

ESTE DOMINGO, ESTE DE HOY

GRINOR ROJO
Profesor de Literatura
California State University

¿Cómo es que una intriga novelesca que José Donoso perfeccionó hace casi treinta años y que publicó por primera vez hace veintiséis¹ sigue teniendo hoy día tanta o más vigencia que en la época en que fue concebida? Después de una década y media en que Chile entero, y el teatro en particular, vivieron el período más siniestro de su historia republicana, ¿cómo se explica que **Este domingo**, que nada aparentemente tiene que ver con todo ello, sea la obra de más peso que nuestro teatro actual puede mostrar?

La novela **Este domingo** no es la más perfecta de José Donoso; tampoco es la más estudiada o difundida. Busco algunos juicios entre la bibliografía crítica disponible sobre ella y encuentro ahí desde quien la considera una nueva versión de "la dicotomía entre dos castas sociales que se acercan y repelen,



en un juego de dramáticas y conflictivas proyecciones"² hasta quien realza su carácter de "teatro de la escritura, espacio autónomo que para alcanzar su autonomía debe primero llamarse ficción en el lenguaje del juego (y, más adelante, del carnaval)"³. Evitando meter yo los dedos en una controversia en la que lo

más probable es que todo el mundo sea propietario de una parcela de verdad, confieso que en el caso concreto de **Este domingo** me interesa mucho menos el problema de su reflejo (o de su falta de reflejo) de (con respecto a) el paisaje societario chileno que la magnitud pragmática de ambos discursos, el novelesco y el teatral⁴.

Para hacerme cargo de este asunto con un mínimo de eficacia, creo que lo mejor es que traiga aquí a cuento el dictamen del propio novelista, quien en el programa de la

1 La primera edición: Santiago de Chile. Zig-Zag, 1966; la definitiva: Barcelona. Seix Barral, 1976; para este trabajo, nosotros citaremos de la tercera, publicada también por Seix Barral, en 1982.

2 Isis Quinteros. **José Donoso: Una insurrección contra la realidad**. Madrid. Hispanova de Ediciones, 1978, p. 113.

3 Ricardo Gutiérrez Mouat. **José Donoso. Impostura e impostación. La modelización lúdica y carnavalesca de una producción literaria**. Gaithersburg, Maryland. Ediciones Hispamérica, s. f., p. 114.

4 "... Una escritura no es comprometida: funciona de una manera o de otra en tanto que proceso significativo, y quien juzga o valora es la objetividad en que, como práctica social, se inserta". Jenaro Talens. "Práctica artística y producción significativa. Notas para una discusión" en **Elementos para una semiótica del texto artístico**. Madrid. Cátedra, 1988, p. 48.

puesta en escena de *Ictus* asegura que *Este domingo* es su "novela-madre"⁵. Si interpretó bien lo que con semejante afirmación quiere decir, estarían plantadas en esta novela las semillas de su ejercicio poético. Considerando además que dicho ejercicio configura un todo coherente, sostenido y de un enraizamiento indudable en la vida colectiva chilena, uno logra entrever ciertas razones que tal vez justifiquen la terca vitalidad de la obra en cuestión.

En *Este domingo* lo propiamente novelesco son dos amplios segmentos narrativos. Antes, entre y al final de tales segmentos Do-

noso introdujo tres secciones de unas diez o doce páginas cada una, que no sólo enmarcan el relato principal sino que también fijan las circunstancias de su producción. En estas secciones, un narrador adulto, discernible asimismo en algunos de sus cuentos más célebres (pienso en "China", de *Veraneo y otros cuentos*, y en "Paseo", de *El charleston*), recuerda su infancia. Eso que recuerda es un tiempo en el que coexistieron conectadas con su vida tres generaciones: la de sus abuelos, la de sus padres y tíos y la suya propia. El espacio del recuerdo es por otra parte la antigua casa familiar de los Vives, que, con

5 "... Esta versión que veremos ahora es una interpretación, una de tantas ópticas posibles para mirar mi novela madre". En el Programa, p. 6.

Nissim Sharim, Osvaldo Osorio y Delfina Guzmán. Fotografía Bob Borowicz.



su "cerco de macrocarpa" y su "portón de rejas de madera verde" (p. 13), aísla y protege a quienes la habitan de los nefandos peligros del espacio externo⁶. Pero no sólo eso. Obedientes a la convocatoria del título, todos los planos del relato, los de la juventud y vejez de los abuelos, por una parte, y el de la existencia adulta del narrador, por otra, se condensan al fin en un único día: "Este domingo".

Resulta así que en el oxímoron lexicalizado que da título a la novela se aloja una de las claves posibles para su comprensión. El programa proustiano que nos invita a un recobro del tiempo perdido a través de un sabio gobierno de la memoria poética, habilita una lectura del texto que aquí nos ocupa que puede que no sea la única posible, pero que debiera estar en cambio entre las más productivas. En último análisis, el *Este domingo* de Donoso será no sólo el de la juventud de los abuelos del narrador, el de su niñez o incluso el de su madurez, sino (como bien observó Gustavo Meza, el director del montaje de Ictus) "este" domingo, el domingo de ahora, el tiempo de sus enunciaciones actuales, y a lo que parece asimismo el tiempo de sus enunciaciones por venir. De igual manera, se puede especular que *Este domingo* no sólo es el del Chile de 1966, cuando la novela circuló entre nosotros por vez primera, o el de 1976, cuando apareció en Barcelona en su edición definitiva, sino el de hoy y, quizás, a

lo peor, el de nuestro no tan misterioso futuro.

Con lo que quiero decir que los dos segmentos largos de este relato elaboran un conjunto de situaciones que mantienen su diseño pese a todo y contra todo. Es cierto que en la historia del primer plano los domingos se detienen finalmente, que "otra región" despierta entonces en la sensibilidad del narrador (p. 187) y que a la larga la casa de la familia Vives, que "todavía existe" (p. 190), es, como también ocurre en las obras dramáticas de Egon Wolff, invadida y arrasada por el lumpen (un lumpen de "niños vagos", metáfora esta ya-se-sabe-de-quién-o-de-quiénes, y que en el fondo son los mismos que le salen al paso a la abuela Chepa cuando en las últimas páginas de la novela ella baja a los infiernos del callamperío⁷).

El cuadro de los personajes sufre además los relevos previsibles: desaparecen con el paso del tiempo los abuelos; los padres y los tíos son, cuando se nos narra la historia, "casi ancianos" (p. 189); y lo más probable es que desaparezca también, y muy pronto, el narrador, habida cuenta de que, según él mismo explica, "en el momento en que mi abuelo comienza a existir en mi memoria tenía la edad que yo tengo ahora" (p. 19).

Con todo, por lo menos a mí la comprensión de eso que permanece en actividad sin desmayo dentro del esquema mítico donosiano me resulta bastante menos obvia de

6 "... Cuando no nos están vigilando nosotros abrimos la puerta dejando un espacio como para que pase a gatas un niño muy chico que invita a sus primos a que lo sigan para ir a leer Roberto Matta, Constructor, en una baldosa de la vereda. Después de nuevo empujar el portón por debajo para entrar sin que nadie se haya dado cuenta de que los niños están en la calle, que como todo el mundo sabe es peligrosa porque pasan gitanos que se roban a los niños para venderlos" (p. 191).

7 "... Las vertientes de Pepe Donoso y mías son muy parecidas. Yo me siento muy identificado con lo que él escribe. Culturalmente nosotros mamamos la misma leche. Pepe es de la misma época mía, de modo que allí hay algo parecido. Eso de la ciudad dividida él lo siente mucho. El mira el mundo desde su punto de vista burgués como lo hago yo también, pequeño burgués o burgués. A todos los que tenemos sensibilidad nos golpea esta tremenda dicotomía de la sociedad chilena. Chile tiene dos caras, una con un trasfondo marginal que es dolorosísimo". Faride Zerán. "La dicotomía de Egon Wolff" [Entrevista al dramaturgo]. "Literatura y libros". Suplemento literario de *La Época*. Santiago de Chile, 1 de julio de 1990, p. 4. Aun cuando como se ha visto yo puedo suscribir hasta cierto punto lo que Wolff sostiene en esta cita acerca de los vínculos entre su perspectiva social y la de Donoso, también siento que en este último la cosa se torna a veces bastante más ambigua que en el quehacer del dramaturgo. Lo cierto es que aclarar el espacio social desde el que Donoso habla requeriría de un estudio más fino y más extenso del que nosotros estamos en condiciones de realizar por ahora.



Elsa Poblete y Nissim Sharim.
Fotografía Bob Borowicz.

que incluso allí los trabajos de la memoria devienen disyuncionados de los acontecimientos de la realidad, los datos del diálogo de las proposiciones del discurso y los hechos de la historia de los sucesos de la ficción.

Por debajo de todo eso, sin embargo, uno siente en *Este domingo* el resplandor inequívoco no de una armonía que fue, sino de una que debió ser. El mundo de José Donoso es en realidad un mundo caído con respecto a un deber ser que es detectable sobre todo en los intersticios de su narración; como nostalgia y ausencia; como contrapartida puramente ideal, inalcanzable y dolorosa de la bajeza y desorden de lo que en definitiva es. El narrador del marco se

lo que podría suponerse. En primer término, me doy cuenta de que en el nivel semántico manifiesto el material narrativo de *Este domingo* nos pone frente a una realidad en la que la norma de funcionamiento es la fractura. Fracturas sociales, entre clases; generacionales, entre individuos de edades diferentes; y psicológicas, entre individuos de una misma clase o de una misma generación. El aire que respira don Alvaro Vives (la quebradiza "Muñeca") no es así ni será jamás el mismo que respira el lumpen Maya, ni el que respiran sus nietos, ni el que respira su mujer, doña Josefina Rosas de Vives (la "Cornucopia"). En cuanto a ésta, la brecha psicológica que la separa de su marido es sólo comparable a la social que la aleja de la Violeta, la antigua sirvienta de la familia, o a la generacional que la distancia de la Meche y la Pina, sus dos hijas adultas. Más aún, si nuestro análisis optara por demorarse en un rastreo de los mecanismos de la producción del relato, no sería difícil que concluyera comprobando

equivoca por eso cuando, con el costado fournieriano de su persona, se hace en *Este domingo* la ilusión de que la "permanencia" y la "solidez", la "confianza" y el "orden" reinaron durante la vida de los abuelos en el interior de la casona resguardada de acacios (p. 12); su propio relato se encargará de demostrarle lo contrario; que ese manojito de seguridades no existió nunca en como una certeza tangible; que lo que se les permitió a los niños de otrora, y lo que se le sigue permitiendo a él en el presente, son sólo unas fiestas del imaginario, adelantadas en aquel entonces por las "locuras" de la abuela al negarse a admitir ella como válidos (o en todo caso como los únicos válidos) los pálidos ritos de la cotidianeidad.

Pero tampoco esa abuela loca ("Tan loca la Chepa, por Dios...", p. 75) las tenía todas consigo. El trasfondo irónico de *Este domingo* incurre de hecho en una desconstrucción iconoclasta del poder de la fantasía, puesto que los personajes y acciones que

pueblan los juegos de los cinco primos en el "cuarto del mirador", entre los "medallones" de la "alfombra de Bruselas", con la "Mariola Roncafort" rodeada por una corte de "ueks", "cuecos", "hombres hombres" y "serafines" (p. 93 *et sqq.*), acaban siendo no mucho más que reproducciones coloridas de los descoloridos personajes y anécdotas de la realidad⁸.

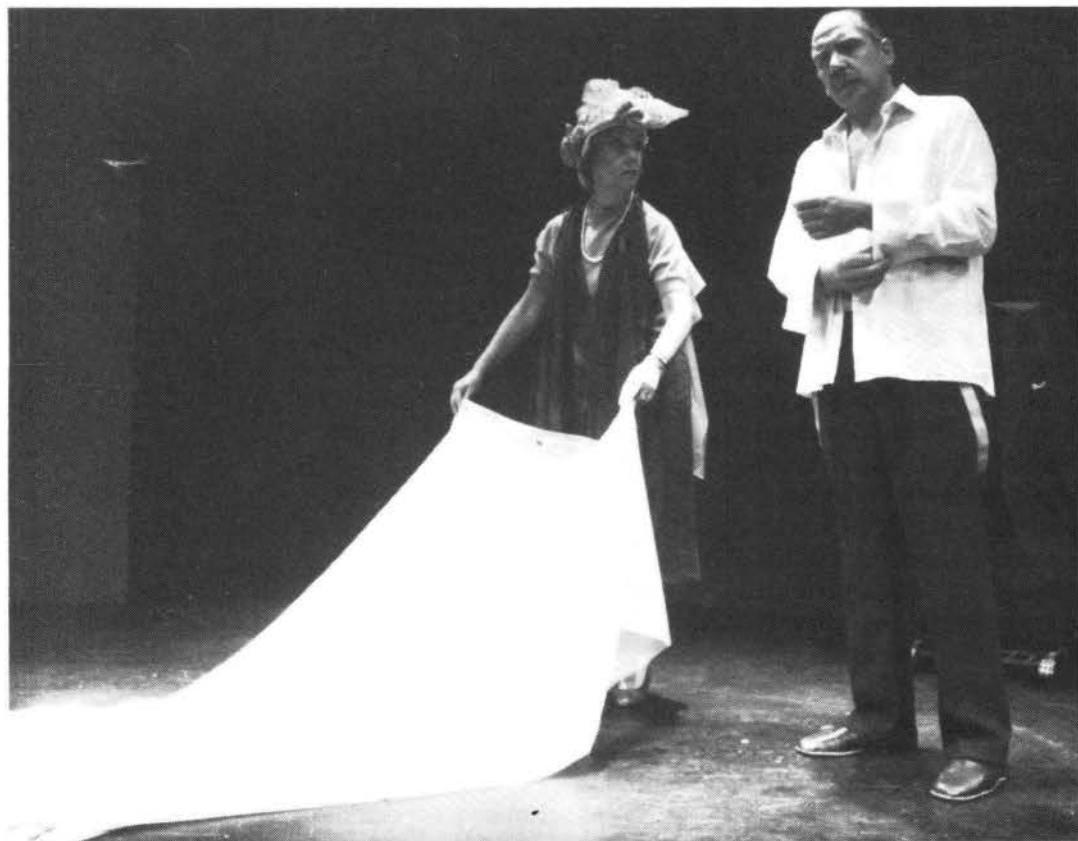
Es decir que la armonía es un ideal donosiano que a lo mejor existe, pero sólo en la forma de un sueño utópico cuya circulación en este mundo resulta posible precisamente porque no estamos (ni estaremos) en condiciones de actualizarlo jamás. Pero eso no impide que la novela que comentamos se halle sembrada de espejos espurios, de semejanzas fraudulentas, de compatibilidades aparentes y casi siempre fatales. Recorrer ese laberinto de espejos falsos es recorrer un mapa donde/con el cual la historia pretende suplantar la armonía metafísica de lo que debió ser y no es. El Maya, que exhibe un lunar sobre su labio superior, se empareja de esta manera turbiamente con don Alvaro Vives, quien tiene otro sobre la tetilla izquierda. Al hallarse instalado sobre el corazón de don Alvaro, el lunar del Maya constituye ahí su cáncer, el que acabará por matarlo. En la otra punta de La Ciudad, la casa de La Criada deviene en una reiteración deforme de la casa de Los Patronos; amantes ambas de El Caballero y El Lumpen, La Patrona y La Sirvienta se reflejan la una en la otra; amantes ambos de la Patrona y La Criada, El Caballero y El Lumpen se reflejan también el uno en el otro; la familia de La Criada repite a la de La Patrona; la Maruxa Jacqueline, la nieta de La Criada, es un contrapunto chillón y disgustante del rumoroso y tierno enjambre de los primos burgueses...

¿Qué hizo Ictus con todo esto? Dos cosas principales, creo yo. Para empezar, habría que atender al acendramiento que los párrafos de la novela experimentaron en las

manos del propio Donoso y en las muy hábiles de Carlos Cerda. Donoso cuenta que la colaboración entre ambos fue de "seis meses duros" y no hay por qué ponerlo en duda⁹. Después vino el turno del director del montaje, quien cepilló más aún lo que los responsables del libreto le habían entregado en los huesos. Pero esta pasada de la materia novelística por dos y hasta tres manos distintas no la despojó de sus aciertos mayores. Es cierto que en el camino se perdieron escenas, que se neutralizaron efectos, que se dispersaron tonos y sugerencias. El último segmento de la segunda parte de la novela, el que contiene el descenso de la Chepa a los infiernos, desapareció por completo de la versión para la escena y tal vez por razones que no cuesta mucho postver. Además, la construcción alegórica en torno a la alfombra de Bruselas, con la Mariola Roncafort en el centro, imprescindible para el buen entendimiento de las dimensiones metafóricas, anticipatorias y metapoéticas de *Este domingo*, quedó reducida en la pieza teatral a un motivo ciego, sin conexión o con una conexión demasiado tenue con el resto de la historia. Por último, también cabe pensar que a despecho del motivo del "terno de Regino Botti", que simetriza al Maya con don Alvaro Vives y que es un adminículo de vestuario que se pasea por el espectáculo durante gran parte de su desarrollo, las suplantaciones mañosas a las que me refería recién y pertenecientes casi todas al ámbito connotativo del relato, no están exploradas en la obra de teatro con la casi maníaca diligencia con que Donoso las persiguió en la novela. Pero lo esencial sigue ahí, como una flecha que sin temor ni dilaciones buscara su blanco.

En segundo lugar, Ictus incorporó en el montaje de *Este domingo* toda una batería semiótica nueva, que si por un lado compensa lo perdido, por otro expande lo existente. Me refiero con esto a la re-producción de los materiales de la novela con un lenguaje dra-

8 Isis Quinteros percibe este aspecto de la novela en su José Donoso: Una insurrección contra la realidad, 121-125.
9 Programa, p. 6.



Delfina Guzmán y José Secall. Fotografía Bob Borowicz.

mático estricto sensu y cuya diferencia específica fue identificada con lucidez por el propio Donoso: "En los ensayos me di cuenta de qué manera mis párrafos, palabras, frases, diálogos, puntos, dos puntos, punto y coma, se transformaban en puro movimiento y presencia"¹⁰. No era ésta la primera vez que Donoso se veía envuelto en la reescritura teatral de uno de sus artefactos literarios y de ahí que le haya sido posible discernir los rasgos básicos de ese proceso con agudeza y soltu-

ra¹¹. La transferencia de los signos de la comunicación desde un sistema predominantemente verbal y temporal (aunque no falte allí un sutil tributo a la grafía y a la espacialidad: esos "puntos" y "dos puntos", esas "comas"...), a otro en el que el gesto y el movimiento suelen ser más elocuentes que la palabra y en el que la primacía de la temporalidad cede a menudo su sitio a la estética del cuadro, todo eso está apuntado en la cita que copio más arriba. Si a ello se suma la ra-

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ No es fácil seguirle la pista a las versiones teatrales de la narrativa de José Donoso. Sabemos, por ejemplo, que el Teatro de la Universidad de Chile hizo una a base de *Coronación* hace casi veinte años. Más recientemente, han aparecido, según nos cuenta él mismo, piezas en inglés, francés e italiano basadas en *El obscuro pájaro de la noche*. En cuanto a la participación suya directa en estas experiencias, la primera vez fue en 1982, también con el equipo de *Ictus*, con el que hizo *Sueños de mala muerte*. De esta última obra existe una impresión: Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1985, con prólogo del dramaturgo-novelistas.

pidez que Gustavo Meza le impuso a los desplazamientos de los actores, sus continuas entradas y salidas, los cambios bruscos de espacio y/o tiempo, los contrastes y los fundidos, uno puede hacerse una idea sobre la distancia que media entre el narrar siempre cauto y demorado del autor de *El obsceno pájaro de la noche* y esta obra de Ictus, en la que la pasión esencializante, el trazo firme y escueto es el más notorio y notable atributo.

Es así como buena parte del éxito del mencionado trabajo de re-producción debemos atribuirlo a la experiencia y talento de su director, Gustavo Meza, quien combinó en *Este domingo* el ímpetu de una perspectiva clara en cuanto a los contenidos del libreto con una máxima flexibilidad en el manejo de las partes. Con una percepción profunda en cuanto a lo que Donoso y Cerda querían decir, pero con un convencimiento aún mayor respecto de la naturaleza del libreto del que se le había hecho entrega como un "esquema proyectual"¹², Meza fue capaz de dejar que los excelentes actores de Ictus encontraran ellos mismos a sus personajes, que no los repitieran según los protocolos del texto, sino que los "descodificaran" y "re/transcribieran" de acuerdo a unas exigencias que no eran ya las del papel sino las del mundo de las tablas.

El producto terminado es un montaje inteligente, que aprovecha a fondo las posibilidades privativas del teatro y que de ese modo explora aspectos que la novela "refiere", pero que no "patentiza" con la misma eficiencia. Pienso por ejemplo en la estrategia elíptica del hablar chileno, en el hábito perverso de no decir lo que se quiere decir o de decir mucho pero sin decir nunca lo que de veras importa. En la pieza de Ictus, esta tendencia de la in(ter)comunicación criolla llega

a su colmo en una escena que, aunque no está en la novela, pudo estar en ella legítimamente. Me refiero a aquélla en que la Chepa y el Maya están en el cuarto de este último y en la que todos los modos de significar que no son el lenguaje natural se cargan de un pegajoso erotismo, pero en la que al fin y al cabo, como era de suponer, *no pasa nada*. A los actores de Ictus, esta peculiaridad de la conducta de sus conciudadanos les dictó a veces una actuación esquizoide pero la que por ningún motivo debía ceder a la fácil tentación del costumbrismo.

Por ejemplo, el Maya, un personaje que pudo convertirse en víctima de una *performance* "realista", de acuerdo con las informaciones que al actor le suministra la novela, en el desempeño de Nissim Sharim soslaya ese peligro. Acaso especulando que el Maya no existe *realmente*, que su materia prima es la misma de la que están hechas las pesadillas burguesas, Sharim optó por un estilo actoral que lo que subraya es sobre todo la disponibilidad del personaje. Más con menos, pues lo definitivo es que al Maya "lo hacen" los otros tres personajes del cuarteto agonístico: es el lunar sobre el corazón de Alvaro, es lo otro o los otros hacia lo que quieren volcarse los derrames caritativos de la Cornucopia (el contraste entre las carcajadas orgásmicas de La Chepa cada vez que desencadena sobre el Maya uno de sus ataques de generosidad y el grito de pérdida que lanza al enterarse de sus ocultos manejos son hitos superiores en la actuación de Delfina Guzmán) y es también la oportunidad de que la Violeta se reencuentre con el robusto erotismo de su juventud ("Es que yo soy una cochina, señora. Siempre fui una cochina"¹³). Porque la tragedia de esos otros tres consiste en su ser sólo estaciones, puentes, cruces por los que pasa el sujeto que deben actuar. El Maya es para todos ellos la ocasión de "salirse" de su personaje, de regresar a ese/a que pudieron ser "allá" y "entonces", liberándose de la ritualización de lo cotidiano que los aturde y esclaviza y cuyas consecuencias mórbidas son el filantropismo histérico de la Chepa, la rigidi-

12 Uso la expresión de G. Bettetini. *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 85.

13 Cito esta vez del libreto, aún inédito, y que me fue facilitado por Carlos Cerda.



Elsa Poblete y Nissim Sharim.
Fotografía: Bob Borowicz

zación progresiva de la Violeta y la hipocondría de Alvaro.

Pero aquí creo necesario advertir también que esa ritualización de lo cotidiano que el Maya interrumpe es mayor y más consciente en el hombre que en las mujeres. Alvaro Vives ha sabido y acatado desde siempre la norma que dicta lo que no se debe hacer: "A un tío mío le pasó. Se tuvo que casar con la empleada y terminó borracho en un conventillo", dice el niño Alvarito en una instancia decisiva de las evocaciones de Alvaro¹⁴. No es pues éste un niño ingenuo, ni siquiera cuando "la empleada" hace que su cuerpo le responda en la cama como nada ni nadie lo hará responder en el futuro, el mismo futuro que constituye ahora el primer plano de la pieza y en el que las energías de don Alvaro Vives se emplean y consumen en un conjunto de ceremonias absurdas. Su miedo a la muerte es, y con nada insólita reversión, un miedo a la vida (¿tengo que decir que el apellido que Donoso le puso no es casual, como tampoco son casuales ninguno de los demás nombres de la historia?) y José Secall Parada

dio la correcta medida del ser que lo sufre. Pesado, lento, pomposo, pero proclive a unas ensoñaciones con las que compensa la mezquindad de sus actos, el personaje que Secall construyó a base de la la partitura de Donoso *reconstruyó* al del novelista. Tanto es así que el fin de la biografía del Alvaro Vives teatral contradice el fin de la biografía del Alvaro Vives novelesco.

Pero Alvaro Vives es sólo el ángulo anómalo de un triángulo isósceles. Por lo menos dentro de este argumento *more geométrico*, y que sin duda es el más apropiado para la exégesis feminista que alguien tendrá que hacer alguna vez de *Este domingo*, los ángulos iguales son la Violeta y la Chepa, ya que ninguna de ellas posee la sapiencia con que El Caballero Chileno rehúsa la vida. La Violeta mata en ella muy temprano a la estupenda mujer que pudo haber sido y después de eso va construyendo día a día a La Sirvienta Perfecta que por fin llega a ser. En la puesta de Ictus, el trabajo de Elsa Poblete es memorable precisamente por haber captado con perspicacia y brillo las puntas extremas de este proceso. Al contrario de la estrategia utilizada para dar vida escénica a su contrapunto masculino, para el cual Fernando Larraín y José Secall Parada hacen respectivamente el joven y el viejo, Poblete actúa ella misma los dos papeles. En un costado de su juego de máscaras es la Violeta de la juventud, *informe y abierta*; en el otro, la de la vejez, *deformada y cerrada*. El cuerpo de Poblete, que salta de la flexibilidad a la tiesura, y su voz, que lo hace entre la transparencia y la opacidad, son dos instrumentos que comunican y persuaden mucho más que los diálogos que le tocaron en suer-

¹⁴ *Ibid.*

te. No estaba presupuestado que su personaje fuera el de más lucimiento en el espectáculo, y sin embargo lo es.

El otro personaje femenino importante es la Chepa Rozas. El trabajo de Delfina Guzmán para esta puesta de Ictus es convincente se diría que casi sin esfuerzo. No se crea sin embargo que la eximia actriz se contentó con reproducir el tipo de La Señora Chilena, imaginativa e insatisfecha, poderosa y desahogada, y que busca el equilibrio en un continuo desborde de la abnegación. El personaje de Guzmán era más rico que eso y ella así lo entendió. En cierto sentido, cabe argumentar que doña Josefina Rozas de Vives es la gran figura del proyecto escritural donosiano, y no sólo en esta novela. Así, si **Este domingo** es, como él dice, su "novela-madre", la Chepa Rozas (las Chepas Rozas) es/son su/sus personaje/s-madre/s, la íntima y recóndita raíz de sus ficciones. No quiero entrar en los detalles de la tesis que aquí propongo, pues su exposición me llevaría más lejos de lo que permite la presente nota, pero hay en **Este domingo** un ítem de vestuario, que como el terno de Regino Botti también existe en la novela y al que Manena Sotomayor y Marcela Bunster, las encargadas de ese aspecto en el montaje de Ictus, sabedoras de lo mucho que una actriz a vezada podía hacer con él, decidieron no desperdiciar. Estoy pensando en las "martas" que se enroscan en torno al cuello y entre los brazos de la Chepa Rozas, que Delfina Guzmán esgrime como si hubiera nacido con ellas y cuyo valor metonímico me parece a mí fuera de dudas. Esas martas *son* la Chepa Rozas. Con algo de boa constrictor, cálidas y flexibles, caracterizan también al perro viejo y cansado en que el personaje deviene al término de su espectacular travesía.

He dejado para el final de estas páginas mis observaciones sobre el decorado y la iluminación, ambos de Ricardo Moreno. En un escenario desnudo, prolongado en forma de túnel desde la sala, con una partición en diagonal a foro y pintado de gris claro arriba y gris oscuro abajo, Moreno empleó un míni-

mo de objetos de utilería. Con una camilla extendible, una silla de ruedas vieja, un sillón y silla livianos, un colgador y una maleta, más un personaje comodín, el Hombre de la Armónica, éste actuado por Osvaldo Osorio, produjo la mayoría de los signos auditivos y visuales que son extrínsecos al actor. Las luces, por lo común penumbrosas y/o muy circunscritas, hicieron el resto. Mi impresión es que esta escenografía no sólo contaba con las virtudes operativas que son evidentes, facilitando así el veloz desplazamiento que Meza exigió de los actores, sino que además potenció aspectos de la significación de **Este domingo**: el desprecio de la historia nacional a través de la eternización de un cierto Chile, el Chile de la grisura y las medias luces, de la elipsis como principio y la escisión (y la nostalgia de la unidad) como destino.

Porque de eso se trataba en el fondo. José Donoso, que es nuestro mejor novelista, con este montaje de Ictus amenaza convertirse también (con la colaboración de Carlos Cerda, como quiera que sea) en nuestro mejor dramaturgo. **Este domingo**, cuyos ingredientes se elaboraron como sabemos en la cocina donosiana de comienzos de la década del sesenta, regresa hoy al proscenio del Teatro La Comedia para demostrarnos que *a pesar de todo* los chilenos de entonces seguimos siendo los mismos, que abrimos el periódico por la mañana y puede que hayan cambiado algunas caras pero los gestos no han cambiado, que para nosotros (como en el tango de Gardel) treinta años no es nada. Después de la revolución de los cristianos, después de la revolución de los marxistas, después de la contrarrevolución del fascismo, y cuando las consecuencias de ese último experimento en convivencia nacional se están todavía desenterrando de las fosas clandestinas que de Pisagua a Punta Arenas rajan el cuerpo entero de la patria, después de todo eso, resulta que **Este domingo** sigue siendo en Chile "Este domingo", el de antes de ayer, el de ayer, el de hoy, y a lo peor, también, el de mañana y el de pasado mañana. •