lector, al mismo tiempo que éste –el lector- observa el desenmascaramiento detrás de la narración en Gloria. Teniendo en cuenta este recurso técnico de enmascaramiento y desenmascaramiento relacionados a la dosificación de la información y el orden en que se desarrolla la trama, se puede afirmar que Donoso alcanza una innovación técnica, pero que ya se encontraba presente en la literatura, incluso -a su manera- desde *El Quijote*<sup>61</sup> de Cervantes (hasta *Historia de Mayta* de Vargas Llosa, por citar a un contemporáneo del *boom*). Esta innovación es más que un simple cambio de focalización en la historia -a pesar de que básicamente se trate solamente de eso- y sus consecuencias constituyen una revolución en los planos de la realidad en el universo narrativo de la ficción. El cambio de narrador en el capítulo 6 de esta obra no tiene el mismo carácter o nivel que los cambios de focalización y de narrador que observamos en *Este domingo*, por ejemplo. Este cambio de narrador en *El jardín de al lado* tiene tal envergadura que se convierte en el elemento más importante de orden técnico en la novela. Es, asimismo, el más inesperado proceso de (des)enmascaramiento si se considera la verosimilitud realista que caracteriza a esta ficción, en comparación a las cuatro narraciones de Donoso publicadas en la década de los años setenta.

Durante el noventa por ciento de la novela, el lector se ha dejado guiar especialmente por el discurso de Julio. Los otros personajes han desarrollado la trama con sus discursos y sus acciones, pero ya que Julio es el narrador, su conciencia (y perspectiva) ha construido la realidad para los lectores. La historia se encuentra parcializada por la reflexión y el discurso de Julio. Es él quien reflexiona sobre el ataque que le da a Gloria luego de que Bijou roba el cuadro al final del capítulo 4; es él quien juzga a Núria

---

<sup>61</sup> Pensamos en la propuesta barroca del segundo libro (1615) del *Quijote*, en el que se plantea que lo leído en la primera parte del *Quijote* de 1605, deja de ser la realidad de la ficción, para convertirse en el texto que también Sanzón Carrasco y los duques leyeron; el mismo texto ficticio que el lector en la realidad ha leído: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.

Monclús constantemente; es él quien se cree el único capaz de entender la simbología del jardín de al lado y asociar sus divagaciones con su propia frustración. Julio enmascara a la verdadera Gloria a partir de sus interpretaciones de ella y el lector sólo tiene acceso a ella a través de Julio: “[...] me ha deshecho el corazón como igual que la margarina que en ese momento ella está derritiendo en la sartén que sostiene sobre la hornalla. ¡Pero uno de estos días, esta hija de puta de mi mujer, a quien odio, se va a llevar un chasco conmigo...!” [Donoso, 1981. p. 168]. Es, en muchos aspectos, similar a la técnica que usó Ernesto Sábato en *El túnel*, donde el lector nunca puede acceder a la conciencia de María Iribarne y, sin embargo, sabe de ella, pero todo a partir de las conclusiones de Juan Pablo Castel. Todo lo que sucede con Gloria en los cinco primeros capítulos es asimilado por el lector a través de Julio; es decir, a través del enmascaramiento técnico que José Donoso focaliza desde la subjetividad de Julio. Por ejemplo, las imágenes de Gloria alcoholizada afloran de los hechos relatados por Julio, que corresponden con la realidad de la ficción. De este modo, Julio no sólo se autoenmascara en los otros –como ya lo observamos–, sino que además enmascara a su mujer a los ojos de los lectores, la presenta con defectos que la Gloria “real” del capítulo 6 no muestra. Inclusive, Julio enmascara a Gloria desde una manera superficial: la llama “La Odalisca” y con este pseudónimo le asigna todos los anhelos que él tiene de preservar la belleza física de su esposa.

[Gloria] Se metió en el cuarto de baño. Cerró con pestillo. Yo permanecí junto a la puerta, afuera, escuchando: el torneado de la otrora perfecta Odalisca de Ingres –deleitosa cadera plena, largo arco de la espalda para acariciar y pierna larga, largo cuello, y ojo alargado bajo el turbante envuelto en la cabeza volteada- se dibujaba más allá de esa puerta, pero, sobre todo, más allá del tiempo, por el reconocido roce de la ropa al caer por los contornos de aquel cuerpo. Hasta que, contemporánea, doméstica, imperfecta otra vez, la oí dar la ducha y meterse debajo. DONOSO, 1981. p. 25

Ésta se nos presenta como un personaje secundario, que pasea, que opina sobre algunos asuntos, que tiene determinados conflictos que la conducen a casi el suicidio. Sin embargo, el lector no tiene acceso directo a su propia opinión ya que el narrador no es ella o no es omnisciente. El lector no puede superar la barrera del enmascaramiento de Gloria para acceder a su propio pensamiento y, así, descubrir su verdadera identidad.

[...] mi novela, en suma, es pésima. ¿Por qué, entonces, no quemarla?

-Quémala si quieres... -responde Gloria oyendo mis expresiones de desaliento mientras caminamos hacia el metro Rubén Darío.

-Sí. Voy a quemarla.

Pero al acomodarnos dentro del vagón, Gloria me dice:

-No. Mejor no la quemes.

-¿Por qué te contradices?

-Quedaría encerrada dentro de ti, pudriéndose y envenenándose: mala o buena, estás condenado a terminarla y publicarla si quieres deshacerte de ella.

-¿Cómo sabes?

-¡Ah...! -suspiró Gloria indicando una desazonante lucecita en su mirada su certeza y mi ingenuidad-. ¡Si supieras cuántas novelas no escritas tengo encerradas dentro de mí, como gatos locos en un saco, que pelean y se destrozan...!

-¡No digas leseras! ¿Me quieres convencer ahora de que eres una escritora frustrada? Donoso, 1981. p. 117

La sorpresa del proceso de desenmascaramiento de esta obra se aprecia justamente cuando José Donoso realiza el cambio técnico en la voz y en la subjetividad del narrador. Esto es en el momento crítico de la historia, cuando ésta ha avanzado lo suficiente como para que el lector ya tenga contruidos y caracterizados para sí a los personajes y conflictos filtrados por la perspectiva de Julio. Este cambio de perspectiva hacia la conciencia de Gloria es parte del proceso “general” del (des)enmascaramiento en esta novela. Este recurso técnico se trata de un desenmascaramiento porque las ideas sobre Núria Monclús, aquellas sobre el jardín de al lado, aquellas acerca del fracaso de Julio en todos sus sentidos, aquellas sobre las acciones que Julio pensaba sólo



conocerlas él mismo, aquellas ideas sobre la crisis de Gloria y lo que ésta piensa – enmascaradas todas bajo el discurso de Julio- son reveladas a partir del sexto capítulo desde la perspectiva de Gloria.

Ninguna de las terribles leyendas que circulan sobre ella son verdad: es fina, encantadora, generosa, sensible. Pero también sabia, y autoritaria pese a su vocación por la intimidad. [...] Núria es precisa e incisiva, pero sólo su porte es mayestático, supongo que por el requerimiento profesional de mantener a los peticionarios a raya. [...] ¿Este proyecto de amistad con Núria será, acaso, el primer paso hacia gente que habite fuera del ámbito del fracaso?

Pese a su admiración por mi novela, que considera un *tour de force* [...], me confesó que sentía que al final le faltaba algo. [...] Hablamos de ella, de mí, de su viejo amor por Marcelo Chiriboga que todo el mundo conoce [...]. Me aconsejó que devolviera la traducción de *Middlemarch*, jamás terminada [...] y que comenzara pronto otra novela. [...] Lo que más le gustaba, lo que encontraba realmente increíble, era esto: que mi narrador, pese a todo, no resulta un personaje despreciable, sino perdido, atrapado; y como corolario a esa compasión, mi descarnado tratamiento de la mujer del escritor, sin caer en la tentación de embellecerla. [...]

Estoy escribiendo todo esto a muchos kilómetros y a muchos meses de distancia de esa noche en el Hotel El Minzah, después de la cual todo ha cambiado, y se ha vuelto, por decirlo de algún modo, al revés.

A nuestro regreso de Tánger siguió un largo otoño solitario en Sitges, cuando el orden comenzó a establecerse dentro de mí en lugar de esos sargazos de frustraciones del último tiempo en Madrid. Evité toda comunicación comprometedora, salvo con una gata negra, de esas de mala suerte, que un día me encontré en la calle, flaca y tiñosa, y me la llevé a casa [...] Donoso, 1981. p. 247-249

Ella ordena los hechos para que el lector reelabore la información; para que sopesa la historia de Julio con la versión de Gloria, tan coherente y sobria en su propia voz –sin máscaras-, y tan crítica y nerviosa desde la voz de Julio. Acerca de los fracasos, la simbología es evidente y sarcástica, si se considera que Gloria sí escribió una novela –si consideramos el sexto capítulo-, mientras que Julio fue incapaz de llevar adelante su

anhelo –mientras consideramos los cinco primeros capítulos. El proceso general de (des)enmascaramiento de esta novela concluye con la confesión de Gloria –por sí misma- en el último capítulo, de manera que el tema de la frustración termina siendo reelaborado a los ojos del lector.

Julio no es cruel, aunque creo que hasta cierto punto la ira de Pato era justificada al definir a mi marido como un ser que sólo sabe vivir dentro de estructuras que le llegan desde afuera, incapaz de crear el mundo ingrávido que sólo responde a leyes propias, que es el de un artista. Por eso es un gran profesor: este interinato de un año en la Universidad Autónoma de Barcelona lo ha devuelto a sí mismo, y a su ausencia durante el día me restituye el tiempo para cuidar de mí misma [...] Donoso, 1981. p. 250

Por otro lado, el juego complejo de metaficción –de novela dentro de la novela- y el desarrollo de los cambios constantes de máscaras otorgan, de alguna manera, el componente carnavalesco (bajtiniano) a esta obra<sup>62</sup>. Gloria misma lo refiere en un momento, cuando confiesa, al igual que para su personaje “Julio”, que el jardín de al lado (símbolo de “los otros” a los que hay que aprehender) fue su motivación en la composición de su novela:

[...] Y poder identificar, entre todo ese verdor que caía como una lluvia sobre el prado luminoso del jardín del duque, aun ser tan espléndido como un Brancusi: le debo mucho a la pobre Monika Pinell de Bray. Su muerte quizás me duela más a mí que al “guapofeo”, que pronto la olvidará; yo, en cambio, nunca: ésta, al fin y al cabo, es su novela, la novela de la fantasía sugerida en mí por su presencia en ese jardín, que si lo viera ahora quizás no resultaría tan inolvidable. Todos, tú, ella, Julio son sólo reflejos en mí, en nuestras subjetividades cambiantes. Donoso, 1981. p. 259

Con la “entrevista” final con Núria Monclús, Gloria se revela y concluye el proceso de desenmascaramiento de la obra al mismo tiempo. Esto es posible de argumentar, si

<sup>62</sup> “La inversión constituye la parodia y la deformación constituye lo grotesco, ambos modos de significación que Bakhtine fundamenta en el carnaval.” Lemogodeuc, 1993. p. 385

soportamos nuestras interpretaciones en el cambio de narrador y por supuesto si aceptamos el carácter metaficcional de la obra, a partir del cual tenemos cinco primeros capítulos que se transforman<sup>63</sup> en ficción a partir del sexto que se convierte en la realidad de la ficción. Sin embargo, José Donoso, en una entrevista con Philip Swanson comenta sobre las posibilidades de encontrar un disfraz o máscara en el realismo en sí de esta novela, en su verosimilitud realista, y hace algunas aclaraciones sobre Julio Méndez que podrían cambiar algunas perspectivas de interpretación.

P.S: Se nota el mismo tipo de subversión [que en *El obscuro pájaro de la noche* y en *La extraña desaparición de la marquesita de Loria*] en *El jardín de al lado*, ¿no?

J.D: Claro, pero en *La marquesita* hay una máscara; y en ese sentido, digamos, es una novela disfrazada. En cambio, el disfraz de *El jardín de al lado* es un realismo, es política, la pasión política, que también es, en este caso, un disfraz, aunque es muy distinto el disfraz en los dos casos. Uno parece un disfraz y el otro no lo parece. Y se presenta como un “no hay disfraz”.

[...]

P.S: Pero también es importante, ¿verdad?, que es *El jardín de al lado* Julio está a punto de desaparecer, pero no desaparece, algo que no ocurrió con Blanca en *La marquesita de Loria*. Entonces, ¿este cambio indica una evolución en tu actitud hacia la vida?

J.D: Es posible, pero tal vez sea simplemente que en Julio hay una transformación. Una lectura de la novela es que Julio se transforma en mujer, que es un tema que ya está implícito en varias otras novelas mías, pero nunca como en ésta. Y Julio, para ser sí mismo, tiene que sufrir esa transformación. Él busca la transformación todo el tiempo, quiere ser otro: no se da cuenta que quiere ser otra en el fondo. Swanson, 1987. p. 996-997

Más allá de conversiones ontológicas, la novela ofrece una clara visión de un autor (hecho personaje) en su lucha contra sus fantasmas (Sábato) o demonios (Vargas Llosa) para llevar a cabo la obra literaria. Gloria toma de su experiencia y reelabora roles y

<sup>63</sup> En términos de Vargas Llosa, la novela presenta un salto cualitativo en sus niveles de realidad.

elementos de la “realidad de la ficción” (capítulo 6), para ofrecer un mundo coherente y ficticio de estos elementos (capítulos 1-5). De tal manera queda reelaborada la esencia de los niveles de representación. La realidad se desenmascara en ficción, a pesar de mantenerse dentro de la ficción misma de *El jardín de al lado*, la novela de José Donoso. Y, por cierto, estos cambios contemplan la inversión de perspectivas del punto de vista masculino por el femenino, y del punto de vista de un personaje central por uno secundario. El proceso de (des)enmascaramiento en esta obra de José Donoso adquiere un nivel de significación notable gracias al trabajo de constante autorreferencia y metaficción. Así, el enmascaramiento y desenmascaramiento tienen injerencia tanto en el producto como en la elaboración de éste.



## Conclusiones

El telón tiene ahora que caer y las luces apagarse: mis personajes se quitarán las máscaras, desmontaré los escenarios, guardaré la utilería.

José Donoso *Casa de campo*

José Donoso falleció el 7 de diciembre de 1996. Con él se cierra una etapa fundamental en la narrativa chilena con repercusiones en toda Latinoamérica. El proceso de (des)enmascaramiento es una de sus constantes poéticas vinculada a los temas del deterioro, de la frustración y de la desintegración de la identidad, principalmente. El mismo Donoso es consciente del significado de las máscaras y de su influencia. Así lo demuestra con sus propias palabras en *Correr el tupido velo*, donde su hija Pilar recopila algunas reflexiones de él al respecto:

Lo que hay detrás de una máscara nunca es un rostro. Siempre es otra máscara. Las distintas máscaras son una herramienta, las usas porque te sirven para vivir. No sé qué es eso de la autenticidad. Lo que sé es que la vida es un complejo sistema de enmascaramientos y simulaciones. Donoso, Pilar, 2010. p. 189

El proceso de (des)enmascaramiento se observa claramente en estas cinco obras analizadas a partir de un personaje determinado que concentra el enmascaramiento. Sin embargo, la creación de complejos universos interiores se puede analizar en toda su narrativa y, por supuesto, la aplicación del (des)enmascaramiento tiene un papel importante en esto. El proceso de (des)enmascaramiento es uno de los aspectos de su riqueza narrativa, sobre todo, porque las formas de enmascarar y desenmascarar varían, como hemos podido comprobar en nuestro trabajo. De la misma manera, varían también los significados de roles, elementos e interpretaciones. Sus artificios técnicos y temáticos tienen injerencia desde la perspectiva de la máscara como metáfora del

conflicto de identidad de los personajes. Nuestras conclusiones acerca del proceso de (des)enmascaramiento se ordenan en el siguiente listado:

- El proceso de (des)enmascaramiento implica, por un lado, la transformación a partir de una “máscara” que constituye una nueva identidad (o rol) de un personaje mediante elementos que, a la vez, ocultan su carácter esencial. Un personaje puede presentarse ya enmascarado al lector. Por otro lado, implica desenmascarar roles o identidades adoptadas en una determinada circunstancia para revelar luego las dimensiones de una compleja identidad.
- El proceso de (des)enmascaramiento se encuentra constituido especialmente en la perspectiva (focalización) del narrador, en la construcción o disposición del tiempo en la trama, en los roles y actitudes asumidos, en los sobrenombres que simbólicamente ocultan el nombre del personaje.
- La máscara como elemento fundamental del proceso no sólo oculta, sino que -a la vez- se constituye a partir de rasgos de la nueva identidad del personaje.
- El enmascaramiento se puede observar en lo exterior (vestimentas y máscaras concretas que esconden o relativizan la identidad) o en lo interior (actitudes y roles que esconden o relativizan la identidad).
- La ambigüedad narrativa se asume como un valor de la literatura latinoamericana actual siguiendo su carácter moderno. El proceso de enmascaramiento promueve esta ambigüedad que desencadena el rol activo del lector.
- La polifonía tiene implicancias en la ambigüedad y, por ello, en el proceso de (des)enmascaramientos. El discurso y su extrema ambigüedad multiplican las

- El carnaval –en su sentido bajtiniano- sirve como medio para enfatizar el enmascaramiento a partir de la inversión de roles y del orden establecido. La paradoja e incluso la contradicción son superadas por el principio del carnaval dentro del análisis connotativo del enmascaramiento.
- El enmascaramiento alcanza un nivel ontológico en el universo narrativo donde interactúan los personajes. De tal manera, un personaje se puede hasta transmutar en una identidad más allá de su condición original de personaje. El Mudito transforma, por ejemplo, su esencia y no sólo su identidad.
- El proceso de enmascaramiento se asimila tanto en la verosimilitud de las obras realistas, como en la verosimilitud de las obras fantásticas y corresponde con la estructura y conflictos propios de estas tendencias.
- Las máscaras pueden asociarse a otros motivos relacionados con la confección de la identidad. Por eso, en *Tres novelitas burguesas*, simbólicamente, el enmascaramiento se vincula con las acciones de armar-desarmar y pintar-borrar, por ejemplo.
- Como tema, el enmascaramiento se enlaza a otros importantes en las novelas como las relaciones de poder y la manipulación (y a los ya referidos fracaso, frustración, deterioro).
- Algunas máscaras connotativamente pueden entenderse como piezas intercambiables que puedan corresponder a uno y a otro personaje. Se podrían concebir como partes o sinédoques de identidad.
- El humor y la ironía se encuentran aún mejor dimensionadas considerando los factores del proceso de (des)enmascaramiento.

- El proceso de (des)enmascaramiento cumple un rol interesante en los juegos metaficcionales y las relaciones autorreferenciales de una obra.





## Bibliografía

### 1. Bibliografía básica de José Donoso

#### Cuento

**Veraneo y otros cuentos.** Santiago de Chile. Universitaria, 1955.

**Dos cuentos (Grabados de Nemesio Antúnez).** Santiago de Chile. Guardia Vieja, 1956.

**El charleston.** Santiago de Chile. Nascimento, 1960.

#### Novela

**Coronación.** Santiago de Chile. Nascimento, 1957.

**Este domingo.** Santiago de Chile. Zig zag, 1966. [Edición de referencia para la tesis: **Este domingo.** Barcelona. Seix Barral, 1976.]

**El lugar sin límites.** México D.F. Joaquín Mortiz, 1966. [Edición de referencia para la tesis: **El lugar sin límites.** Buenos Aires. Sudamericana/Planeta, 1985]

**El obsceno pájaro de la noche.** Barcelona. Seix Barral, 1970. [Edición de referencia para la tesis: **El obsceno pájaro de la noche.** Barcelona. Seix Barral, 1981.]

**Tres novelitas burguesas.** Barcelona. Seix Barral, 1973. [Edición de referencia para la tesis: **Tres novelitas burguesas.** En **Nueve novelas breves.** Santiago de Chile. Alfaguara, 1997.]

**Casa de campo.** Barcelona. Seix Barral, 1978.

**La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria.** Barcelona. Seix Barral, 1980.

**El jardín de al lado.** Barcelona. Seix Barral, 1981. [Edición de referencia para la tesis]

**Cuatro para Delfina.** Barcelona. Seix Barral, 1982.

**Sueños de mala muerte.** Santiago de Chile. Universitaria, 1985.

**La desesperanza.** Barcelona. Seix Barral, 1986.

**Taratuta / Naturaleza muerta con cachimba.** Mondadori, 1989.

**Donde van a morir los elefantes.** Buenos Aires. Alfaguara, 1995.

**Nueve novelas breves.** Santiago de Chile. Alfaguara, 1997.

**El mocho.** Santiago de Chile. Aguilar, 1997.

**Lagartija sin cola.** Santiago de Chile. Alfaguara, 2007.

### Poesía

**Poemas de un novelista.** Santiago de Chile. Ganymedes, 1981.

### Teatro

**Sueños de mala muerte.** Santiago de Chile. Universitaria, 1985.

**Este domingo.** [versión teatral de la novela homónima, con Carlos Cerda] Santiago de Chile. Andrés Bello, 1990.

### Ensayo

**Historia personal del Boom.** Barcelona. Anagrama, 1972. [Edición de referencia para la tesis: **Historia personal del Boom.** Santiago de Chile. Alfaguara, 1998.]

**Conjeturas sobre la memoria de mi tribu.** Santiago de Chile. Alfaguara, 1996.

**Artículos de incierta necesidad.** Santiago de Chile. Alfaguara, 1998.

## 2. Bibliografía sobre José Donoso

Achúgar, Hugo. *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso: 1950-1970.* Caracas. Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1979.

Amaro Castro, Lorena. “Mito, silencio y poder en *El obsceno pájaro de la noche*”. En Anuario de Postgrado, No. 2, 1997.

-----, “El apocalipsis sin Dios: una lectura de la destrucción en *El lugar sin límites* y *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso”. En Anuario de Postgrado, No. 3, 1999.

Arce, Osvaldo. “Discursos culturales en *El tiempo perdido* de José Donoso”. En Anuario Postergado, No. 5, 2003.

-----, *La intertextualidad en El tiempo perdido de José Donoso.* [tesis de licenciatura]. Santiago de Chile. Universidad de Chile, 2001.

Areyuna, Héctor. *Encierro y sustitución en El obsceno pájaro de la noche de José Donoso.* Estocolmo. Universidad de Estocolmo, 1993.

Barraza Jara, Eduardo. “El discurso paratextual en el *Jardín de al lado* de José Donoso” En Revista Chilena de Literatura, No. 46, 1995.

Barrientos, Mónica. “El discurso confesional en *El obsceno pájaro de la noche*, de José Donoso” En *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2007 <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/oscepaja.html>

Ballesteros, Isolina. “La función de las máscaras en *Tres novelitas burguesas* de José Donoso” En *Revista Iberoamericana*, LX, No. 168-169, 1994.

Borinsky, Alicia. “Palabras, cosas, desastres: José Donoso y sus juegos con la materialidad” En *Anthropos* 184-185, 1999.

---, “José Donoso: el otro coloquio de los perros” En *Revista Iberoamericana*, LX, No. 168-169, 1994.

---, “Repeticiones y máscaras” En *Modern Language Notes*, 28, 1973.

Brito, María Eugenia. “Mitos y monstruos en: *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso” En *Revista de Teoría del Arte*, No. 13, 2006.

Cánovas, Rodrigo. “Una relectura de *El lugar sin límites* de José Donoso” En *Anales de Literatura Chilena*, 1, No. 1, 2000.

Caviedes Viveros, Cecilia Angélica. *Narrador e historia narrada en Casa de campo de José Donoso: poder y deconstrucción*. [tesis de maestría]. Santiago de Chile. Universidad de Chile, 1999.

Cerda, Carlos. *José Donoso: originales y metáforas*. Santiago de Chile. Planeta, 1988.

-----, *Donoso sin límites*. Santiago de Chile. LOM, 1997.

Carreño Bolívar, Rubí. *Leche amarga: violencia y erotismo en Bombal, Brunet, Donoso y Eltit*. [tesis de doctorado]. Santiago de Chile. Universidad de Chile, 2001

Concha, Jaime. “Cruces hispanoamericanas: Fuentes, Donoso y *El lugar sin límites*”. En *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 27, No. 53, 2001.

Cornejo Aliste, María Verónica. *Deformación y degradación en “El lugar sin límites” de José Donoso*. [tesis de licenciatura] Santiago de Chile. Universidad de Chile, 1994.

Cortés Bazaes, Erika “Envolvimiento: Crisis de identidad en los personajes de *El Obsceno Pájaro de la Noche*” En *Signos*, XXIII, No. 28, 1990.

Delgado, Josefina [ed.] *Dossier José Donoso* Cuadernos Hispanoamericanos No 667, 2005.

Donoso, Pilar. *Correr el tupido velo* Santiago de Chile. Alfaguara, 2010.

Espinoza Hernández, Patricia. *El acontecer dialógico en la novela *El lugar sin límites* de José Donoso*. [tesis de licenciatura] Santiago de Chile. Universidad de Chile, 1992.

Flores Araneda, Eugenio. *Indeterminación referencial en *Los habitantes de una ruina**

*inconclusa de José Donoso*. [tesis de licenciatura] Santiago de Chile. Universidad de Chile, 2004.

Fuentes, Carlos. “José Donoso” En *Anthropos* 184/185 Barcelona, 1999.

Fuentes López, Cristóbal. *Nueva prótesis a Donoso: estudio de la crítica en “El obsceno pájaro de la noche”*. [tesis de licenciatura]. Santiago de Chile. Universidad de Chile, 2001.

García Corales, Guillermo. *Relaciones de poder y carnavalización en la novela chilena contemporánea*. Santiago de Chile. Asterión, 1996.

Gaspar, Catalina. “El cuerpo descentrado y rizomático de la metaficción: homenaje a José Donoso y Antonio Cornejo Polar”. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXIV, No 48, 1998.

-----, “Metaficción y productividad en José Donoso” En *Revista Iberoamericana*, LXIII, No. 180, 1997.

González G., Andrea. *Crónicas sobre la obra y pensamiento del escritor chileno José Donoso*. [memoria]. Santiago de Chile. Universidad de Chile, 2000.

González Ríos, Doris. *Análisis de Coronación de José Donoso. Personajes, ambiente y técnica narrativa*. [memoria de grado] Valdivia. Universidad Austral de Chile, 1966.

Grant, Catherine. “La función de los autores: la adaptación cinematográfica transnacional de *El lugar sin límites*”. En *Revista Iberoamericana*, LXVIII, No. 169, 2002.

Guntsche, Marina. “Lenguaje de la teatralidad y de la diáspora en *Casa de campo* de José Donoso” En *Anales de Literatura Chilena*, 1, No. 1, 2000.

Gutiérrez Mouad, Ricardo. *José Donoso: impostura e impostación: la modelización lúdica y carnavalesca de una producción literaria*. Madrid. Hyspamerica, 198-.

Huneus, Cristian. “El mundo de José Donoso”. En *Amaru*, No. 4, 1967.

Jara, Rene. *La narrativa de José Donoso. El revés de la arpillera*. Madrid. Hyperión, 1988.

Joset, Jacques. *Historias cruzadas de novelas hispanoamericanas: Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, José Donoso*. Madrid. Iberoamericana, 1995.

López, Amadeo. “Búsquedas del padre, lugar del reconocimiento en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso”. En *Anthropos* 184-185, 1999

Lemogodeuc, Jean-Marie. “Las máscaras y las marcas de la autobiografía: La cuestión del narrador en *El jardín de al lado* de José Donoso”.

- Lillo Cabezas, Mario. "El carnaval como elemento sustentador del orden en *Casa de campo* de José Donoso" En Taller de Letras, No. 16, 1987.
- Luengo, Enrique. *José Donoso: Desde el texto al metatexto*. Concepción. Aníbal Pinto, 1992.
- , "Inteligibilidad, coherencia y transgresión en El obsceno pájaro de la noche y Casa de Campo de José Donoso" En Acta Literaria, No.16, 1991.
- Magnarelli, Sharon. *Understanding José Donoso*. Columbia. University of South Carolina Press, 1993.
- Marco, Joaquín (Ed.) *José Donoso (Semana de autor)*. Madrid. Cultura Hispánica, 1997.
- Martínez, Z. Nelly. "El carnaval, el diálogo y la novela polifónica" En Hispamérica, VI, No. 17, 1977.
- Martínez Tolentino, Jaime. "La familia como fuente de todo mal en el Obsceno pájaro de la noche". En Revista de crítica literaria latinoamericana, 12, No. 23, 1986.
- Meléndez Páez, Pedro. "En torno a la autoridad narrativa en *Casa de campo*" En Revista Chilena de literatura, No. 36, 1990.
- Méndez Melgar, Silvia. *Boy y Bobi: semejanzas y diferencias entre El obsceno pájaro de la noche de José Donoso y Patas de perro de Carlos Droguett* [tesis de licenciatura]. Santiago de Chile. Universidad de Chile, 2001.
- Montero, Oscar. "El jardín de al lado: la escritura y el fracaso del éxito" En Revista Iberoamericana, No. 123-124, 1983.
- Morales Espinosa, Héctor Francisco. *Análisis e interpretación de la novela "El jardín de al lado" de José Donoso* [tesis de licenciatura]. Santiago de Chile. Universidad de Chile, 1985.
- Morales Toro, Leonidas. *Novela chilena contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit*. Santiago de Chile. Cuarto Propio, 2004.
- Ostróv, Andrea. "Espacio y sexualidad en *El lugar sin límites* de José Donoso". En Revista Iberoamericana, LXV, No. 187, 1999.
- Promis, José. *La desintegración del orden en la novela de José Donoso*. Valparaíso. Universitaria, 1973.
- Quinteros, Isis. *José Donoso: Una insurrección contra la realidad*. Madrid. Hispanota, 1978.
- Rodríguez Fernández, Mario. "El lugar sin límites: historia de un cronotopo y la crucifixión de Dios" En Revista Chilena de Literatura, No. 48, 1996.

Rodríguez Monegal, Emir. “El mundo de José Donoso” En Mundo Nuevo, No. 12, 1967.

-----, “Carnaval/ Antropofagia/ Parodia” En Revista Iberoamericana, XLV, No. 108-109, 1979.

Saavedra Arellano, Marietta. *Coronación de José Donoso. Análisis e interpretación del contenido cósmico*. [Memoria de grado] Valdivia. Universidad Austral de Chile, 1966.

Saramago, José. “José Donoso y el inventario del mundo”. En Revista Chilena de Literatura, No. 26, 1995.

Sarrocchi Carreño, Augusto. *El simbolismo en la obra de José Donoso*. Santiago de Chile. La Noria, 1992.

Shaw, Donald. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid. Cátedra, 1999.

Solotarevsky, Myrna. *José Donoso: Incursiones en su producción novelesca*. Valparaíso. Universitaria, 1983.

-----, “Fluidez y estatismo en *El obsceno pájaro de la noche*” En Texto Crítico, No. 15, 1979.

Swanson, Philip. “Una entrevista con José Donoso” En Revista Iberoamericana, 141, 1987.

-----, *José Donoso, the Boom and beyond*. Liverpool. Francis Cairns, 1988.

Trujillo A., Carlos Alberto. “José Donoso: entre el retorno del nativo y vidas paralelas” En Revista Chilena de Literatura, No. 51, 1997.

Urraca, Beatriz. “El concepto de personaje en *Casa de campo*: entre la tradición y la innovación”. En Revista Chilena de Literatura, No. 31, 1988.

Valenzuela, Luisa. “De la Manuela a la Marquesita avanza el escritor custodiado (o no) por los perros del deseo” En Revista Iberoamericana, LX, No. 168-169, 1994.

Varios Autores. *Vida y obra de José Donoso*. En Revista de Literatura, No. 46, Facultad de Filosofía y Humanidades. U. de Chile, 1995.

-----, José Donoso: la literatura como arte de la transfiguración. En Anthropos, No. 184-185, 1999.

Vidal, Hernán. *José Donoso: surrealismo y rebelión de los instintos*. Gerona. Aubí, 1972.

Vila Barnés, Gladys. “Una constante en la narrativa de José Donoso” En Cruz Ansata, No. 4, 1981.

### 3. Obras consultadas y referidas en el marco teórico

Aínsa, Fernando. *Identidad cultural iberoamericana en su narrativa* Madrid. Gredos, 1986.

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* [Trad. Julio Forcat y César Conroy] Madrid, Alianza, 1990.

---, *Problemas de la poética de Dostoievski* [Trad. Tatiana Bubnova] Bogotá, FCE, 1993.

Cánepa Koch, Gisela *Máscara. Transformación e identidad en los Andes* Lima. PUCP Fondo Editorial, 1998.

Corominas, Joan *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* Madrid. Gredos, 1974.

Culler, Jonathan *Sobre la deconstrucción: teoría y crítica después del Estructuralismo* [Trad. Luis Cremades] Madrid. Cátedra, 1992.

Gómez Redondo, Fernando *La crítica literaria del siglo XX* Madrid. Edaf, 1999.

Iser, Wolfgang *El acto de leer* [Trad. J. A. Gimbernat y Manuel Barbeito] Madrid. Taurus, 1987.

Jauss, Hans Robert *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética* [Trad. Jaime Siles y Ela M<sup>a</sup> Fernández-Palacios] Madrid. Taurus, 1986.

Payne, Michael [Comp.] *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales* Buenos Aires. Paidós, 2002.

Rodríguez Monegal, Emir. “Carnaval/Antropofagia/Parodia” En Revista Iberoamericana, n°141, octubre/diciembre 1987.

Real Academia de la Lengua *Diccionario de Autoridades*. Madrid. Espasa Calpe, 2001.

Vargas Llosa, Mario *Cartas a un novelista* Buenos Aires. Ariel, 1997.

Vila Barnés, Gladys “Una constante en la Narrativa de José Donoso” En Cruz Ansata, n°4, 1981. p. 371-375.

### 4. Bibliografía secundaria relacionada al tema

Alegría, Fernando. *Las fronteras del realismo*. Santiago de Chile. Zig zag, 1962.

Goic, Cedomil. *La novela chilena. Los mitos degradados*. Santiago de Chile. Universitaria, 1968.

-----, *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso. Ediciones Universitarias, 1972.

Loveluck, Juan. *La novela hispanoamericana*. Santiago de Chile. Universitaria, 1972.

Pérez, Osvaldo. *La novela de la generación actual a través de... (Generación del 50)*. Valparaíso. U. de Chile, 1962.

Promis, José. *La novela chilena del último siglo*. Santiago de Chile. La Noria, 1993.

Solotorevsky, Myrna. *Literatura y paraliteratura: Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa*. Hispanoamericana, 1988.

Vidal, Virginia. "Los escritores del 50" En Araucaria, No. 12, 1980.

*La historia de la literatura latinoamericana*. Bogotá. Oveja Negra, 1984.

