

LENGUAJE DE LA TEATRALIDAD Y DE LA DIÁSPORA EN  
*CASA DE CAMPO*, DE JOSÉ DONOSO

Marina Guntsche  
Ball State University

*Casa de campo*<sup>1</sup> (1978), del prolífico José Donoso (1924-1996), ha suscitado entre la crítica un notable interés, vigente hasta el día de hoy. Muchos han sido los aspectos estudiados, sobre todo en relación con sus contenidos alegóricos (Iñigo Madrigal, Mac Adam, Murphy, Magnarelli, Omaña y Sheinin), carnavalescos (Gutiérrez Mouat, Lillo Cabezas y Solotorevsky) y metanovelísticos (Gaspar, Kerr, Luengo, Meléndez Páez y Murphy). Su lenguaje, de rica ambigüedad y multivocidad, también ha sido analizado, en especial a partir de la década de 1990 (González Mandri, Magnarelli y Murphy). Uno de los tipos del lenguaje del narrador, el teatral, si bien observado por la crítica (especialmente González Mandri), ofrece todavía material de análisis. Un estudio concentrado en su vocabulario teatral y en sus mecanismos teatrales de representación y ocultamiento, revela que *Casa de campo* no solo desmantela paródicamente el afán verosímil realista por medio de una narración inverosímil de desnuda artificiosidad, como ha sido destacado por la crítica. Paralela y paradójicamente, también legitimized ambos criterios narrativos por su común propósito de llegar y conmover al público lector a fin de que éste se apasione con la historia narrada y se identifique con los personajes. El narrador se reserva, tras múltiples ademanes teatrales de autoridad, un último gesto de liberación reduplicado diegéticamente en el símbolo expansivo de la diáspora. Con esto, se disuelve la oposición absoluta de antinomios hasta entonces prevaletentes, sobre todo el de realidad versus ficción, cuyos alcances significativos terminan por confundirse.

<sup>1</sup> José Donoso, *Casa de campo* (Barcelona: Seix Barral, 1987). Todas las citas corresponden a esta edición.

## EL LENGUAJE DE LA TEATRALIDAD

*Casa de campo* ha sido concebida en primera instancia a modo de una representación teatral que se exhibe ante un público, los lectores ficticios, a quienes la voz narradora dirige continuamente sus comentarios. Todos los acontecimientos que configuran la trama narrativa tienen lugar en escenarios en donde los personajes actúan sus papeles según las indicaciones del narrador, y a quienes los lectores invocados ven actuar. La voz narradora se presenta en las primeras páginas de la novela como el autor de la narración cuyos ininterrumpidos comentarios funcionan a modo de acotaciones o "informes sobre el transcurso del tiempo o el cambio de escenografía" (53). Los lectores representan el "público" que ve (lee) la representación teatral (la trama narrativa) que se muestra y exhibe. El narrador explica que esta relación obedece a su intención básica, reiterada continuamente hasta casi el final de la novela de convencer a los lectores del carácter ficticio de lo narrado, al que define como "artificio". No pretende de ninguna manera lograr un hipócrita efecto realista que disimule la naturaleza ficticia del relato. La "hipócrita no-ficción de las ficciones" (54) repugna al narrador, que procura precisamente lo contrario, es decir, mostrarse de manera constante "para recordarle su presencia" (53) al lector y enfatizarle así la condición artificial de su historia. La "distancia" entre la "escenografía" y el lugar desde donde el "público" ve el material de la novela mostrado y exhibido, representa la que el autor quiere que sus lectores guarden con respecto a su obra, a fin de no identificar a los personajes con su propia experiencia personal:

Quiero explicar cuanto antes que lo hago con el modesto fin de proponer al público que acepte lo que escribo como un artificio. Al interponerme de vez en cuando en el relato sólo deseo recordarle al lector su distancia con el material de esta novela, que quiero conservar como objeto mío, mostrado, exhibido, nunca entregado para que el lector confunda su propia experiencia con él (53).

Este vínculo teatro narración se desarrolla en pasajes posteriores en los que el narrador apela al lector para que éste imagine un escenario como el espacio en el que se suceden los hechos narrativos. La trama, pues, se desenvuelve como una sucesión de escenas, llamadas "melodrama" (131, 269), "*tableau vivant*" (239), "espectáculo" (286), "comedia" (321), "enredo" (338), "pantomima" (377), "jornada" (468), etc., que tienen lugar en variados escenarios y con diversidad de actores-personajes que llevan múltiples disfraces y máscaras. Por ejemplo:

... Todo, entonces, comenzó a transcurrir como en un proscenio iluminado (238); Quiero pedir a mis lectores que, al levantarse el telón sobre este capítulo, se imaginen un escenario repleto de desolación y de muerte...(310).

(“Pausa teatral” [330], “melodramático nudo” [443]; comparaciones, “Los grandes rieron al unísono, como con un chiste bien ensayado en una obra de teatro” [253]; “el sótano devorado por líquenes fantasmales como descartadas bambalinas” [330]); y metáforas (“las sonrisas tiernas, casi nostálgicas, de los seres que viven en las orillas de las grandes tragedias...”[48], “una carcajada de final de segundo acto” [341]. Los personajes-actores con roles protagónicos reciben el nombre de “estrella” (135, 476), “héroe” (291, 368) o “heroínas” (468), mientras que los secundarios, entre otros, “partiquinos y comparsas” (391). Si un episodio o un personaje son necesarios para “que cambie el rumbo del periplo” o “para precipitar los acontecimientos narrados”, funcionan entonces como “*deus ex machina*” (respectivamente 392 y 457).

Así pues, el narrador configura expresamente su relato a modo de representación teatral con el objeto de convencer al público-lector del carácter artificial de lo narrado. El verdadero protagonista de su arte, la fuente de su calidez, es el lenguaje: “la narración pura es protagonista en una novela que logra triturar personajes, tiempo, espacio, psicología en una sola marea de lenguaje” (373). El narrador le ofrece al lector un entretenido cuanto inocente pasatiempo, un juego lingüístico y las reglas del juego, cuyo interés radica en el jugar mismo, semejante al ajedrez diegético cuyas piezas despliegan absorbentes “peripecias” entre “los ajedrecistas, Cosme, Rosamunda y Avelino” (46).

La posición del narrador sería la de creador y dueño de un relato ficticio al que puede, por lo tanto, manejar a su antojo: decide “narrar o no, ... explicar o no” (32), ocultar o no, autocorregirse, cambiar versiones, y anunciar ciertos hechos que después no narra. El narrador de *Casa de campo* se atribuye todas las trazas de una figura autoritaria no solo en cuanto a su relación con lo narrado, sino también en cuanto al lector apelado, a quien no le permite, desde los primeros capítulos de la obra, confundir lo narrado con la realidad, ni identificarse con los personajes, prohibición que se reitera constantemente a lo largo de la narración. Se equipara así con el autoritarismo que atribuye a parte de sus creaturas ficticias, los adultos, quienes arbitraria y tajantemente imponen reglas a todos los demás. Los niños, sirvientes y nativos se encuentran a merced de las disposiciones de los adultos, así como el lector a las del narrador.

No obstante, la rigidez del autoritarismo del narrador, como así también del carácter absolutamente artificial del relato, contiene ciertas fisuras, ciertos detalles, que no encajan del todo con lo proclamado, y que, poco a poco lo irán socavando. Ni bien impone el pacto narrativo, el narrador mismo admite investirse de un contradictorio disfraz natural. El estilo imperante en su historia, su “tono se me ha hecho tan natural como un disfraz bajo cuya artificiosidad puedo actuar más libremente que si entregara mi prosa desnuda”(54). Por medio de esta comparación entre lo natural y lo artificial, el narrador pareciera equiparar ahora lo que había separado rotundamente

en apenas unas líneas anteriores. Similar contradicción plantean los personajes-actores y el espacio narrativo. Por un lado, el narrador destaca, una y otra vez, su carácter artificial, bidimensional y emblemático, a menudo por medio de la comparación con obras de arte pictóricas. La casa de campo destruida, por ejemplo, “antes tan majestuosa, parecía una de esas pintorescas ruinas empenachadas de vegetación que aparecen en los cuadros de Hubert Robert o de Salvatore Rosa” (290-91). Con respecto a los niños, el narrador aclara que “Wenceslao, igual que mis demás niños, es un personaje emblemático. Uno, quizás el más memorable, del grupo de niños y niñas que, como en un cuadro de Poussin, juegan en el primer plano, inidentificables...” (372). El narrador se empeña en homogeneizar a sus creaturas, en negarles individualidad distintiva. Pero por otro lado, también señala su latente tridimensionalidad, un “volumen” oculto y, por tanto, de atractivo misterio:

No intento apelar a mis lectores para que “crean” en mis personajes: prefiero que los reciban como emblemas –como personajes, insisto, no como personas– que por serlo viven sólo en una atmósfera de palabras, entregándole al lector, a los sumo, alguna sugerencia utilizable, pero guardando la parte más densa de su volumen en la sombra (404).

Los emblemáticos personajes poseen, después de todo, una rica profundidad que el narrador no niega, sino que oculta al lector, claro que no totalmente, porque al mencionarla, la delata. De modo semejante, los antiguos subterráneos de la casa de campo se presentan como un recargado escenario, un “proscenio” para la “recitación” del narrador, cuya complejidad teatral esconde un algo más, una “reserva”, imprecisa pero explícita. Al mismo tiempo, la “recitación” o “narración” del narrador en ese escenario contiene una sugestiva cuanto inexplicada “intención” que rebasaría los alcances de su aparente “monólogo”. “Se trata de un proscenio para mi recitación, rico, eso sí, de bastidores, bambalinas, telones y tramoyas, y complejo de utilería y vestuario, pero matizado por la reserva, de modo que mi monólogo –no nos engañemos: no pretendo que esta narración sea otra cosa– cobre proyecciones que ni mi propia intención desconoce” (349).

La contradicción entre la proclama del carácter ficticio, teatral y emblemático de la narración y su simultáneo desmentido caracteriza varios pasajes. El siguiente episodio ocurre tras la muerte de Adriano Gomara:

Si lo que estoy narrando fuera real, no inventado, podría decir que algunos testigos, después, aseguraron que fue tan solemne y tan siniestro a la vez este primer momento de estupor, que no sólo los sollozos de los niños y de los nativos se alzaron entonces, sino que se les unieron los de algunos sirvientes (301).

¿Debe asumirse como real o inventado el momento de estupor descrito? El narrador lo presenta como una posibilidad, de allí el uso del subjuntivo “fuera” y del

condicional “podría”, pero como una posibilidad “real” confirmada por “testigos”, y que se ajusta coherentemente a la totalidad del episodio que el lector debe asumir como ficticio, según el pacto inicial. La diferencia entre esta posibilidad “real” y los demás episodios ficticios radica tan solo en la momentánea sustitución del postulado tácito de la historia por parte del narrador (como lo que estoy narrando es inventado, no real, digo que...) por la frase inicial “Si lo que estoy narrando fuera real, no inventado, podría decir que...”, y en la presencia o no de testigos. En uno y otro caso, se trata de posibilidades narrativas que el narrador puede actualizar o no de la manera en que le plazca o que crea más conveniente según sus intenciones.

Otro ejemplo: Arabela padece un brutal castigo por parte de los sirvientes. El narrador promete, y después cancela, la versión del padecimiento por parte de Arabela:

Pero no. Es preferible no dar el texto que prometí en el párrafo anterior: la experiencia del dolor, cuando es de gran intensidad y significación, no puede ser reemplazada por la fantasía, que por su naturaleza misma es sugerente, y, por eso, aproximativa e irrespetuosa... La modestia me aconseja, más bien, correr un tupido velo sobre estos pormenores, ya que es imposible reproducir esos horrores para quien no los ha vivido, y además quizás sean sólo rumores: ya se sabe lo mentirosos que son los niños (345-46).

Al negarse a transcribir el dolor de Arabela alegando que el lenguaje de la fantasía no es el apropiado, y que quien no ha experimentado esos horrores no pueden fantasear con ellos, el narrador está resaltando lo no fantasioso, lo no ficticio de ese dolor tan intenso y significativo, aun cuando se vale de la típica expresión de los adultos de “correr el tupido velo” y “los niños son unos mentirosos” para cerrar, aparentemente, el asunto. Pero no lo cierra, sino que a continuación se refiere al “escombros en que quedó convertida nuestra pequeña amiga” y a su “pobre cuerpo” invadido por hormigas (346). El dolor de Arabela no habrá sido descrito en sí mismo en el momento posterior por medio de la referencia a sus estragos corporales. El narrador ha logrado aproximarle al lector, después de todo, “la experiencia del dolor”. Su lenguaje fantasioso, tal como lo había anticipado (“la fantasía, que por su naturaleza misma es sugerente, y por eso, aproximativa e irrespetuosa”), sugirió y aproximó, contradiciéndose otra vez la distancia impuesta inicialmente al lector.

La contradicción entre lo proclamado y lo latente se hace especialmente notoria al principio del capítulo 12, en el diálogo, narrado como otra posibilidad realista propuesta al lector, que mantienen el narrador y uno de sus personajes, Silvestre Ventura. En este pasaje el narrador, a modo de momentáneo “alarde” (404), cambia el “registro” de la narración al introducir un tono más natural, es decir, aparentemente no artificial, que se hace patente en la cotidianidad de la escena, en la figura más rechoncha y desaliñada de Silvestre, en su lenguaje plagado de chilenismos, coloquialismos y expresiones vulgares, y en el ambiente en que ocurre la conversación,

un burdo bar portuario; todo en contraposición con la elegancia atribuida a este personaje en el resto del relato, con su refinamiento en el hablar y con la casa de campo como espacio narrativo. El narrador le aclara a Silvestre que el principio artístico de su "presente relato", al que denomina "preciosismo" (401), se encuentra en oposición al "feísmo externo de algunos de mis anteriores libros" (400).

Su validez radica en el relato mismo, en lo verbal, y no en su utilidad moral, "ya que el preciosismo es pecado por ser inútil y por lo tanto inmoral, mientras que la esencia del realismo es su moralidad" (401). Su "inútil" artificio no tiene ningún fin ulterior a sí mismo. Carece de afán moralizador y verosímil que lo legitime. El suyo es un "relato puro" (400). Sin embargo, no obstante el empeño del narrador por reivindicar su nuevo registro literario, se desprende que también el preciosista representa otro "alarde" narrativo, un estilo literario en principio opuesto al feísmo-realista de sus obras anteriores, pero con los mismos propósitos:

Yo no he podido resistir la tentación... de cambiar mi registro, y utilizar en el presente relato un preciosismo también extremado como corolario de ese feísmo y ver si me sirve para inaugurar un universo también portentoso, que también, y por costados distintos y desaprobados, llegue y toque y haga prestar atención... (401).

Esta expresa intención experimental del narrador de obtener con el preciosismo los mismos resultados que con el registro realista (llegar, tocar y hacer prestar atención), se contradice con una de las primeras reglas que le había impuesto al lector, la de no llegar al escenario de la actuación, la de no dejarse tocar por ésta, la de no confundir su experiencia personal con los personajes-actores. Los antinomios feísmo-realismo versus preciosismo-artificialidad no representan por tanto oposiciones absolutas para el narrador. Deparan "costados distintos", uno aprobado y el otro desaprobado, pero no aunados por su finalidad. Además, como sostiene Magnarelli, se trata de una mera diferencia de estilos: "The differences between the two modes are not so much a question of essence as of combination, the manner in which the integral elements are joined (style)" (143). Magnarelli da un buen ejemplo a este respecto, refiriéndose a Casilda y Colomba, idénticas por ser gemelas, y sin embargo una hermosa y la otra fea: "Think, for example, of Casilda and Colomba, twins endowed with the same features, harmoniously combined in one and clumsily in the other, making Colombia beautiful... and Casilda ugly" (143). La historia de la decadencia de la familia Ventura, narrada a lo preciosista o feista, contendría, en uno u otro registro, una misma finalidad y los mismos elementos integrales, los adultos, los niños, los sirvientes, los indígenas y una casa de campo que queda en ruinas.

El lenguaje de la teatralidad utilizado por el narrador para relatar la historia de los Ventura consiste, pues, en un lenguaje disfraz, no tanto por el carácter ficticio que pretende conferirle a su relato sino porque esconde, si bien no totalmente, otras intenciones. Tanto en la manifestación explícita de sus propósitos como en la

conceptualización de su arte, el narrador apunta a convencer al lector del carácter artificial de su obra, por medio de un lenguaje en el que se superpone una intención opuesta. Esta se revela al final de la novela, cuando el narrador, a su pesar, en tanto no ha “podido evitar ligarme pasionalmente a ellos y con su mundo circundante” (492), se desprende de sus personajes y de la casa de campo. La liberación de la propiedad exclusiva de su relato no le resulta fácil. Hasta el momento de la despedida final se debate entre sus ansias posesivas de omnisciencia absoluta, un “contar a mis lectores todo lo que le sucede a cada uno de mis personajes después de bajar el telón al terminar mi texto” (490), y la certeza de la imposibilidad de satisfacer su deseo. Por un lado, se resiste a compartir con nadie el privilegio de imaginar el destino de sus personajes después de terminada su historia. Ambiciona “saberlo todo y explicarlo todo y, en un desenfrenado acto de omnipotencia, repletar de información hasta el último centímetro del futuro sin permitir que nadie... se atreva a completar a su manera lo aquí sugerido” (490). Pero por otro lado, para ello, debería imaginar y narrar si “se casó la deliciosa Melania con el extranjero joven” o no; si Wenceslao “se transformó... en ácrata o en lacayo, o, al contrario, cumplió el destino distinto a una y otra contingencia...”; si “compraron los extranjeros... la casa de campo” o no; etc. (491). Es decir, el “futuro de personajes presenta tantas variables, que el narrador sucumbe ante la magnitud de su empeño y decide no narrar ninguna. Reconoce “en forma dolorosa” la desmesura irrealizable de su proyecto, en tanto demandaría “infinitas posibilidades narrativas que tendrá que ocultar mi silencio” (491). Ningún narrador por sí solo podría imaginar ni narrar todas estas alternativas, u otras. Forzosamente, debe elegir una, o ninguna, entre múltiples opciones, dejando las restantes sin manifestación verbal, ocultas tras su “silencio” (491) y, no obstante, descubribles por lectores atrevidos dispuestos a transgredir las reglas, y aventurarse en un acto colectivo de multiplicación textual:

Quitado el freno a pesar mío —el freno de no confundir lo literario con lo real—, se desencadena entonces el desmedido apetito de no ser sólo mi texto, sino más, mucho más que mi texto: ser todos los textos posibles (492).

La historia de los Ventura ya no es más propiedad exclusiva del narrador desde el instante en que éste desmonta los escenarios y les quita los disfraces a sus personajes-actores a fin de terminar de una vez con su relato: “El telón tiene ahora que caer y las luces apagarse: mis personajes se quitarán las máscaras, desmontaré los escenarios, guardaré la utilería” (492). El narrador ha dado independencia a sus creaturas ficticias al desvestirlas y, en consecuencia, al dejar al descubierto el hasta entonces oculto volumen, la latente tridimensionalidad de su artificio. Con esto impele sutilmente a sus lectores a cruzar la metafórica distancia, hasta entonces prohibida, entre público y proscenio, para acercarse a los personajes y su espacio, identificarse con ellos, imaginarles un futuro, y configurar así “todos los textos posibles”.

Los lectores quedan liberados para completar, si quieren y si “han sido, sobre todo, capaces de establecer una relación pasional paralela a la mía...” (493) la labor del narrador.

La situación narrativa predominante dada por un narrador que actúa con un disfraz preciosista y autoritario con ocultas intenciones se duplica en numerosas instancias en el mundo del relato. Los personajes no solo actúan como actores, según las indicaciones del narrador, sino que actúan a ser actores. Lo teatral, en efecto, constituye la esencia del vivir de los Ventura. Para ellos resulta fundamental cumplir el papel asignado por su apellido, a fin de perpetuar la homogeneidad familiar a través de la apariencia. “En nuestra vida aquí, todo parece una ópera” (15), afirma Mauro. Los adultos deben cultivar “en los corazones infantiles la imagen de padres amables y serenos” (37), mientras que el comportamiento de los niños debe ostentar el refinamiento de sus modales, “la *tenue* perfecta que era el orgullo de sus madres” (139). Desde los paseos por el jardín, “la hora de los arrumacos” (29), las reuniones en el gabinete de los moros después de cenar, hasta las partidas de cróquet, son todas partes de la actuación de ser Ventura, caracterizada esencialmente por la “*tenue*”, el refinamiento, la homogeneidad, la falta de fisuras. Cuando los niños cumplen con su papel, reciben entusiastas aplausos de parte de los adultos. Si, en cambio, no actúan en la forma debida padecen severas reprimendas, no por parte de los “amables y serenos” padres, sino de los sirvientes, encabezados por el Mayordomo, quienes cumplen un importantísimo papel, el de mantener “el orden” (37) familiar por medio del control y castigo a los niños: “...entre los muchos papeles de importancia que desempeñaban los sirvientes durante el verano... estaba el de actuar como filtros de las conductas infantiles, de modo que sus fechorías no impidieran que sus padres amantes disfrutaran del bien merecido descanso” (49). Por eso Adriano Gomara, el esposo de Balbina, causa gran preocupación familiar, porque, al no ser uno de ellos, es decir, un auténtico Ventura, “no podían predecir cómo se desempeñaría en su papel de marido” (63). Sus temores no resultan infundados, dado que Adriano y los niños serán el detonante que precipitará la ruina de la casa y la de los Ventura.

La actuación de los adultos, al igual que la aparente intención del narrador de presentar personajes emblemáticos, conlleva necesariamente el aniquilamiento de lo individual, que ha de efectuarse desde la infancia, en tanto lo personal se hace distintivo, diferente y, por tanto, potencial destructor de la integridad de los Ventura. Como piensa Wenceslao, sin lo tradicional “la familia perdería cohesión, por lo tanto, poder” (34). La importancia de los veraneos anuales en la casa de campo radica en deparar el espacio y el tiempo necesarios para el sacrificio de la infancia, para “el entierro de los secretos de la niñez”, que garantizará la “homogeneidad” (59) esencial para la supervivencia de la familia. Todos los adultos y los niños mayores tienen un rol específico a su cargo para el abrumador montaje escénico de los veraneos. Lidia se encarga de “una tarea monumental” (38): contratar, adiestrar y dirigir el



personal que trabajará para ellos durante las vacaciones de verano. La familia ha delegado en Hermógenes, el esposo de Lidia, la tarea de “manejar la hacienda familiar para que ninguno de sus parientes se molestara” (189). Silvestre debe lidiar con los comerciantes extranjeros, papel que le satisface: “...le gustó el papel que la familia le asignó: el de atraer a los extranjeros hacia sí para que, actuando como baluarte, impidiera que éstos invadieran la vida de los demás” (113). La ciega Celeste, autoridad máxima en cuestiones de buen gusto, actúa como vidente, y su esposo Olegario cuida y revisa las armas de la familia, a la par que adiestra a los sirvientes en su uso (148). Eulalia representa “una pieza irremplazable” (212) para jugar a las cartas con Adelaida. Entre los niños, Arabela está a cargo de la biblioteca. Wenceslao debe actuar como una niña a fin de satisfacer los deseos de su madre. Colomba y Casilda ayudan a su padre con los libros de cuenta: Colomba, “espejo de dueñas de casa y viva imagen de las perfecciones domésticas de su madre” (166), tiene a su cargo el libro de los gastos de la casa de campo; Casilda, el del comercio del oro. Juvenal “todo un hombre” por ser el mayor de los primos, debe representar entre éstos a los adultos, a “la autoridad paterna” (44). Como tal, dirige el juego teatral de “La Marquesa Salió a las Cinco”, con el que los niños se divierten. La finalidad última de este juego, no obstante, no es la diversión sino diluir el efecto autoritario de las órdenes, y las ansias de cuestionamiento y rebelión por parte de los niños, “organizando sucesivos episodios de la “Marquesa Salió a las Cinco” para tejer un sector de la vida de Marulanda que interponían entre sí y las leyes paternas, sin tener, de este modo, que verlas como autoritarias y rebelarse” (95). El juego de la Marquesa depara, pues, un pasatiempo contenedor hasta que los niños asuman su papel emblemático de Venturas adultos. Como la voz narradora, Juvenal se considera el “centro generador” de la historia, disfraza a sus primos-actores y los dirige, con el objeto de “congregar la atención sobre sí mismo” y distraerlos de la situación externa al juego:

“Juvenal pintaba una estrella en la frente de Olimpia, dirigía a Morgana rizándole el pelo a Hipólito para caracterizarlo de Cupido, llamando a los demás con el fin de congregar la atención sobre sí mismo como centro generador de la fábula y así impedir que nadie advirtiera cómo las gramíneas avanzaban ululando monocordes” (232).

Pero sí hay fisuras que contradicen la apariencia, como lo patentizan estas irreprimibles “gramíneas” que, pese a un empeñoso Juvenal por negar lo contrario, avanzan para invadir la casa de campo. Al igual que el narrador, todos los personajes ocultan algo tras su actuación, aunque se diferencian en el objeto escatimado. Los adultos esconden hipócritamente su mezquindad, cobardía, falta de escrúpulos y lo que es preferible no admitir en público: todo lo relacionado con lo sexual, la locura de Adriano por ellos inventada, la ceguera de Celeste, su dependencia económica de los extranjeros y nativos, la invención de los antropófagos para justificar su explotación

a los nativos o explicar sus problemas, el castigo de los sirvientes a los niños, la ruina de la casa de campo, los cuerpos mutilados de sus hijos, la invasión final de los vilanos, etc. A todas estas inconveniencias, por cuanto su admisión pública atentaría contra la integridad familiar y a su faz de “seres civilizados... acatadores de la legalidad y de las instituciones” (265), se les oculta con la frase preciosista “correr el tupido velo”, u otras equivalentes. Juan Pérez, uno de los sirvientes, sabe muy bien que la aparente “ética inmaculada” proclamada por los Ventura es su cobarde mascarada “para justificar la violencia”. “No, ellos no se atrevían a asumir su odio. Ni su codicia, ni su prepotencia, ni su cobardía. Para subsistir necesitaban conservar una imagen estilizada de sí mismos, estática, ideal...” (269). El mismo Juan Pérez comparte cobardía semejante a la que achaca a sus amos.

Hermógenes, por su parte, el supuesto baluarte de la hacienda familiar, les roba a sus hermanos con “un secreto libro de cuentas fraudulentas que guardaba en su dormitorio, en el que constaba el monto de lo que día a día iba sisando al oro de los Ventura” (19). Su esposa Lidia, a su vez, también tiene una “secretísima cuenta de banco en que... invertía el fruto de sus mezquindades con los sirvientes y con los niños en la casa de campo” (192). También los empleados esconden “envidias, robos, altercados, pereza...”(38). El Mayordomo y su ayudante Juan Pérez ocultan, cada uno por su lado, intenciones traicioneras hacia sus amos, que el primero logrará llevar a cabo.

Todos los niños también ocultan intrigas, la mayoría robos, tras su perfecta actuación. Juvenal reprime entre los adultos su homosexualidad, a la que solo da expresión lúdica en su papel de marquesa en el juego que dirige. Casilda urde un plan de evasión y robo, inspirado por el odio a su padre, quien no le permite ver el oro que puntillosamente contabiliza: “se proponía desarticular, desmontar el mundo de su padre” (204). Junto con Fabio, y más tarde secundada por Higinio, Malvina y algunos nativos, huyen de la casa de campo con una buena cantidad de oro. Colomba, el supuesto modelo doméstico, también roba (216). Malvina, desheredada por su abuela debido a su condición de hija ilegítima, cultiva secretamente “una vida marginal” de robo del dinero de los adultos y alianza con los nativos. “Llegó a ser una experta en disimulo y espionaje...” (213). Traiciona a Casilda e Higinio, y, finalmente, a toda la familia con su alianza con los extranjeros, quienes, a su vez, terminan por robar todo el oro restante.

Como se ve, la mayoría de los personajes, sean adultos, niños, sirvientes o extranjeros, ocultan robos, traiciones, represión o autorrepresión. Algunos, sin embargo, se reservan rebeliones más encomiables, y en este sentido, se acercan al gesto final de liberación del narrador. Adriano, tras su perfecto ropaje de Ventura, semejante al artificioso disfraz del narrador bajo el cual puede “actuar más libremente” (54), “permaneció libre para continuar siendo quien era” (64), un médico con sinceras preocupaciones sociales, que mantiene a escondidas estrecho contacto

con los relegados nativos. Su hijo Wenceslao también se vale de disfraces, sobre todo el de *poupé diabolique*, para ocultar el plan más peligroso : el desmantelamiento del aparente orden familiar. Instado por su parte, y con la alianza de los nativos, pretende “destruir para cambiarse y cambiarlo todo” (99). Con este propósito, encabeza un círculo rebelde del que se generan los cambios que resultarán en el derrumbe de los Ventura. Wenceslao es el primero de los niños que se rebela ante su mentirosa actuación de niña, y se corta sus bucles a la par que se viste con pantalones. Del mismo modo, será el primero que se anime a desnudar sus propósitos transgresores. Esta valentía lo diferencia de los adultos, cobardes para admitir públicamente sus intenciones e invenciones, como el paradisíaco destino de su excursión: “carecen del coraje necesario para reconocer que es una invención” (133). Semejante a la repugnancia del narrador por la “hipócrita no-ficción de las ficciones”, para Wenceslao, la actuación de los adultos es un simulacro de fracaso, una “insoportable retórica con que acostumbran encubrir sus fracasos” (13). Asimismo, considera que los niños están presos en una “anécdota” carcelaria:

“Ninguno era capaz de evadirse de la anécdota que lo tenía preso” (47), y con su rebelión procura liberarlos. Wenceslao no se distrae por el juego de la Marquesa. Rápidamente capta que “la maniobra de Juvenal era extraviar a sus primos en la fantasía utilizada como engañifa” (234). Las gramíneas están avanzando, y con ellas los nativos invasores cuyos propósitos se verán facilitados por los distraídos jugadores. La peligrosidad de “La Marquesa Salió a las Cinco” radica en su carácter lúdico embotador, en tanto abstrae a sus participantes y les anula su capacidad crítica, su facultad de percibir la intensa cuanto ineludible realidad que los circunda. No en vano Wenceslao representa el personaje central, según lo indica el narrador. El niño depara su álgido ego diegético por su lucidez y sus valientes intentos de liberación.

## EL LENGUAJE DE LA DIÁSPORA

El gesto liberador final del narrador, oculto tras un autoritario disfraz de omnisciencia y omnipotencia, se reduplica en el mundo del relato en el juego secreto de desclavar las intocables lanzas por parte de Mauro y sus hermanos. Cuando Mauro les pide a sus padres una lanza como regalo de cumpleaños, su madre le responde que “no podemos tocarlas” (106). Tampoco el lector se encuentra autorizado a acercarse al escenario de la actuación, es decir, tocar el relato, mezclarlo con su propia realidad. La dura y vieja argamasa que mantiene las lanzas sujetas bajo la tierra en forma de un cerco que separa el precioso jardín del resto de la inmensa llanura, refleja el empeño del narrador por aferrar a sus creaturas como partes homogéneas de su relato ficticio preciosista, claramente distinguible de la realidad. Los cuatro hermanos desobedientes, primero Mauro, después Valerio y por último los dos menores, se adentran en un juego colectivo desmantelador de consecuencias al principio impredecibles, pero,

finalmente, transfiguradoras de toda la casa de campo y de todos sus habitantes. Cuando Mauro desentierra la primera lanza, le pone un nuevo nombre, Melania, el de la prima de quien se encuentra enamorado. Al mismo tiempo, se abre un nuevo espacio que instaura lo “distinto”, porque “el boquete... variaba la notación regular de las lanzas” (109). Mauro ve, por el boquete que ha dejado la lanza liberada, la inmensa llanura que se extiende hacia el horizonte, y percibe que ésta se está adentrando al recluso jardín. Los precisos límites entre llanura y jardín habrán de confundirse inevitablemente sin lanzas delimitadoras. Éstas, además, una vez desenterradas, es decir, recuperadas sus individualidades, podrán revelar “infinitas significaciones” a partir de un nuevo reagrupamiento:

Cuando las hubieran liberado a todas de la argamasa –¿cómo? ¿cuándo?– y cada una volviera a ser unidad, elemento insustituible pero agrupable y reagrupable de mil maneras distintas y con mil fines distintos, no esclavizadas a la función alegórica que ahora las tenía presas en la forma de una reja, quizás entonces la metáfora comenzaría a revelarles infinitas significaciones ahora concentradas en esta apasionada actividad (118).

Cuando los hermanos logran desenterrar la trigésimo tercera lanza deducen una de las “infinitas significaciones”; la coincidencia numérica entre éstas y los treinta y tres primos. “-Somos treinta y tres nosotros...treinta y tres: como las lanzas...” (120). El juego, que comenzará como un inocente pasatiempo sin ningún otro fin ulterior, ya que “No aspiraban a poseer las lanzas. Tampoco a usarlas para correr por la llanura” (118), desemboca en el vertiginoso reconocimiento no lúdico de sí mismos: ellos son como las lanzas, antes apesadas, ahora sueltas. Si algún lector atrevido, como los desobedientes niños, decide profanar las reglas del narrador para desmantelar su relato, identificándose con los personajes como los niños con las lanzas, dándole a la historia del narrador, como Mauro a “Melania-lanza”, un nuevo valor metafórico inspirado por la pasión, también se borrarán los límites entre la ficción-jardín y las “infinitas significaciones” de las lanzas liberadas de su forma de reja delimitadora.

El juego de las lanzas liberadas depara el símbolo central de la novela, el “símbolo al centro de mi historia” (104), según palabras del narrador, y que, siguiendo la terminología propuesta por Brown en *Rythm in the Novel*, ha denominado símbolo expansivo de la diáspora<sup>2</sup>. Aparece por primera vez al comienzo de la historia como

<sup>2</sup> The expanding symbol is a device far more appropriate for rendering an emotion, an idea, that by its largeness or its subtlety cannot become wholly explicit. The fixed symbol is almost entirely repetition; the expanding symbol is repetition balanced by variation, and that variation is in progressively deepening disclosure. By the slow uneven way in which it accretes meaning

la posible "diáspora" liberadora de enterrados secretos infantiles causada por la violación de las reglas veraniegas, que efectivamente tendrá lugar más adelante:

Una vez violados estos ritos nada podría contener la diáspora. Entonces, los secretos enterrados con máscaras infantiles en la tácita confabulación del olvido aparecerían en la superficie luciendo aterradoras facciones adultas, tomando la forma de monstruosidades o vergüenzas... (59).

La diáspora significa esencialmente dispersión distorsionadora, y en esta primera imagen, dispersión dolorosa y explosiva de los secretos infantiles, reprimidos hasta entonces por los rígidos dogmas familiares que procuran la homogenización de los niños. La imagen reaparece cuando éstos, estimulados por Juvenal a fin de distraerlos de la inminente reaparición del "tío loco" Adriano, se apropian con "irreparable desenfreno" de los prohibidos trajes de sus padres, ocasionando "hechos de tal espanto que cambiaron la vida de todos ellos y de Marulanda" (229). La diáspora se manifiesta ahora como un desbande descontrolado de posibilidades imaginativas, ocasionado, al igual que la liberación de las lanzas, por el derribamiento de las rígidas reglas impuestas por los mayores (las puertas intocables de los armarios). El narrador explica que "los hijos de los Ventura necesitaron romper los moldes establecidos para... saltar fronteras y derribar reglas para buscar el alivio en el libertinaje de la imaginación" (229). En efecto, "rompieron las puertas de los armarios paternos para vestir sus galas" (230) y se dispersaron "por toda la casa en busca de elementos para consolidar nuevas identidades" (232). El contenedor juego de "La Marquesa Salió a las Cinco" no pudo evitar el desbande transgresor.

Las gramíneas constituyen otra variante de la diáspora que rompe lo establecido y borra los límites para instaurar nuevas coordenadas imaginativas, cuando penetran el parque de los Ventura y lo transforman en "algo muy distinto". "Borrado el límite de la reja... las gramíneas habían logrado fundir la extensión del paisaje con lo que antes fuera el civilizado parque. Crecían ahora irreprimibles, fantásticas en medio de los senderos y los prados..." (290). El preciso "*laghetto*" ha perdido su significación ornamental de "estanque decorativo" para adquirir una nueva forma de "fuente de riego para las hortalizas que sustituían a los elegantes canteros de antaño" (291).

La imagen de la diáspora se manifiesta otra vez como la liberación final por parte de la voz narradora de los infinitos significados de su texto: la metáfora de su novela, así como la "metáfora" del juego de las lanzas de Mauro y sus hermanos, una

---

from the succession of contexts in which it occurs; by the mysterious life of its own it takes on and supports; by the part of its expanding symbol responds to the impulses of the novelist who is aware that he cannot give us the core of his meaning but strains to reveal now this aspect of it, now that aspect, in a sequence of sudden flashes (57).

vez liberada revela infinitas significaciones (“ser todos los textos posibles”): Si el juego de las lanzas había representado para Mauro un lenguaje de liberación, “un idioma único para su rebelión” (124), también lo es el juego lingüístico del narrador. Tanto el juego de desenterrar lanzas como el de narrar la historia de la casa de campo rebasan su primigenia condición de pasatiempos para equipararse como idiomas, como lenguajes de rebeldía, que, al desmontar la rigidez e hipocresía de autoritarismos retóricos, expresan infinitos mensajes de libertad.

Finalmente, la invasión de los asfixiantes vilanos con que se cierra la historia depara la última versión de la diáspora transgresora y borradora de límites. Los vilanos, procedentes de la llanura, penetran la casa de campo, obligando a los Ventura sobrevivientes y a los nativos a recostarse en el suelo, casi inmóviles, para no ahogarse. Con esto, los personajes “reales” (los grandes, los niños y los nativos), ahora inmóviles, se confunden con los “ficticios” del *trompe l’oeil*, que abandonan su bidimensionalidad para ayudar a los primeros:

Pronto, en el salón de baile, quedaron tumbadas las figuras de grandes y niños y nativos confundidas, apoyadas unas en otras... respirando apenas, con los ojos cerrados, con los labios juntos, viviendo apenas, y para que no murieran ahogados en la atmósfera de vilanos, los atendían, elegantes y eficaces, los personajes del fresco *trompe l’oeil* (498).

Por medio de su relato “ficticio”, el narrador no solo cuenta la historia de los Ventura, sino que, en última instancia, desmantela la rígida dicotomía tradicional de ficción versus realidad, a fin de destacar su interdependencia. La ficción narrativa se transmite y se lee por medio de palabras, a la par que el lenguaje también es necesario para captar y expresar la realidad, en tanto se nombra lo captado y expresado. La aprehensión de la realidad, que se observa, interpreta y nombra, se asemeja en consecuencia al acto de leer. En este sentido, la “realidad” también depende de una reconstrucción lingüística que, especialmente bajo sistemas de gobierno represivos, corre el riesgo de ser inventada o distorsionada, como el lugar de la excursión de los adultos o la condición antropofágica de los nativos. La captación de la ficción (lectura) y de la realidad (observación) será más rica, más certera, cuanto mayor sea la capacidad crítica del lector-observador. El narrador, en apariencia tan autoritario como los adultos, no depara un pasatiempo embotador como “La Marquesa Salió las Cinco”, ni quiere lectores obedientes, sino que apunta a un público de lucidez y valentía semejantes a las de Wenceslao, que lo faculden para aceptar el desafío de involucrarse con una realidad ambigua, contradictoria y engañosa, escondida tras múltiples artificios y distorsiones, pero ineludible, como la llanura y los vilanos invasores.

múltiples ademanes teatrales de autoridad, un último gesto de liberación reduplicado diegéticamente en el símbolo expansivo de la diáspora. El juego narrativo rebasa su primigenia condición de mero pasatiempo para erigirse como un lenguaje de rebeldía contra los autoritarismos retóricos y para expresar infinitos mensajes de libertad.

*THE LANGUAGE OF THEATRICALITY AND DIASPORA IN CASA DE CAMPO*

*In several instances the narrator in Casa de Campo forbids the readers to equal the Ventura's fictions story to reality. However, this seemingly authoritarian narrator utilizes a theatrical language which hides opposite intentions: to reach and affect the readers so that they become passionately involved with the story and identify with characters. Behind multiple theatrical manifestations of authority, the narrator reserves an ultimate liberating gesture which is diegetically mirrored in the expansive as mere pastime and becomes a rebellious language against rhetorical authority in order to express infinite messages of freedom.*

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Brown, E.K. *Rhythm in the Novel*. Toronto: University of Toronto Press, 1963.
- Gaspar, Catalina. "Metaficción y productividad en José Donoso". *Revista Iberoamericana* LXIII.180 (1997): 419-435.
- González Mandri, Flora. *José Donoso's House of Fiction, A Dramatic Construction of Time and Place*. Detroit: Wayne State University Press, 1995.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. *José Donoso: Impostura e impostación. La modelización lúdica y carnavalesca de una producción literaria*. Gaithersburg, Md.: Hispamérica, 1983.
- Iñigo Madrigal, Luis. "Alegoría, historia, novela (a propósito de *Casa de campo*, de José Donoso)". *Hispamérica* IX. 25-26 (1980):5-31.
- Kerr, Lucille. "Coventillo of authorial design: José Donoso's *Casa de campo*". *Symposium* 42.2 (1998): 133-52.
- Lillo Cabezas, Mario. "El carnaval como elemento sustentador del orden en *Casa de campo*, de José Donoso". *Taller de letras* 16 (1987): 7-14.
- Luengo, Enrique. "Inteligibilidad, coherencia y transgresión en *El obsceno pájaro de la noche* y *Casa de campo*, de José Donoso". *Hispanofila* 108 (1993): 75-87.
- Mac Adam, Alfred J. "José Donoso: *Casa de campo*". *Revista Iberoamericana* 47 (1981): 257-63.
- Magnarelli, Sharon. *Understanding José Donoso*. South Carolina: University of South Carolina Press, 1993.
- Meléndez Páez, Pedro. "En torno a la autoridad narrativa en *Casa de campo*". *Revista Chilena de Literatura* 36 (1990): 39-47.
- Murphy, Marie. *Authorizing Fictions. José Donoso's Casa de campo*. London: Tamesis Books Limited, 1992.
- Omaña, Balmiro. "De *El obsceno pájaro de la noche* a *Casa de campo*". *Texto Crítico* 7 (1981): 265-79.
- Sheinin David M.K. "Social Breakdown in 'Casa de Campo': José Donoso's Dark Sweep of Latin American History". *Hispanic Journal* 13.1 (1992): 153-63.
- Solotorevsky, Mirna. *José Donoso: Incursiones en su producción novelesca*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso 1983.

## RESUMEN / ABSTRACT

El narrador de *Casa de Campo* prohíbe reiteradamente a los lectores que confundan la historia ficticia de los Ventura con la realidad. No obstante, el aparente autoritarismo del narrador se manifiesta por medio de un lenguaje teatral que esconde intenciones opuestas: llegar y conmover al público lector a fin de que éste se apasione con el relato y se identifique con los personajes. El narrador se reserva, tras