

## DE UN GÉNERO A OTRO: LOS DOMINGOS DE JOSÉ DONOSO

### FROM ONE GENRE TO ANOTHER: THE SUNDAYS OF JOSÉ DONOSO

Fernando Moreno

CRLA-Archivos, Université de Poitiers  
CELICH, Pontificia Universidad Católica de Chile  
fmorenoturner@gmail.com

#### RESUMEN

Casi veinticinco años después de la primera edición de su novela *Este domingo* –que data de 1966–, José Donoso, en estrecha colaboración con el narrador y dramaturgo Carlos Cerda, reescribe la historia ahí representada para proponer una versión teatral de la misma, estrenada y puesta en escena por el Teatro ICTUS en Santiago el 12 de junio de 1990. En este artículo hubiese querido comentar y analizar los principales cambios discursivos operados en este proceso, así como el alcance y los sentidos de esta particular transformación genérica, pero –por cuestiones de tiempo y espacio– me limitaré tan solo a algunas observaciones generales sobre este ejercicio de reescritura y a exponer algunos casos que me parecieron representativos.

PALABRAS CLAVE: : Donoso, *Este Domingo*, Novela, Teatro, Transgenericidad.

#### ABSTRACT

Almost twenty-five years after the first edition of his novel *Este domingo* –which dates back to 1966–, José Donoso, in close collaboration with the narrator and playwright Carlos Cerda, rewrites the story represented there to propose a theatrical version of it, premiered and staged by the ICTUS Theater in Santiago on June 12, 1990. In this article I would have liked to comment and analyze the main discursive changes carried out in this process, as well as the scope and meaning of this particular generic transformation, but –for reasons of time and space– I will limit myself only to some general observations about this rewriting exercise and to present some cases that seemed representative to me.

KEY WORDS: *Donoso*, *Este Domingo*, *Novel*, *Theater*, *Transgenericity*.

## INTRODUCCIÓN

No es la primera ni la única ocasión en la que Donoso trabaja con uno de sus textos narrativos para transformarlo y llevarlo al escenario. Así, por ejemplo, en 1982, la compañía ICTUS había presentado la versión teatral de *Sueños de mala muerte*, una novela corta escrita por el autor poco tiempo después de haber regresado de su exilio en España, y que integrara el volumen *Cuatro para Delfina*, editado en Barcelona. Por esos años, Chile, la mayoría de los chilenos, sobrevive bajo la dictadura. En marzo de 1990, Patricio Aylwin accede a la presidencia de la República. Se supone que, a partir de entonces, los domingos del país serían diferentes. Como también tendrían que serlo los de José Donoso, objeto de estos comentarios.

Conviene recordar, primero, que *Este domingo*, contrariamente a muchas de sus demás producciones narrativas consideradas “mayores”, no ha gozado de excesivas lecturas críticas. Por lo demás, en los momentos de su aparición, hubo varios comentarios encontrados, algunos favorables (Dorfman 1966) y otros no demasiado (Silva Castro 1966, Blanco 1966), reseñas limitadas y limitativas, que veían en ella sobre todo una suerte de reelaboración de ciertos temas, ambientes y personajes de la primera novela, *Coronación* (1958), que había significado la fulgurante emergencia de José Donoso en el contexto de la narrativa chilena y de quien se esperaba una significativa y densa confirmación. Lo cierto es que la escritura de *Este domingo* es bastante más compleja y, además, se enlaza con otros textos que el autor escribió casi simultáneamente: *El lugar sin límites* (publicado en 1966) y *El obsceno pájaro de la noche* (editado en 1970, pero del cual habían aparecido fragmentos anticipatorios en 1964 y en 1967).

Algunos estudios posteriores sobre *Este domingo* comenzaron a poner en evidencia la superación del código de verosimilitud y de una escritura mimético realista en la cual se la encasilló durante bastante tiempo (Vidal 1972, Bueno Chávez 1975, Quinteros 1978, Bueno 1992, Gutiérrez 1993, Fernández 1998), enfatizando aspectos tales como la ambigüedad, la presencia de varios niveles de la experiencia de lo lúdico, la movilidad narrativa, el juego de perspectivas, la simetría estructural, por ejemplo, gracias a los que se reconoce como impracticable toda consideración unívoca de la realidad, como afirma el crítico Hugo Achúgar (1979), mientras que por su parte, Grínor Rojo, autor de dos notables trabajos, tanto sobre su versión escénica (1990) como sobre la novela propiamente tal (2011), y a los cuales remito a los interesados, afirma que, con *Este domingo*, que significa una cifra novelística del autor, Donoso complejiza la imagen que, sobre la comprensión de la realidad chilena y sobre sí misma posee la élite conservadora del país, con lo “que acaba produciendo una de las mejores (y hasta pudiera ser que la mejor) de todas sus obras” (2011, 131).

Pero antes de continuar, recordemos someramente, lo que nos cuenta la intriga de la novela y lo que podemos suponer que ella despliega de acuerdo con nuestra experiencia de lectura.

## UNA METONIMIA NADA NIMIA

Desde el punto de vista formal, la novela incluye cinco bloques narrativos, tres con título y presentados en letra cursiva (*En la redoma*, *Los juegos legítimos*, *Una tarde de domingo*) y que enmarcan a otros dos bloques sin título, pero bastante más extensos (llamados Primera parte y Segunda parte). Los bloques con título están a cargo de un narrador personal. Se trata de uno de los nietos de Álvaro Vives, abogado y profesor de derecho, y de Josefina Rosas –Chepa–, bienhechora de los desposeídos, quien ya muy maduro y desde una posición temporal bastante lejana, rememora los momentos de su infancia transcurridos los fines de semana, y en particular los domingos, en casa de sus abuelos. El conjunto constituye una suerte de relato de aprendizaje en cuya situación enunciativa se despliega una elástica temporalidad. Las otras dos aparecen referidas por un narrador impersonal (pero de cuya enunciación emergen diversas perspectivas personales: monólogos, fluir de la conciencia, por ejemplo), que entrega la historia de Josefina y Álvaro y las conflictivas relaciones que éstos mantuvieron o mantienen —y en particular un domingo, ese domingo, este domingo— con Violeta (una antigua empleada doméstica de la familia que tuvo relaciones sexuales con Álvaro cuando adolescente) y con Maya, un ex presidiario al que Josefina logró acortar la pena por homicidio y sacar de la cárcel para intentar que rehiciese su vida e instalarlo en casa de aquella. Aunque el abanico temporal evocado es bastante amplio, el tiempo propiamente narrativo de estas dos partes abarca un solo día: el último domingo que los niños (es decir, el narrador de las partes con título y sus primos) pasaron en casa de la pareja principal. La focalización es diferente para ambas partes. En la primera importa el personaje de Álvaro y en la mayor parte de los casos el narrador adopta su perspectiva; en la segunda ocurre lo propio con su esposa.

El desenlace de la historia es desastroso: Maya –vitalidad, instinto y deseo–, asesina de nuevo, esta vez a Violeta; Álvaro (“la muñeca”, para los nietos) –cauteloso, hipocondríaco, impotente–, fallece poco tiempo después, víctima del cáncer que lo aquejaba. Josefina –imaginación, coerción y deseo frustrado–, muere años más tarde del incidente ocurrido ese domingo, en el intento de búsqueda de su protegido y que la dejó en estado de inmovilidad.

La alternancia y el contrapunto instaurado por las perspectivas narrativas y los diversos grados de conocimiento de los narradores producen la imagen de una realidad ambigua o ambivalente, en cuya superficie supuestamente dicotómica parecen enfrentarse violenta y tenazmente mundos, castas, sectores, generaciones opuestas, pero en la que, en el fondo, se tienden lazos, complementariedades sutiles o evidentes, se establecen paralelismos y dualidades atenuadas y/o ilusorias, porque en definitiva se trata no sólo, y por ejemplo, de representar la degradación, el deterioro del orden establecido a través del cuestionamiento del poder cognoscitivo, sino también de metaforizar la imagen de la complejidad del individuo, su carácter jánico o, incluso, de las variadas facetas de su ser social y psicológico a través de la construcción de un universo desequilibrado, fracturado,

fragmentado, hecho de dobles y dobleces, de máscaras, juegos y disfraces. Un mundo donde los valores aparecen difusos, ocultos tras silencios, incomprendiones, fantasías y alienaciones.

El título de la obra, *Este domingo* es, como la obra de Donoso y como la propia novela, la fracción de un todo al que, al mismo tiempo, representa y simboliza; es un segmento que contiene y expresa una totalidad significativa. Además de su carácter metonímico, el elemento paratextual muestra y esconde, dice y no dice, precisa y difumina, enlaza tiempos distintos, momentos distantes y diferentes. Porque el domingo, ése, este, es la suma de domingos –“en casa de mi abuela”– evocados por aquel narrador que recuerda, es cada uno de ellos, es el domingo en el que tuvo su primera experiencia sexual, son los domingos rituales en los que, con el patriarca a la cabeza, la familia se reúne para, entre otras cosas, degustar las célebres empanadas hechas por la Violeta, es el domingo de la tragedia, cuando Maya reaparece, Josefina sale en su búsqueda, aquél vuelve a cometer un crimen y el mundo de la casa de los Vives comienza a desmoronarse. En síntesis, se constituye como una expresión oximorónica, espejo de un mundo en el que se articulan incompatibilidades, paradojas y contradicciones.

La pregunta que ya es necesario plantearse ahora es entonces, ¿qué pasa con todo esto al operarse la reescritura de la novela, qué transformaciones implica el paso de un discurso genérico a otro? ¿Cuáles son los cambios significativos que se pueden verificar en esta transposición?

## DE UN GÉNERO A OTRO: MUCHA TELA QUE CORTAR

Como sabemos, la obra dramática (el texto escrito) y la obra teatral (aquel texto escrito efectivamente puesto en escena y representado) se construyen y establecen de acuerdo con pautas enunciativas y de organización diferentes de las que rigen la estructura y disposición narrativas. De modo que además del conjunto de operaciones que intervienen en la reescritura de un texto que es variante de otro (como los reemplazos, adiciones, supresiones, modificaciones), aparecen en este ejercicio, además, cambios inherentes a la propia identidad textual.

La versión teatral de *Este domingo* está dividida en dos actos, cuyos ejes espaciales centrales son la casa y los exteriores de la casa de los Vives, la cárcel, y la casa de Violeta, que se van alternando, por medio de un juego de luces, a medida que avanza la intriga dramática. Los personajes son solo siete: Chepa, Álvaro Vives, Maya, Violeta, Álvaro joven, Rosita Lara y Aedo, estos dos últimos más bien secundarios. Se aprecia, entonces, una intensa condensación del mundo desplegado por la novela. Atrás quedan el universo de los nietos de los Vives, las rememoraciones que, en cuanto narrador, realiza uno de ellos desde una perspectiva temporal más actual, los distintos espacios por los que se mueven, las demás figuras evocadas, y vinculadas con la familia de Violeta o con Chepa Rozas. Esta reducción es el cambio más evidente del paso de la novela al teatro.

Otro cambio destacado, aparte el trabajo de poda y de decantación lingüística, es el que concierne la red significativa desplegada por las didascalias. La presencia de un texto didascálico (que en principio se puede suponer que reemplaza los fragmentos descriptivos de la narración) implica también una orientación estética e ideológica. Aquí se constata una atenuación mayor o incluso una desaparición de la contextualización histórica más o menos precisa, de un color local muy definido, una reducción del realismo, no sólo en el decorado sino también en la dialéctica espacio temporal. Se va a acentuar lo simbólico y en ciertos casos lo grotesco. Emerge de manera aún más vigorosa la imagen de un mundo desencarnado, violento y vehemente.

Consideremos, por ejemplo, la escena en la que Josefina anuncia a Maya que los largos y demorosos trámites judiciales que ha emprendido han dado resultado y que pronto saldrá en libertad.

En la novela, luego de la información en estilo directo, encontramos un fragmento narrativo a cargo de un hablante, quien se sitúa desde la perspectiva de Chepa y da cuenta de sus sentimientos y emociones:

— Maya, está libre.

Enfocó la vista o la miró hacia abajo. Entonces se derrumbó desde el techo hasta sus rodillas y hundió en ellas su rostro y ella se sintió incómoda con ese hombre que lloraba, que quería abrazarla y la Fanny se reiría, y quien sabe que le diría, se reiría pero no importa porque Maya está libre y está llorando y nadie le ha dado jamás lo que yo acabo de darle, y él se da cuenta y no puedo dejar de tocarlo, sí, la cabeza de cerdas negras y el cuello, y siente terriblemente dura y terriblemente fuerte la piel áspera y caliente de esas manos tan pequeñas presionando y aprisionando la suya en la falda, sí, sí, que importa la Fanny, que importa nada, acariciando la cabeza de ese hombre que llora en su falda (142).

En la obra dramática este fragmento se “traduce” por:

CHEPA:

Sí, Maya, está libre.

(Maya se acerca a Chepa y cae a sus pies de rodillas)

MAYA (Llorando)

Señora Chepita

*(Chepa siente la cabeza de Maya pegada a su vientre y los estertores del hombre. De a poco va acercando sus manos a la cabeza de Maya, que toma finalmente y atrae aún más hacia sí)*

Chepa

Sí, Maya. ¡Libre!

*(De pronto Chepa se reprime y aleja la cabeza de Maya. Este se incorpora y sale precipitadamente mirando el papel. Chepa enfrenta súbitamente a Álvaro retomando la parte final de la escena anterior) (88-89).*

Como puede apreciarse, además, e inmediatamente, el texto dramático supone la desaparición de un cúmulo de elementos reemplazados por las orientaciones escénicas y, claro está, por los gestos y ademanes que estarán a cargo de la interpretación realizada por los actores. También se aprecia, en el ejemplo citado, la elección de un juego con los niveles espaciales y temporales, que fragmentan y, al mismo tiempo, tienden puentes entre momentos, situaciones y lugares.

Por lo demás, tal como se ha adelantado y como cabía esperarse, la economía translativa se aprecia en todo aquel conjunto discursivo rememorativo que se despliega en los bloques con título en la novela, evocados hace poco, los que desaparecen del texto dramático. Sin embargo, la amplitud temporal de la historia de Álvaro evocada en la novela se transpone con la presencia casi simultánea de dos personajes dramáticos, “Álvaro” propiamente tal y “Álvaro joven”.

Muchas son, entonces, las transformaciones que experimenta el texto de la novela. Hay algunas que se relacionan con sucesos, anécdotas o informaciones. Se trata de ajustes, precisiones, adaptaciones en relación con la economía del texto dramático, con el contenido ahí desplegado y la intensidad que se pretende entregar a las relaciones interpersonales y a la situación y actitud de los personajes. Así, por ejemplo, en la novela, Maya ha sido condenado a veintiún años y un día y en la cárcel lleva cumplidos “nueve años cuatro meses y veintidós días con quince horas y treinta y tres minutos” (123), mientras que en la obra teatral su condena es de treinta años, ha pasado veinte años encerrado, y le faltan nueve años, once meses y catorce días para recuperar su libertad (38, 83). También sufre una variación el desenlace de la historia. La novela termina con la búsqueda desesperada de Maya por parte de Chepa, perdida en los barrios marginales. El nieto narrador informará, en la parte final de su relato, que Maya había asesinado a la Violeta, esperó que llegara la hija de esta y “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” (208). En la versión teatral Maya, después de haber cometido el crimen, regresa una vez más a casa de los Vives (126), se confiesa con Álvaro y, según este informa, le pide un favor: “Vino a buscarme para que lo llevara de vuelta a la cárcel. Entró con gran dignidad. Elegante como un caballero” (134).

Como ya se ha señalado y puesto en evidencia, las variaciones son múltiples y de distinta tonalidad. Enumerarlas detalladamente o dar cuenta de todas ellas sería una labor de largo aliento que escapa al modesto objetivo de estas páginas. De modo que, en lo que sigue, destacaré tan sólo un ejemplo más.

Se trata de la escena narrativa durante la cual Josefina-Chepa sospecha la relación que, años ha, pudo existir entre su marido, Álvaro, y Violeta, la criada. Y decide averiguarlo sin más, una situación que el texto narrativo plasma de la siguiente manera:

Lo mejor era preguntárselo directamente.

—¿Tuviste alguna vez amores con Álvaro?

La cara de Violeta se descompuso. Se la cubrió con las manos y apoyó los codos sobre la baranda de bronce de la cama. Que llore, que llore, esta mujer que de pronto ha dejado de ser extraña y que no me interesa. Qué vergüenza, señora, qué vergüenza, sí, es cierto, pero una es así, como embrujada digo yo, qué le va a hacer, y don Alvarito tan solo el pobre en la casa de Agustinas, sí, don Alvarito [...] un tiempo. Mucho tiempo [...] bueno, mujer, bueno, no te agites, mira que te va a dar infarto y no vale la pena. Pero la Chepa se levanta y se pone los guantes. No vale la pena porque hace tanto tiempo. La Violeta ha planteado una posible competencia: irrespetuoso, claro, algo que no debe suceder con una sirvienta, pero que también libera de tantas cosas... acaricia la mano de Violeta.

—Me voy

—Está enojada.

No debes darte cuenta.

—Ay, mujer, cómo se te ocurre (183-184).

En este caso, la transformación genérica no significa, como en otros, una reade-cuación y un resumen del fragmento narrativo. Aquí, como se ve a continuación, ocurren sustituciones y transformaciones no sólo discursivas sino además en el actuar de los personajes directamente implicados, destacándose en particular la colérica reacción de Josefina:

Chepa

¡Date vuelta mujer. Te quiero hacer una pregunta (*Violeta no se mueve. Lloro*). Te pido que me mires de frente, Violeta ¡Date vuelta! (*Violeta gira lentamente, ocultando su cara, llorando, la vista clavada en el suelo*) ¿Te metiste alguna vez en la cama con mi marido, con Álvaro? ¡Contéstame, Violeta! ¿Te acostaste con Álvaro?

VIOLETA (*Se acerca a Chepa llorando.*) ¡Qué vergüenza, señora Chepita...!

CHEPA

No eres una cochina. ¡Eres una inmunda! ¡Y todo el mundo lo sabía! ¡Todo el mundo lo sabía! ¡Por eso misía Elena te regaló esta casa! ¡En qué mundo he estado viviendo yo, Dios mío! En qué mundo he estado viviendo.

*(CHEPA se abalanza sobre VIOLETA y la golpea con sus martas hasta quedar extenuada. Finalmente lanza un grito de dolor y se deja caer en una silla. VIOLETA recoge las martas que CHEPA tiró al suelo. Se escuchan unos golpes en la puerta. Ambas se incorporan.)* (124-125).

Estos cambios de orientación anuncian otros en la parte conclusiva de ambos discursos. Así, por ejemplo, en la obra dramática desaparece por completo la eventualidad de una invasión de la casa de los abuelos por niños miserables y marginales, como si el mundo de Maya se apoderara del espacio de los pudientes; la desventura de los días finales de Josefina y Álvaro parece atenuada y transformada. ¿Qué pueden significar estas alteraciones? Creo que solo puedo responder oblicuamente.

#### LAS VARIAS ACCIONES DE LAS VARIACIONES: EL DOMINGO Y SUS REITERACIONES

El texto de la obra dramática implica una nueva disposición del conjunto de los personajes, lo que equivale a una selección rigurosa y una neta disminución del número de los mismos. Como lo adelantara, una veintena de ellos aparecían en la novela; siete son los de la pieza teatral. Desaparecen también muchas anécdotas y sucesos. ¿Qué queda entonces? Permanece lo nuclear, lo que constituye la fuerza de lo inalterable: se trata de un núcleo intangible, un espacio que revela y releva, y en donde aparecen, en cierto modo, exacerbados, conflictos básicos, pasiones y pulsiones.

Se puede representar textualmente lo anterior, volviendo a aquel momento cuando el personaje de Álvaro recuerda uno de esos domingos, durante las vacaciones de verano. Castigado por el padre a causa de sus malas calificaciones escolares, debe permanecer en la casa familiar casi enclaustrado, preparando sus exámenes, un encierro que va a traducirse finalmente por una liberación de los instintos y deseos:

[...] este domingo, este olor a domingo, a domingo en la mañana pero no muy temprano, cuando las sirvientas están atareadas en la casa pero en otras partes de la casa, una limpiando el salón con un trapo amarrado en la cabeza, otra atendiendo a mi madre, otra vistiendo a mi hermano menor, otra regando las plantas de la galería, otra canturreando en la cocina al destapar el horno para ver cómo están las empanadas, y entonces, en ese momento, este olor a domingo en la mañana

pero no muy temprano se pone a circular lentamente por la casa desde el fondo del patio de la cocina, galerías y corredores, escurriéndose por los intersticios debajo de las puertas para entrar a las habitaciones cerradas donde aún no terminamos de despertar —se cuela por debajo de mi puerta hasta mi dormitorio caldeado por la mañana de verano, cerradas las persianas, corridas las cortinas, la sábana casi tapándome la cabeza y el olor a masa apenas dorándose vence a los demás olores calientes de mi cuarto y llega a mi nariz y desde allí manda comunicaciones hasta el fondo de mi sueño tibio de cosas apenas húmedas sudadas y pegajosas en sábanas que son como extensiones de mi piel donde trozos míos despiertan [...] (59).

En la versión dramática, esta escena se representa por medio del siguiente monólogo y consecuentes didascalias:

Ese domingo, ese olor a domingo, a domingo en la mañana cuando las empleadas están haciendo la casa de Agustinas, una limpiando el salón con un trapo amarrado en la cabeza, otra atendiendo a mi madre, otra vistiendo a mi hermano menor, otra regando las plantas de la galería, y la Violeta canturreando en la cocina al abrir el horno para ver cómo están sus empanadas. Y entonces, en ese momento, este olor a domingo en la mañana se pone a circular lentamente por la casa desde el fondo del patio de la cocina, por las galerías y corredores, escurriéndose por los intersticios debajo de las puertas para entrar a las habitaciones cerradas donde aún no termino de despertar.

*(Se agita levemente el cuerpo de Álvaro joven bajo la sábana, pero sin revelarse.)*

... se cuela por debajo de la puerta hasta mi dormitorio caldeado por la mañana del verano, el olor a masa apenas dorándose vence a los demás olores calientes de mi cuarto y llega a mi nariz. Cosas apenas húmedas, sudadas y pegajosas, en las sábanas que son como extensiones de mi piel de necesidades húmedas allá abajo bajo la sábana que también soy yo [...] (54-55).

Aquí los cambios son mínimos, como sucede también en otras ocasiones. Así, los elementos inalterados —domingos, empanadas, olores— surgen como piedras angulares del universo del autor, dejan en evidencia sus preocupaciones constantes, de las cuales las diversas concreciones no son, o no serían, más que variantes y variaciones de las preocupaciones, actitudes u obsesiones fundamentales que mueven a los personajes.

Pero, otra pregunta sigue pendiente: ¿por qué precisamente es *Este domingo* el objeto de esta reescritura? En cierto sentido el propio Donoso proporciona una doble respuesta en el texto “Óptica y avatares”, incluido en el Programa distribuido en la representación y reproducido en la versión impresa, donde indica que sin duda “muchos dirán que la novela quedó despojada de su poesía, de su magia, su ambientación, su singularidad interior dejando sólo el trazo grueso del nudo en que los cuatro personajes se enredan”. Y añade

“Me gusta que una obra tenga una pluralidad de lecturas e interpretaciones y siga siendo la misma. Esta versión [...] es una interpretación, una de tantas ópticas posibles para mirar mi novela-madre, *Este domingo* [...],” (1990, 8-9). Entendemos, entonces, que esta novela es un texto nuclear, un relato fundador, y que su reescritura permite evidenciar y dejar al desnudo los motivos y las relaciones característicos y primordiales de un universo, los gérmenes de una poética y que con ella se formula y se postula un volver a los inicios y un recomenzar desde bases conocidas pero que pueden modificarse y transmutarse.

Una “novela madre” no sólo porque una de las anécdotas se vincula de modo directo con esa figura central del relato, “una fantasía sobre el asunto de mi mamá con Maya” dice en una carta, sino además porque los avatares de su arduo proceso de escritura –sus orígenes remontan a una escena pensada para un cuento en 1954– la vinculan con una novela, llamada *Los guantes blancos*, que después fue pensada como obra de teatro, para luego volver a ser imaginada narrativamente y convertirse finalmente en *Este domingo*, la que, como el autor anota en uno de sus cuadernos “Es importante porque contiene gran parte de mis temas: Nana / Clase alta y lumpen. / El miedo y el deseo de vivir. / Ser de clase baja inicia en la vida de la clase alta” –Cuaderno 32, Cuernavaca, 18 de junio, 1965–, de acuerdo con la edición de sus *Diarios tempranos* (Cecilia García Huidobro, 269). A todo lo cual pueden ser añadidos los sentidos desplegados por la imagen de la casa, fundamental en la obra de Donoso, claro está.

Por otra parte, se podría añadir que el domingo es recurrente en ciertas narraciones de Donoso, y que ese día es determinante en el desarrollo o conclusión de la intriga de varias de sus obras. Baste recordar lo que sucede en sus cuentos tempranos como “China” (1954) o “Una señora” (de *Veraneo y otros cuentos*, 1955) así como también en dos de aquellos relatos que forman parte del libro *Cuatro para Delfina* (1984), “Jolie Madame” y, en particular, “Sueños de mala muerte”. Se destaca ese indicio temporal además en dos de las *Tres Novelitas burguesas* (1973) –“Átomo verde número cinco”, “Gaspard de la nuit”–, sin olvidar que es el eje primordial de su novela *El lugar sin límites* (1966).

De la misma manera como un gran número de sus personajes y narradores son entes que se adentran en los laberintos de un pasado, tratando de mantener viva una memoria o la ilusión de un ayer, la nostalgia de lo que pudo haber sido, que se debaten explorando su entorno e interrogándose a sí mismos, o bien que se han fijado objetivos imaginarios que parecen colmar una existencia de enmascaramientos continuos; de igual manera, el conjunto de la obra de Donoso y sus reescrituras son la representación de la denodada labor de un escritor que, como tantas veces se ha advertido, intenta formular, traducir, los aspectos esenciales del pensar y el sentir de una conciencia ante los espejismos del mundo; aparecen como una constante indagación y persecución de aquellos mecanismos discursivos que permitan lograr una mejor o más adecuada aproximación de la existencia problemática, de la problemática de la existencia.

Y si cada lector puede hacer revivir, reactualizar, reinventar cada texto durante la operación de la lectura, también el gestor, ahora situado en una perspectiva que implica una

múltiple apertura hacia lo colectivo (a través de un trabajo sostenido con el co-autor y con posterioridad con el elenco de actores y con el director teatral) y hacia otras aventuras de la recepción, también el gestor, decía, puede contribuir hacia esa multiplicidad configurativa por medio de este ejercicio de transgenericidad. Ejercicio de libertad recuperada, esta nueva existencia aparece como búsqueda y creación de sentidos, reformulaciones de una conciencia que, fluctuante y actuante, va moldeándose y cobrando nuevas formas gracias a estas variaciones, en un trabajo de inmersión y de reconocimiento, que es, además, y simultáneamente, acción y conocimiento. De ahí emerge, creo, la atracción, alcance y envergadura de esta particular rescritura, de los domingos de José Donoso.

## BIBLIOGRAFÍA

- Achúgar, Hugo. *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1979.
- Bueno Chávez, Raúl. “*Este domingo*: la autenticidad del relato novelesco”, en Cornejo Polar, Antonio [comp.]. *Donoso. La destrucción de un mundo*. Buenos Aires: García Cambeiro, 1975: 59-72.
- Bueno, Mónica L. “Disfraces y enmascaramiento social en *Este domingo* de José Donoso”. *Alpha* 8 (1992): 43-52.
- Donoso, José. *Coronación* [1956]. Santiago: Zig-Zag, 1957.
- . *Este domingo*. Santiago: Zig-Zag, 1966.
- . *Cuatro para Delfina*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- . *El lugar sin límites* [1966]. Barcelona: Seix Barral, 1979.
- . *El obsceno pájaro de la noche*. Barcelona: Seix Barral, 1970.
- . *Sueños de mala muerte* [1982]. Santiago: Universitaria, 1985.
- . *Diarios tempranos. Donoso in progress 1950 – 1965*. Edición de Cecilia García Huidobro. Santiago: Ediciones UDP, 2016.
- Donoso, José y Carlos Cerda. *Este domingo (Versión teatral de la novela homónima de José Donoso)*. Santiago: Andrés Bello, 1990.
- Dorfman, Ariel y Guillermo Blanco. “José Donoso bajo dos lentes. Pro... y Contra”. *Ercilla* 1646 (21 diciembre 1966): 37.
- Fernández, Margarita. “El mundo de José Donoso en *Este domingo*”. *Thesaurus* LIII 3 (1998): 616-628.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. *José Donoso. Impostura e impostación. La modelización lúdica y carnavalesca de una producción literaria*. Gaithersburg: Hispamérica, 1983.
- Quinteros, Isis. *José Donoso: una insurrección contra la realidad*. Madrid: Hispanova de Ediciones, 1978.

Rojo, Grínor. “Este domingo, este de hoy”, en Donoso, José y Carlos Cerda. *Este domingo (Versión teatral de la novela homónima de José Donoso)*. Santiago: Andrés Bello, 1990: 137-156.

———. “Este domingo”. En: Rojo, Grínor. *Las novelas de la oligarquía chilena*. Santiago: Sangría, 2011: 125-160.

Silva Castro, Raúl. “La Novela de José Donoso”. *El Mercurio* (11 de diciembre 1966): 5.

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