LA FUNCIÓN DE LAS MÁSCARAS EN
TRES NOVELITAS BURGUESAS
DE JOSÉ DONOSO

POR

ISOLINA BALLESTEROS
Harvard University

La crítica de Donoso comparte la idea de que las *Tres novelitas burguesas* retoman algunas de las ya bien conocidas obsesiones del novelista. En todas sus novelas están presentes los temas de la complejidad de las relaciones humanas y la búsqueda de la identidad, así como la intención de representar y criticar la sociedad chilena. 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.

Años antes de la publicación de *Tres novelitas burguesas*, en una entrevista con Emir Rodríguez Monegal, Donoso reconocía: “[N]o creo que exista una unidad psicológica del ser humano” (521). Donoso cree en el “desmembramiento de la personalidad” y llega a él a través de la máscara y el disfraz. El juego y la máscara son para Donoso el medio para deshacer la unidad psicológica del ser humano. Los personajes doblan sus identidades y sus voces por medio del disfraz o las multiplican en una sucesión de máscaras. Así lo explica a Emir Rodríguez Monegal: “¿Por qué me interesan tanto los disfraces? ¿Por qué me interesan los travesti? ... Es porque éstas son maneras de deshacer la unidad del ser humano. Deshacer la unidad psicológica, ese mito horrible que nos hemos inventado y que hoy en día ya se está viendo que no vale siquiera la pena, nada de nada, hablar de él” (525).

En *Tres novelitas burguesas* el uso del disfraz y la máscara, y las diferentes funciones que éstos cumplen, da unidad a las tres narraciones. En “Chatanooga Choochoo” el disfraz y la multiplicidad de máscaras de Sylvia dan lugar a la posibilidad de una inversión de roles, a la deconstrucción de todo el sistema de oposiciones binarias. Sylvia, aparentemente la mujer objeto, ideal del hombre tradicional machista, hace uso de sus máscaras para dominar al hombre y privarle de su “arma para someter”, destruyendo así la creencia burguesa en la supremacía masculina. En esta novela las máscaras encubren la fragmentación de la personalidad y favorecen la indeterminación de los roles sexuales, estrategias que, en última instancia, provocan la destrucción de los falsos valores de la sociedad burguesa. De otra manera, en “Átomo verde número cinco”, los objetos acumulados en el “piso definitivo” de Roberto y Marta son las máscaras que sirven para

ocultar la verdadera personalidad de los personajes y que les protegen de verse a sí mismos tal como son. Al desaparecer éstas, que proporcionaban la identidad a los personajes, sale a la superficie el subconsciente burgués poblado de egoísmo, instinto de posesión y violencia, que había estado escondido esperando su momento. En “Gaspard de la Nuit”, Mauricio se libera de las máscaras que, como a los personajes de “Átomo Verde Número Cinco”, le daban una identidad impuesta por la sociedad que le rodea, y busca una nueva identidad externa a “todos los ropajes, caretas y máscaras” a través del intercambio con su doble, un vagabundo sin nombre.

“CHATANOOGA CHOOCHOO”

Los personajes y situaciones de la novela se encuentran inicialmente identificados con uno de los dos lados de la dicotomía hombre/mujer y de todas las otras dicotomías que aluden directamente a los diferentes roles asignados a éstos por la sociedad. Esta oposición inicial y su posterior inversión estructuran la novela.

Anselmo el narrador, comenta con cierto tono de desprecio e ironía su:

rechazo hacia las mujeres que, enteradas hace poco de la emancipación femenina en un ambiente para el que esta actitud resulta todavía arriesgada, aplican machaconamente su catecismo contra las “pobres”, las víctimas de sus maridos y de su propia pusilanimidad, que se ven obligadas a permanecer atadas en la ciudad junto a sus niños durante los weekends (12).

Más adelante vemos que los personajes se dividen en bandos. En la fiesta en casa de los Roig encontramos la primera pista de la futura complicidad entre los personajes femeninos. Sylvia y Magdalena, que han llegado por casualidad vestidas del mismo modo a la fiesta, bailan unánimes y acompasadas al son de “Chatanooga Choochoo”, “con una coordinación tan perfecta que parecía mecánica” (20). Se las compara con muñecas gemelas. Sylvia y Magdalena que, a los ojos de Anselmo, son opuestas, por iniciativa de Sylvia se convierten en dobles. Sylvia descubre temprano la “afinidad” entre ambas, una afinidad que Anselmo es incapaz de atisbar “más allá de la sincronización perfecta para cantar y bailar CHATANOOGA CHOOCHOO” (31). Esta afinidad y confabulación molestan a Anselmo, que es incapaz de ver cómo puede existir una afinidad entre la multiplicidad de caras y artificialidad de Sylvia, y la sobriedad, sencillez y unidad de Magdalena. Esta afinidad anticipa la potencialidad para escapar a la objetivización/dominación de sus esposos y para alterar o invertir el rol asignado y convertirse en los sujetos de la desarticulación.

Las máscaras facilitan la identidad entre Sylvia y Magdalena. Cuando Anselmo (entrenado previamente por Sylvia) se convierte en el maquillador de Magdalena, la única, la inmovible, ésta se transforma en el doble de Sylvia:

Los dos miramos en silencio, escudriñando fijamente en el espejo el nuevo rostro de Magdalena: sí, era como si hubiera conservado intactas todas las facciones, y sobre ellas hubieran colocado la máscara de Sylvia, que se fundía con las suyas. Era un juego, mascarada, máscara. Así con Magdalena ahora, que no era Magdalena, sino una mutación del rostro de Sylvia ... sentí al ver a Magdalena adquirir la máscara de Sylvia bajo mis

manos, que su rostro, ahora era ese eco mágico de tantos y tantos rostros y cuadros y máscaras, que quizá por eso tenía Sylvia el poder que tenía y al adquirir Magdalena su rostro compartiría esos poderes ... (76-77).

Sylvia representa la multiplicidad, la falta de unidad; se presenta carente de identidad definida ya que sus gestos, su existencia, dependen del capricho de otros. En su primer encuentro, Sylvia aparece ante Anselmo sin brazos, con los ojos semi-borrados, sin boca, sin nariz, sin mentón. (Des)montada, mutilada, reducida a la inmovilidad y al silencio por su esposo, Ramón, Sylvia está momentáneamente a merced de Anselmo, depende de su ayuda para recuperar su integridad. Tanto Ramón como Anselmo reconocen la atracción que les produce la mujer objeto, la mujer “adjetiva” a la que pueden modificar, desmontar, silenciar a su gusto:

el poder del hombre, que no corta lengua, ni pone cinturones de castidad por ser procedimientos primitivos, sino que sabe quitarle o ponerle boca para someterla, desarmarla quitándole los brazos, el pelo en forma de peluca, los ojos en forma de pestañas postizas, cejas, sombras azules, quitarle ... el sexo mismo para que lo use sólo en el momento en que uno lo necesita, que todo, en ella dependa de la voluntad del hombre ... era una emoción verdaderamente nueva, como si mi fantasía la hubiera venido buscando desde el fondo del tiempo para encontrarla aquí esta noche (42-3).

Como apunta Sharon Magnarelli, el rostro sin rasgos de Sylvia es el espacio (tela) en blanco donde los hombres pueden otorgar (dibujar, pintar) a la mujer la identidad o la personalidad que ellos desean en cada momento (1982: 83). Al mismo tiempo, la multiplicidad de rostros posibles impuestos sobre la cara de Sylvia refleja y depende de las imágenes femeninas estereotipadas, creadas por la propaganda al gusto del hombre y según las normas dictadas por la sociedad de consumo (Solotorewsky 131).

Según la propuesta de Irigaray, la mujer sólo tiene una salida: asumir deliberadamente el rol femenino que le ha sido asignado por la economía masculina, para luego negarlo y minarlo desde dentro. Se trata de convertir esta subordinación en afirmación, reivindicando el papel de sujeto (masculino) y siguiendo una lógica masculina para articular ideas y experiencias femeninas (Irigaray 73-4). La estrategia de Sylvia parece seguir la propuesta de Irigaray. Consiste, por un lado, en aceptar deliberadamente su posición de subordinación, someterse a su papel de víctima y a su condición de página en blanco a la espera de ser escrita por el hombre; por otro, en utilizar los mismos mecanismos que el hombre usa para montarla y desmontarla (“Vanishing Cream” y las máscaras o múltiples rostros maquillados sobre su rostro vacío según el modelo de las revistas de moda) para invertir el esquema de poder. Con la autonomía que le confiere su nuevo rostro maquillado por Anselmo y con la ayuda de “Vanishing Cream” hace desaparecer el sexo de Anselmo, le quita su “más poderosa arma para someter” (55). A partir de este momento Sylvia ha dejado de ser la muñeca indefensa y dócil, símbolo del eterno femenino, para convertirse en la bruja, el ogro, el monstruo, que tiene en sus manos la capacidad de reducir el poder de la economía masculina; el anverso de la idealización masculina y estereotipo que encarna el miedo a la feminidad: “Yo tenía que huir ahora mismo, dejar atrás a esta bruja para regresar al mundo de los vivos, seres maravillosamente unitarios de carne y hueso que tienen un solo rostro y que no se desvanecen ni se arman” (55).

El poder de Sylvia consiste principalmente en su falta de unidad, en su capacidad para cambiar constantemente: “La sensación del poder mágico de Sylvia, la mujer adjetivo, la mujer decoración, la mujer desmontable y plegable que presenta todas las comodidades de la vida moderna, privada de todo, hasta de individualidad y unidad y por eso poderosa ...” (70). Esta cualidad de Sylvia provoca la sensación y la ilusión en los personajes masculinos de la novela de estar manipulando, de estar creando algo nuevo cada día. Pero este sueño de poder viene acompañado del miedo a la castración. El órgano masculino se presenta como el centro y esencia del ser; por lo tanto, la castración conlleva inmediatamente la pérdida de la identidad y de la individualidad (Magnarelli 1993: 127). Anselmo intuye que tras la multiplicidad de máscaras de Sylvia se esconde un poder que propicia la realización de la fantasía de la castración y con ella la pérdida de su papel de dominador:

Mientras me secaba, una gran ira de ser yo un muñeco en las manos de las mujeres me hizo restregarme la piel con tanta energía que mi carne quedó rojiza: usarnos, sí, eso es lo que quieren y para eso el gran acto de la sumisión, y cuando uno se somete o es seducido lo primero que hacen es desmontarle la virilidad (86).

Anselmo y Ramón son afines en ese sentido y se convierten en dobles al final de la novela (de la misma forma que Magdalena y Sylvia lo eran al principio). Ambos comparten el mismo deseo de poseer a la mujer, de utilizarla como un objeto y hacerla a su medida. Anselmo juzga a Ramón como “un señorito de la vieja escuela en busca de la tópica ‘mujer objeto’” (30). Él mismo responde a la misma definición pues ante la imposibilidad de controlar a Magdalena en la fiesta, convertida en el doble de Sylvia y por ello en ser independiente y autónomo, se encuentra: “excluido, sin capacidad para comprender la repentina autonomía de mi mujer, ni tolerar su capacidad hasta ese momento desconocida para mí” (23). Anselmo declara que uno de “los sobreentendidos de su matrimonio era la libertad antiburguesa en lo que se refiere a opiniones y a la vida” (65). Así explica su relación con Magdalena: “Decíamos, incluso, que en un caso extremo lo comprenderíamos todo el uno con respecto al otro, hasta la infidelidad, siempre que no llegara a la promiscuidad barata ni pusiera en peligro nuestro matrimonio ...” (65). Este discurso pretendidamente liberal no concuerda con la actitud de Anselmo ante el comportamiento de su mujer en la fiesta ni con su miedo por la afiliación de ésta con Sylvia. Asimismo, su conciencia burguesa prevalece ante todo y le hace sentirse culpable por el adulterio cometido con Sylvia y por el cual cree haber sido castigado con la pérdida del sexo. Ramón y Anselmo creen manipular a las mujeres como si éstas 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.¹ 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

¹ Ver George McMurray, 138-148.

órgano sexual, ahora a conveniencia de aquéllas.² 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”.

Como expone Helen Calae de Agüera, los papeles se han invertido y se nos presenta “un mundo al revés donde la mujer, gracias al poder que le confiere la máscara, ... domina y somete al hombre convirtiéndolo en objeto” (481-82). El hombre usa a la mujer como un objeto y es usado por este objeto y convertido a su vez en otro objeto. El juego está en saber quién desarma a quién. En las escenas finales el orden se altera y los elementos de la dicotomía se intercambian. Philip Swanson considera que, aunque los hombres parecen simbolizar el orden y las mujeres las fuerzas oscuras del caos, el triunfo final de éstas subraya el colapso del sentido del orden artificial del hombre. Existe una progresiva ascendencia del caos sobre una ilusoria noción de orden. Esta última refleja la nostalgia de unidad y autoridad en el hombre, que contrasta con la confusión y la debilidad reales, que no han sido reconocidas (91-92). Además, y como apunta Sharon Magnarelli, “Chatanooga Choochoo” no sólo indaga en la inversión de las estructuras de poder, sino que reta ciertas premisas básicas sobre la identidad y el poder. La resolución de la novela expresa la dificultad de identificar la legitimidad del poder y la imposibilidad de definirlo como algo fijo y estable. El ser es precario, fragmentario y estructurado por los otros, así como el poder varía y cambia de manos dependiendo del punto de vista, las estructuras y las estrategias discursivas impuestas por la sociedad (127). En términos de Michel Foucault, no existen relaciones de dominación absolutas, sino relaciones de fuerza con múltiples intercambios (134). Por ello, la búsqueda de algo definitivo e incambiable en un mundo en movimiento constante lleva a la desestabilización de las estructuras de poder, como ocurre en “Chatanooga Choochoo”; o termina en un drama de pérdida y desposesión, como veremos en “Átomo verde número cinco” (Magnarelli 1993: 127).

“ÁTOMO VERDE NÚMERO CINCO”

En “Átomo verde número cinco”, las máscaras no son el instrumento que da lugar al desmembramiento de la personalidad, pero esconden la personalidad desmembrada de Roberto y Marta. Las máscaras en forma de objetos sirven para disfrazar la otra cara oculta de la personalidad de los personajes.

Desde el primer párrafo queda establecido el orden y se nos presenta al matrimonio burgués perfecto que se ha comprado el piso “definitivo” y para quien, “ubicar con discriminación la cantidad de objetos acumulados durante toda una vida ... se transforma en una tarea apasionante, en un acto de compromiso que nada tiene de superficial ...” (107). A partir de esta primera descripción irónica se establece que, para los personajes de esta novela, la vida transcurre en función de una acumulación de objetos materiales que

² Myrna Solotorevsky asigna un carácter carnavalesco al intercambio de máscaras y órganos sexuales, que lleva a la inversión de roles y a la disolución de la identidad, respectivamente. Los dobles carnavalizados aparecen como un reflejo de una sociedad en la que lo artificial asume categoría de esencia (98). Ver su estudio sobre el carnaval en la obra de Donoso (69-192).

hacen su vida confortable y de los cuales se sienten orgullosos. Roberto y Marta han establecido una relación con los objetos de su piso nuevo “directa, propia, suya, privada”, como si éstos fueran “seres íntimos”. El contacto con todos los objetos que le pertenecen le produce a Roberto una sensación de bienestar, una “marea de amor”, una “sensación de plenitud, como de iluminación”, porque todos estos objetos son los que le dan una identidad. La acumulación y perfecta colocación de los objetos da sentido a las vidas vacías de Roberto y Marta. Estos personajes funcionan y se auto-definen por medio de la posesión material (Magnarelli 1983: 120). Representan una clase social que no tiene otras aspiraciones altruistas que las materiales y que se aferra a un orden establecido, un orden que se afirma sobre la artificiosidad y la banalidad. Roberto, sin embargo, siente la necesidad de confrontar este orden establecido y se refugia en la pintura como medio para “realizarse” y sueña con la posibilidad de algún día abandonarlo todo y entregarse a la vida bohemia, y como un “hippy dedicarse al placer de pintar”. Dos elementos se presentan como posible marca de definición y como alternativa a la banalidad de la vida de Roberto: su primera y más lograda expresión artística hasta el momento, el cuadro “Átomo verde número cinco”, y un cuarto vacío que él ha reservado en el “piso definitivo” para encerrarse a pintar.

El cuadro “Átomo verde número cinco”, representa, por un lado, la armonía, la obra precisa, símbolo de un mundo tangible e inmutable, incluido dentro de la categoría de arte, que junto con los valiosos objetos del piso son integrantes de la “categoría placer”. Por otro lado, representa la evasión, el medio por el cual Roberto intenta liberarse de ese mundo cerrado de orden y perfección para darle un sentido a su vida vacía, sin significado, fuera de la acumulación material de bienes. Por último, el cuadro, primer objeto en desaparecer, es el elemento detonante del caos y la desintegración del orden que se producirá posteriormente con la desaparición de los demás objetos. El cuadro es el único objeto “que no estaba totalmente colocado, definido y determinado” (113). Roberto al ver el cuadro sin colgar siente una repulsión hacia él. La desubicación de éste en el mundo de los objetos le saca de quicio, le produce la sensación de vértigo que anticipa el terror final.

De forma similar, el “cuarto vacío” es para Roberto la alternativa a esa vida bohemia de “pintor-hippy” que nunca será capaz de vivir; es, por contraste, la negación a esa acumulación de objetos que llena la existencia burguesa de Roberto y Marta y el símbolo del vacío de sus vidas; es la pista que nos permite intuir desde el principio que la apariencia de plenitud es ficticia, y que anticipa el “inmenso escenario vacío” en el que se perderán éstos. El “cuarto vacío” es el espejo que revela las “monstruosidades”, la cara oculta de la personalidad de Roberto y Marta, siempre tapada por una capa de civilización, refinamiento burgués y bienestar material.

Los objetos son las máscaras que los protegen, que esconden y disfrazan el lado animal o irracional de sus personas. Como apunta Helen Calae de Agüera, basándose en la teoría de Jung, la personalidad del ser humano está desdoblada en dos caras opuestas de las cuales una es la “sombra” o lado animal del ser, escindido y reprimido bajo la máscara de “persona” civilizada. Si esta “sombra” se reprime, queda totalmente oculta y sólo se manifiesta en momentos de crisis y de forma negativa (484). En Roberto y Marta todo es “persona”. Su relación está basada en el uso de formas civilizadas; en ellos todo es conciliación y amor, las verdades se disimulan.

Paralelamente a lo que ocurre en “Chatanooga Choochoo”, los personajes y las situaciones de esta novelita también están divididos según el sistema de dicotomías binarias. El desarrollo de los acontecimientos conduce a su inversión, favoreciendo el tránsito del espacio cerrado al espacio abierto, de la apariencia a la realidad, así como el aumento imparable del orden sobre el caos. El piso burgués, que parece el símbolo de la permanencia, la seguridad y el orden de sus dueños, no es en realidad más que un pasatiempo imprescindible para llenar el vacío de sus vidas, una construcción para esconder su banalidad. Se presenta también como el logro de años de convivencia matrimonial perfecta, pero resulta ser el medio para sustituir el afecto genuino inexistente en su relación. Myrna Solotorevsky y Philip Swanson han estudiado en detalle en sus respectivos estudios la construcción y deconstrucción de estas dicotomías. Para estos críticos, el espacio interior del piso, protector, dotado de rasgos de definición, permanencia y fijeza, se opone al espacio exterior, amenazador, inhóspito y peligroso. Lo caracterizan el frío y la lluvia: “En el dormitorio, con su lucecita de velador encendida y el resto en penumbra, cálido, protegido —mientras afuera llovía y llovía” (134). El mundo exterior es amenazador porque refleja o anticipa la vanidad y vaciedad del mundo burgués que los protege. Es la ausencia de máscara que produce el *horror vacui*, el miedo a la verdad.

El factor que desencadena la inversión de las dicotomías, o, como ha dicho Solotorevsky, la imposición del mundo de afuera sobre el mundo de adentro (223), es la alteración espacial de uno de los objetos: el cuadro “Átomo verde número cinco”, y su sucesiva desaparición. Hasta ese momento el cuadro no tiene un lugar asignado dentro de la disposición espacial de la casa. Por ello, no se ha convertido todavía en objeto de consumo y espectáculo burgués y sigue perteneciendo a la categoría de “arte” que, junto con el “cuarto vacío”, cumple una función potencialmente redentora y liberadora para Roberto. Su colocación en el lugar definitivo, lo convierte inmediatamente en otro objeto, que produce en Roberto la misma sensación de confort, bienestar y protección que los demás, sobre todo porque elimina la tentación de averiguar qué hay en el mundo exterior, más allá de la puerta de su piso “definitivo”: “anulando también la tentación de entrar a la habitación vacía, y también, por otro lado la otra tentación ... de abrir la puerta de su casa y salir corriendo y perderse para siempre ...” (118). A partir de este momento, una sucesión imparable de desapariciones se desencadena y con ellas la aceleración inevitable hacia un climax catastrófico y la inversión de los dos símbolos centrales: el nuevo piso y el cuadro. Éstos dejan de ser una opción liberadora para Roberto, para convertirse en los catalizadores de la desintegración y el caos.

Con la desaparición de los objetos o máscaras protectoras, el lado animal de Roberto y Marta sale a la superficie. Como apunta Solotorevsky, el desenmascaramiento conduce a la animalidad: “Los objetos-máscara encubren la realidad del mundo configurado; la ausencia de dichos objetos expande el vacío, que refleja la verdad” (132). Los protagonistas tienen miedo de descubrir esta otra faceta de su personalidad, siempre encubierta por las máscaras, y al no aceptarse su propia animalidad se culpan, se odian y se destruyen el uno al otro. Con la progresiva desaparición de los objetos, viene el descubrimiento de que no tienen nada propio, que nada les pertenece a cada uno; la parte autónoma, la individualidad de estos personajes desaparece:

Claro que después de quince años de matrimonio ya no tenían cosas que realmente le pertenecieran a él como diferentes de las que le pertenecían a Marta. Ése era el problema: que en sus largos años de convivencia se habían confundido sus fronteras a costa de tanta consideración y de tan abundantes sentimientos y ya ninguno de los dos tenía nada (169).

Al desaparecer la máscara de consideración, de seres civilizados, su estabilidad como pareja se destruye y los reproches, rencores y odios no nombrados durante tantos años, salen a la superficie con violencia inusitada. Pretenden ignorar el problema no nombrándolo, no hablando de ello, pretendiendo que al no nombrarlo no existirá o desaparecerá: “No hablar, no elucubrar. Aceptar nada más. Darle vuelta la espalda a los acontecimientos y quizás así, ignorándolos, lograr conjurarlos” (164). En su incapacidad de enfrentarse a los hechos por sí mismos se culpan de su egoísmo y de la posesión y anulación constante que han ejercido el uno sobre el otro:

Marta recordaba las mil formas en que Roberto la había anulado, sin dejarla tener nada propio ... [hasta] despojarla también de la última falange del dedo meñique Roberto encerrado en su cuarto vacío, no sabía a qué se dedicaba su mujer en el resto del piso y no le importaba; lo único importante es que no lo invadiera a él, dejando su espacio sin transgredir como había transgredido todo lo suyo (170).

La posesión y desposesión que estos personajes ejercen sobre el otro culminan en la mutilación física de Marta, que reproduce y acrecienta su complejo de castración, ya materializado en su incapacidad para la maternidad.

En la escena final de la novela, una vez despojados de sus máscaras, en una desesperada búsqueda de restablecer el orden desintegrado, intentan ansiosamente la recuperación del objeto que ha permitido el desenmascaramiento y ha traído el caos a sus vidas: el cuadro “Átomo verde número cinco”. Arrojadlos definitivamente al espacio exterior, en un callejón desolado, representación del laberinto mítico, “se reparten las posesiones del taxista” que los ha llevado hasta allí (y al que confunden con el autor del robo del cuadro), creyendo así recuperar simbólicamente la sensación de orden que da la posesión de objetos. Se despojan el uno al otro de sus máscaras, ahora literalmente, “arrancándose trozos de vestido, la corbata de Roberto, un bolsillo de Marta” (186), y dejan al descubierto las “verdades, groserías, rencores, guardados desde siempre porque eran seres civilizados” (186). Encuadrados en un marco de escenografía teatral: “Se apagó la luz encenque del fondo del callejón, escamoteando los detalles del escenario y de la anécdota” (187), quedan desnudos en un “presente de violencia en medio del espacio vacío ... como dos animales que se separan justo en el momento antes de lanzarse uno encima del otro para destrozarse o poseerse, o antes de dar vueltas las espaldas y huir aullando de terror hasta perderse por el inmenso escenario vacío” (188). Esta animalización final de los personajes constituye el último nivel de la desintegración de la personalidad. La aparición de los instintos animales: el acecho, la lucha y la desnudez, los lleva casi a la prehistoria del ser humano y los conduce a un mundo vacío “sin memoria, sin pasado, sin futuro” (187), a un presente de violencia en el cual sólo cabe la disyuntiva de perecer o recomenzar la historia.

“GASPARD DE LA NUIT”

El intercambio es la idea primordial que da sentido a esta novelita. No se trata únicamente del intercambio de identidades que tiene lugar entre Mauricio y un *clochard*, sino también del intercambio o inversión de los roles sociales opuestos representados por Mauricio y su madre Sylvia.

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 abuelis ...” (255).

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. Lo que odia Mauricio es justamente esta necesidad, tanto en su madre como en todos los demás, de clasificarlo, de nombrarlo todo, y que él siente como un tipo de violación: “Violación, eso era lo que su madre le hacía Como su madre, como su padre. Como abuelis. Como sus compañeros de colegio y sus profesores, como todos los que tenían alguna relación con su nombre, algún derecho sobre él, todos esos lo violaban” (225).

La dicotomía se construye aparentemente en torno a estas dos posiciones: el deseo de Sylvia de que Mauricio construya su yo conforme a una serie de convenciones burguesas determinadas, frente al deseo de Mauricio de despojarse de “los ropajes, disfraces y máscaras”, en busca de un yo anterior a toda imposición social o colectiva impuesta, y de desaparecer en la libertad de la no-identidad (Magnarelli 1993: 128). Como ocurría en las otras dos novelitas, el juego de apariencia y realidad favorece la inversión de las dicotomías e impide la asignación de roles fijos y estables dentro de la economía binaria. Los roles de manipulador/manipulado, dominador/dominado se intercambian entre los personajes. La iniciativa que desencadena este intercambio es la música o el silbido constante de la melodía de Ravel, “Gaspard de la nuit”.³

Por un lado, Mauricio se vale de la música para “borrar la violación de su madre”, desquitándose de la personalidad que ésta pretende imponerle y adquiriendo la de otros,⁴ “y si salía a pasear era para tocar apenas la conciencia de la gente con la mirada, con un silbido” (225). La gente de la calle, con sus vidas ajenas a la de él, no le conocen, no

³ Hortensia Morell aclara que “Gaspard de la nuit” se refiere al título de la composición de Ravel, que a su vez responde a una alusión literaria del texto de Louis (Aloysius) Bertrand quien lo había tomado de E.T.A. Hoffmann. “Gaspard de la nuit”, igual que las otras dos novelitas, hace referencia en el título a una obra de arte. “Chatanooga Choochoo” hace alusión a la famosa canción de los años 40 de las Andrews Sisters. “Átomo verde número cinco” es el título de una pintura del propio protagonista. Como hemos visto, en estas dos novelitas la obra de arte también es el factor desencadenante de la transformación de los protagonistas.

⁴ Sharon Magnarelli ha apuntado la dependencia de los personajes de las novelitas hacia los otros; la tendencia de éstos a autodefinirse en relación a otros: la cara de Sylvia en “Chatanooga Choochoo” es una máscara creada y pintada por otros y refleja los deseos de éstos; los objetos de “Átomo verde número cinco” también han sido elegidos al gusto de otros, y por lo tanto reflejan la personalidad de éstos y no la de los protagonistas; en “Gaspard de la nuit” Mauricio busca evadirse de la castración materna buscando una identidad que le dan aquéllos a los que atrae con su silbido (1993: 122).

pertenecen a su mundo, no tienen ningún derecho sobre él, y por lo tanto no lo violan. Pero además, a través de la melodía de Ravel, Mauricio trata de apoderarse de la personalidad de estas personas ajenas a su mundo en un intento de olvidar la violación de su madre y de los demás miembros de la sociedad a la que pertenece. En este intento de dominar personalidades ajenas está inconscientemente demostrándose a sí mismo que puede hacer con los demás lo que su madre y esos miembros de la sociedad están constantemente haciendo con él. Como explica Magnarelli, el poder cambia de manos otra vez (1993: 126). La madre castradora que va a devorar metafóricamente a su inocente hijo se convierte en el objeto de la agresión de éste: “Sylvia no podía pensar en nada: el círculo que trazaba la música de Mauricio iba a dominarla y a tragársela” (204). Mauricio utiliza su silbido como instrumento de dominación hacia su madre y hacia los otros: “Sylvia tuvo la molesta sensación de que Mauricio estaba allí mirándola, desde hacía mucho rato y que la dominaba” (205).

Mauricio, como los personajes de las otras novelitas, funciona y se define a sí mismo por medio de la posesión o la apropiación sexual, social o lingüística (Magnarelli 1993: 120). Su poder es identificado a lo largo del texto con el poder sexual: él ve la relación de los otros hacia él como una violación y se plantea la suya hacia los otros como una búsqueda de “penetrar” en el subconsciente de éstos, a través de la música (1993:128). Aunque aparentemente escapa a la definición burguesa por su ausencia del deseo de posesión, vemos posteriormente que sólo la posesión o la apropiación del Otro le dan la identidad. La utilización de cualquier tipo de lenguaje, para Jacques Lacan, implica siempre la respuesta del otro (180-81). El lenguaje humano (el silbido de Mauricio) se establece como un sistema de comunicación en el cual el/la emisor/a recibe del/la receptor/a su propio mensaje de forma invertida. En este sentido, lo que Mauricio busca a través del lenguaje de la música, y lo que lo constituye como sujeto en el mundo es esta relación especular con el otro.

Asimismo, el silbido se presenta como el medio propicio que favorece el desdoblamiento de su identidad y anuncia que Mauricio busca algo diferente a los demás miembros de la sociedad. Hay una búsqueda inefable a través del lenguaje especial de la música hasta llegar al descubrimiento del doble. La ruptura que busca Mauricio requiere un doble que le dote de una (nueva) identidad. La melodía de Ravel será el puente entre Mauricio y su doble. Es el medio que permite la transformación, el intercambio de identidades entre Mauricio y un “clochard”. Para liberarse de las prescripciones sociales de las que se encuentra prisionero, Mauricio busca un espacio vacío donde evadirse, una ausencia de nombre. Al intercambiar su identidad con la de “ese muchacho zarrapastroso” que encuentra en el jardín de Valvidrera, Mauricio se despoja de las máscaras y se convierte en un ser anodino sin nombre: “Nada, ni identificación, ni nombre, ni nada que delatara un hábito o una preferencia: era la hoja en blanco, el pentagrama vacío en que podía incribirse ... no era nadie” (270).

El intercambio de identidades se produce a través de un simbólico bautizo de introducción a la nueva vida para ambos. Mauricio se despoja de toda su ropa, lo cual equivale a despojarse de las máscaras, en un acto de liberación del yo antiguo y de iniciación al yo nuevo, inmune a las categorías sociales. Se viste con las ropas del *clochard*, aceptando libremente la no identidad, la ausencia de pertenencias, de nombre, de carta de identificación, como si esto fuera un don preciosísimo.

Mauricio es considerado por su madre como convencional y clásico, por su forma de vestir y debido al ambiente familiar en que se ha educado. Ella, sin embargo, se considera el epitome de la mujer nueva, independiente profesional, exenta de las exigencias de la vida de ama de casa y madre de familia, representante de las ideas progresistas. Irónicamente vemos cómo al final de la novela las ideas y posiciones sociales de la madre y del hijo se intercambian también. Mauricio demuestra ser el verdadero radical y liberado, que decide libremente erradicar el sistema de convenciones sociales de su vida, prescindiendo de la identidad que esa sociedad le quiere imponer. La pretendida liberación de Sylvia no deja de estar enmarcada sin embargo dentro de los mismos límites impuestos por la sociedad y constituye otro tipo de código regido por las mismas normas que el anterior. Como apunta Ricardo Gutiérrez Mouat, el pretendido discurso liberado de Sylvia con respecto a la verdadera postura de Mauricio recuerda al de Anselmo en “Chatanooga Choochoo” (62). En ambos casos las ideas liberadas son falsas, no son más que una pose de modernidad de la clase burguesa.⁵

No es posible sin embargo identificar al personaje convertido en *clochard* con una clase social determinada. El hecho de que el vagabundo pertenezca a una clase social menos favorecida no indica un intento premeditado por parte de Mauricio de identificarse con ésta. Más bien, la figura del vagabundo queda fuera de toda clasificación social, totalmente desarraigada de las ataduras que cualquier clase impone al ser humano. El vagabundo y su entorno son “el espacio vacío” (“Átomo verde”) o “la página en blanco” (“Chatanooga Choochoo”), donde Mauricio podrá desprenderse de los significados convencionales y convertirse en un sujeto verdaderamente libre (Gutiérrez Mouat 64). Con el intercambio de dobles se produce el intercambio de espacios. Mauricio abandona el espacio interior de la casa burguesa para heredar el espacio exterior del *clochard*, quien a su vez recupera ese espacio interior al que parece adaptarse perfectamente. El desdoblamiento o intercambio de identidades se presenta como una salvación no sólo para Mauricio, sino también para su madre, Sylvia. Ésta ha obtenido el hijo que quería, interesado ahora en la materialidad burguesa, y aquél ha recuperado la posibilidad de construirse una identidad fuera de las imposiciones convencionales burguesas.

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 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 una 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.

⁵ Donoso hace uso de la ironía en las tres novelitas para demostrar que aquellos personajes que hacen alarde de un discurso liberado, resultan ser luego igual de conservadores que todos los de su clase. Este alarde de modernidad, de estar al día, en Anselmo o en Sylvia (“Gaspard de la nuit”) o el esnobismo de Roberto (“Átomo verde número cinco”) que busca “realizarse” en la pintura, no es más que otra máscara.

BIBLIOGRAFÍA

- Calae de Agüera, Helen. "Desintegración de la personalidad en *Tres novelitas burguesas*". *Cuadernos Hispanoamericanos* 320 (1977) 478-488.
- Donoso, José. *Tres novelitas burguesas*. Barcelona: Seix Barral/Nueva Narrativa Hispánica, 1973.
- Foucault, Michel. *La Volonté de savoir*. París: Gallimard, 1976.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. "La ironía y la máscara: *Coronación* y las *Tres novelitas burguesas*". *José Donoso: Impostura e impostación. La modelización lúdica y carnavalesca de una producción literaria*. Gaithersburg: Ediciones Hispamérica, 1983, 41-76.
- Irigaray, Luce. "Pouvoir du discours, subordination du féminin". *Ce sexe qui n'en est pas un*. París: Les Édition du Minuit, 1977, 65-82.
- Lacan, Jacques. "Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse". *Écrits I*. París: Éditions du Seuil, 1966. 111-209.
- Magnarelli, Sharon. "Tres novelitas burguesas: Writing about Writing". *The Creative Process in the Works of José Donoso*. Guillermo I. Castillo-Feliú (editor). Rock Hill, SC: Winthrop College, Winthrop Studies on Major Modern Writers, 1982, 80-88.
- . "Sacred Families: Reading and Writing Power". *Understanding José Donoso*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1993, 119-132.
- McMurray, George. "Sacred Families: Middle Class Reality and Fantasy". *José Donoso*. Boston: Twayne Publishers, 1979, 138-148.
- Morell, Hortensia. "El doble en *Gaspard de la nuit*: José Donoso à la manière de Ravel, en imitation de Bertrand". *Revista de Estudios Hispánicos* 15.2 (1981) 211-221.
- Rodríguez Monegal, Emir. "José Donoso: La Novela como 'Happening'". Una entrevista de Emir Rodríguez Monegal sobre *El obsceno pájaro de la noche*. *Revista Iberoamericana* 37 (1971) 517-536.
- Solotorevsky, Myrna. *José Donoso: incursiones en su producción novelesca*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1983.
- Swanson Philip. "Tres novelitas burguesas: A Change in Direction", en su *José Donoso: The "Boom" and Beyond*. Liverpool: Francis Cairns Ltd., 1988, 88-116.