

Casa de campo y las regiones de la imaginación¹

Félix Martínez Bonati ha acuñado el concepto de “las regiones de la imaginación” para referirse a lo que él considera la contribución principal del *Quijote* a la literatura. Estas “regiones estéticas” son espacios narrativos que emergen discontinuamente dentro de la continuidad de la novela y que se constituyen a través de leyes de estilización diversas y hasta incompatibles unas con otras.² Martínez Bonati utiliza el sistema de las regiones de la imaginación para acercarse al diseño poético de la obra y para penetrar su “designio cognoscitivo y ético” (*El Quijote y la poética de la novela* xxi). Pero concluye:

Cervantes no es el inventor de la pluriregionalidad narrativa. Es quien objetiva, e ironiza y subvierte, el sistema completo de las regiones literarias, y con ello expone los límites, no sólo tradicionales de la imaginación humana –al mismo tiempo que [...] despeja el camino para la imaginación realista y uniregional de la novela moderna. (79)

El propósito de este ensayo es demostrar que el modelo de las regiones imaginativas resulta iluminador para analizar la estructura de la novela *Casa de campo* de José Donoso pues nos permite un nuevo acercamiento a la interpretación de su diseño y significados.

El argumento de Martínez Bonati parte de su esfuerzo por desmitificar una serie de equívocos en la crítica del *Quijote*, entre los cuales, uno de los más generalizados es el de su aparente carácter realista: “Si el *Quijote* fuese simplemente una sátira realista de la imaginación romancesca [...] no habría modo de explicar ni de leer la mayor parte de la obra” (*El Quijote y la poética* 42). Y agrega:

Los elementos realistas son aquí el instrumento de la ironización—distanciamiento, suspensión—de la clase de imaginación entonces tradicional. Pues bien, esta operación se repite, simétricamente invertida, en la literatura *post-realista* de nuestro siglo. La imaginación realista (que es ahora la tradicional) es ironizada por autores como Kafka o los llamados del ‘realismo mágico’, mediante la introducción de lo fantástico en la esfera de lo cotidiano. (*El Quijote y la poética* 46; el énfasis es suyo)

Como veremos, en *Casa de campo* ocurre esta ironización característica de la literatura post-realista a que alude Martínez Bonati. En términos generales, la novela se puede entender como una crítica al realismo en la literatura. Sin embargo, en este ensayo me propongo demostrar que la intención de Donoso, como la de Cervantes, va más allá de este propósito aparente. *Casa de campo*, como el *Quijote*, no es un mundo homogéneo, sino un conglomerado de registros basados en leyes de estilización diversas. A través del estudio del sistema de regiones de la imaginación que opera en *Casa de campo* veremos que—por medio de la tematización e ironización de las convenciones literarias—éste en realidad funciona como una defensa de la libertad imaginativa en la literatura.

La primera parte de la novela busca convencernos de que estamos en el espacio homogéneo, uniregional de la novela realista.³ Efectivamente, la novela está ubicada en el siglo XIX y representa las costumbres de la familia Ventura, perteneciente a la alta burguesía chilena. La cotidianidad de sus experiencias, así como la minuciosidad con que se describe su ambiente y forma de vida, nos transportan a los modelos de la novela realista decimonónica. Sin embargo, esta estética de base primordialmente realista, va siendo constantemente socavada por las intervenciones del narrador, el cual ironiza su ficción mientras la comenta. Al final de la segunda parte, el narrador nos confesará que a pesar de que el tono realista “se me da espontáneamente” (404), toda la novela es un esfuerzo por no ceder a la “tentación de verosimilitud” (404).⁴

En *Casa de campo* se podrían distinguir tres regiones fundamentales de la imaginación. La primera corresponde al texto de base realista, que a continuación analizaremos en detalle. La segunda consiste en una región teatral, que se anticipa desde la primera parte y que se establece claramente en la transición de la primera a la segunda parte de la novela. La tercera es característica de este fin de siglo, y en ella el narrador reflexiona sobre su obra, sobre el género y sobre la ficción en general. Esta última, aunque está presente a lo largo de todo el texto, cobra su máxima vigencia hacia el final de la novela. También, como veremos, surgen y desaparecen otras regiones menores que se superponen sobre las regiones principales. Al igual que en el *Quijote*, el contraste y la interacción entre las distintas regiones desencadena un proceso de ironización que desestabiliza la estética asumida en cada una de ellas. A veces la ironización será explícita, como lo indica el mismo narrador:

El tono realista [. . .] se me da espontáneamente. Tengo buena pupila de observador, buen oído para el diálogo, suficiente perspicacia literaria para darme cuenta que sólo el régimen de *ironía* se puede tolerar dentro de esas coordenadas estilísticas.” (404; el énfasis es mío)

Y otras veces, se producirá por la contaminación de dos regiones distintas, como en el episodio en que los adultos descubren el bebé recién nacido de Fabio y Casilda pero declaran que es sólo una muñeca:

¿Pero qué tiempos eran estos que corrían si las consabidas fantasías infantiles, al desbocarse, podían irrumpir, quizás destruyéndolo, en el mundo que siempre había sido como era y que debía seguir siéndolo? (262)

I. *La región de la novela realista*

Como hemos señalado, la esfera realista se construye partiendo de algunas de las convenciones básicas de esta modalidad estética. Sin embargo, a medida que avanza la novela, se introducen una serie de técnicas narrativas que la desestabilizan. Comienzan a darse situaciones inverosímiles, por lo improbables y por lo gratuitas. La estilización de los personajes, lejos de ser objetiva, aparece caricaturizada, hasta que eventualmente, el narrador mismo admite que sus personajes son “niños inverosímiles que hacen y hablan cosas inverosímiles” (372). Las intervenciones del narrador, que en un principio corroboran la autoridad del típico narrador realista, se van haciendo cada vez más cuestionables a medida que comprendemos que su percepción de la realidad literaria varía dependiendo de la perspectiva del personaje representado. Por último, al final de la primera parte se produce la paradoja temporal que inaugurará el espacio, significativamente más desrealizado, de la segunda parte.

No sólo a nivel narrativo, sino también a nivel conceptual, existen elementos que derrumban la homogeneidad y la certidumbre de la visión realista. En primer lugar, a través de las intervenciones indirectas del narrador se establece un vínculo irónico con el lector, por medio del cual comenzamos a cuestionar la percepción de realidad que tienen los miembros de la familia Ventura. Por ejemplo, cuando el narrador habla de los terribles castigos ejecutados por el Mayordomo, agrega: “la justicia—si mis lectores me permiten llamarla así—resultaba imprevisible” (37). En segundo lugar, se produce un contraste entre los

dos grupos principales dentro de la familia—los adultos y los niños—los cuales se van diferenciando por sus motivaciones y por sus modos de estilización de una manera cada vez más pronunciada a lo largo de la novela. El espacio ocupado por los adultos mantiene la modalidad básica de la novela realista del siglo XIX, mientras que el ocupado por los niños representa cada vez más un mundo imaginario. Los adultos se caracterizan por la “ausencia de la duda” (270) y los niños por su vulnerabilidad a las “novelerías de toda índole” (40). Los adultos representan lo artificial y los niños, lo auténtico; entre los adultos se privilegia la apariencia sobre la realidad y entre los niños, la fantasía sobre la realidad. Sin embargo, hay que notar que el grupo de los niños no es homogéneo. Los niños del “piano nobile” se asemejan mucho más a los adultos. En cambio, existen figuras como Wenceslao, Mauro, Amadeo y Arabela que son particularmente emblemáticas de los valores antes mencionados.

En efecto, el espacio ocupado por los niños se aproxima a la fábula; surgen elementos maravillosos, terroríficos y algunos niños llegan a habitar por completo el mundo lúdico de “La Marquesa Salió A Las Cinco”. La ruptura definitiva entre ambas regiones se produce en la segunda parte, a partir del regreso del paseo de los adultos: para los niños habrá transcurrido un año entero, mientras que para los adultos, un solo día.

El contraste entre ambos grupos también evidencia la multiplicidad de niveles de ficción que se producen en la novela, así como las paradojas que desdibujan los límites entre la realidad y la ficción. Por un lado, al comprender que el mundo de certidumbre que habitan los adultos es en realidad una ficción que ellos mismos han construido, comenzamos a ver cómo se multiplican, en un juego de cajas chinas, las ficciones dentro de la ficción. Por ejemplo, al negar la tortura de los niños por los sirvientes, ya que ésta “debió dejar señales” (38), o al convertir la existencia del “paraje maravilloso” en su realidad, los adultos crean nuevas ficciones dentro de su ficción (que corresponde a una vida regida por las apariencias). Este efecto, a su vez produce la inversión de los planos de realidad y ficción:

Y así se vieron forzados para actuar como si todo fuera una ‘realidad’, esa palabra tan unívoca y prestigiosa para ellos, pasando sin darse cuenta al mundo virtual que su certidumbre basada en nada inventó, a habitar el otro lado del espejo que crearon, donde quedarán presos. (133)

Dentro de la región de la novela realista coexisten y se superponen otras múltiples regiones menores que contribuyen a la desrealización de la primera. Algunas pertenecen a otras formas del género novelístico. Por ejemplo, la novela gótica se vislumbra en el ascenso de Wenceslao hacia la torre en donde está apresado su padre y en la arquitectura de la misma (47). También, es reconocible lo que Wolfgang Kayser llama "novela de época", representada a través de los hábitos y las costumbres de la clase alta (los juegos de "bésigue" entre las mujeres, las toilettes elaboradas de Celeste, la pasión por la ópera de Balbina). Por último, hay que señalar la novela de intriga pasional, caracterizada por la relación Juvenal-Celeste-Olegario-Melania. También se exploran otras regiones, como la literatura utópica o de viajes, relacionada con las descripciones del lugar edénico del paseo (44) y la literatura fantástica, representada en el episodio de la alucinación de Juvenal frente al "trompe l'oeil" que sin embargo deja rastros de realidad como lo son sus vestimentas hechas jirones (162).

II. *La región dramática*

La distinción que se establece entre niños y adultos en la primera parte de la novela también es esencial para comprender el desarrollo de la región teatralizada. Esta se origina en una serie de antecedentes protagonizados por los niños y su juego de "La Marquesa Salió A Las Cinco".

Los juegos son una parte fundamental del mundo de los niños y reflejan la libertad y el potencial de su imaginación. Además, como ha señalado Jaime Alazraki en su análisis del juego en la obra de Julio Cortázar, "el juego es una actividad desarticulada de la vida corriente y funda un orden que suspende o cancela el orden histórico" (94).⁵ En *Casa de campo*, el juego constituye un espacio desestabilizador dentro del orden realista y, como veremos, inaugura la posibilidad de una región alternativa de la imaginación.

Mauro y sus hermanos inventan el juego de desenterrar las lanzas y lo practican con el fervor y el entusiasmo con que después practicarán su anarquismo frente a Adriano. Rosamunda, Avelino y Cosme son los ajedrecistas; su concentración en el juego les permite evadirse casi por completo de la realidad que los rodea. Pero, sin lugar a dudas, el juego que alcanza mayor significación dentro de la obra es el de "La Marquesa Salió A Las Cinco". Es significativo que el nombre de este juego aluda a la frase con la que Paul Valéry critica la arbitrariedad de las convenciones del realismo. Valéry rechazaba la causalidad implícita en

la narración pues prefería que se mostrara la diversidad de lo "*possible-à-chaque-instant*" (cit. Genette 93).⁶ En este sentido, el espacio de "La Marquesa" representa efectivamente una región de la ficción en la que todas las posibilidades están abiertas, inclusive aquéllas que serían inaceptables dentro del canon realista. Por eso dice el Mayordomo que en el juego de "La Marquesa", "a veces suceden cosas inverosímiles que ninguna persona normal creería" (344).

Este juego no sólo irá invadiendo la región realista, sino que anticipará y fundará el espacio teatral que predomina en la segunda parte de la novela. El juego consiste en la representación de un drama en episodios—con la forma de una telenovela—en el cual los niños que ocupan los papeles protagónicos (Melania como la "Amada Inmortal", Mauro como el "Joven Conde" y Juvenal como la "Pérfida Marquesa") improvisan sus diálogos siguiendo las directivas generales de Juvenal. El resto de los niños ejercen papeles menores o sirven de espectadores.

La característica principal de este juego es que crea un espacio de libertad, "una huida hacia otro nivel [. . .] sin tener que enjuiciar los dogmas" (95) ya que "nada de lo que sucedía en él era verdadero" (108). A través de este juego, Donoso profundiza la idea de la ficción dentro de la ficción, pero a la vez le confiere una dimensión irónica, ya que esta ficción permite a los personajes evadirse de la realidad cuando ésta les incomoda. Así, los adultos tratan de explicar la paradoja temporal como parte del juego, en el cual—según Celeste—los niños contabilizan las horas como días, y así mismo, deciden negar la realidad de la situación que les presentan Casilda y Fabio con su bebé/muñeca. Claramente, el episodio más dramático de esta negación de la realidad ocurre cuando Balbina trata de arrancar el rostro purulento de Cosme como si fuera una máscara, y los demás adultos concuerdan con que la actuación de Balbina pertenece a otro episodio más de "La Marquesa", lo cual justifica que la amarren en camisa de fuerza. En este sentido, el juego funciona, según dice el narrador, como "la máscara que encubría la mascarada" (149).

El juego de "La Marquesa" sólo llega a desarrollarse en toda su plenitud en el último capítulo de la primera parte. Hasta ese momento se dan una serie de anticipaciones en las que episodios del juego aparecen incorporados a la realidad cotidiana. En efecto, el contacto entre ambas regiones de la imaginación produce ironías como la siguiente, en la cual Melania detiene a Mauro ante sus avances sexuales: "no existe compromiso entre tú y yo hasta que nuestras palabras habituales no cambien de significado por la alteración del contexto en que son dichas" (97).

En este capítulo 7 es donde Juvenal decide, ante la angustia y la confusión causada por la ausencia de los padres a la llegada de la noche, iniciar el episodio culminante de "La Marquesa": "Era necesario hacer algo para que no volvieran a caer en la realidad después de haber sido arrancados de ella" (226-7). En la preparación para este episodio se presentan los rasgos fundamentales de esta nueva región teatral. El narrador agrega:

Fue a raíz de muchos de los acontecimientos ocurridos durante ese episodio final de La Marquesa Salió A Las Cinco que los niños Ventura se vieron envueltos en hechos de tal espanto que cambiaron la vida de todos ellos y de Marulanda: mi mano tiembla al comenzar a describir los horrores de esta última versión de la mascarada. (229)

Con esta última frase se inicia la ambigüedad sobre si la representación de la segunda parte de la novela pertenece o no a este juego. A partir de este momento, la voz del narrador se mezcla con la de Juvenal como director de escena. Y después de repartir los papeles entre todos los primos, explica los parámetros de la representación: "todo depende de la eficacia de tu disfraz, de lo convincente de tu actuación, de tu capacidad para reinventar la historia, tú eres responsable de tu propia importancia o tu falta de importancia" (231). De esta manera se enfatiza la idea planteada por Ortega y Gasset sobre la naturaleza incompleta de la obra dramática y la exigencia que esto implica para el actor.⁷ Como consecuencia, los personajes aparecen cada vez más desrealizados, su suerte se revela más incierta y, por primera vez, se ven en la necesidad de tomar decisiones que alterarán el curso de sus vidas.⁸ El episodio culminante de "La Marquesa" nunca se llega a completar, porque se mezcla con el ritual de la llegada de los nativos, que con sus vestimentas imperiales, cobran también una dimensión teatral, casi operística.⁹ De hecho, Balbina opina, al descubrir las vestimentas en los sótanos de la casa de campo, que éstas "configuraba[n] un abigarrado guardarropa de teatro" (79). A partir de este momento, se inaugura la región dramática de la imaginación en toda su complejidad y, aunque nunca llega a predominar como la región realista en la primera parte, enmarca de manera fundamental el contenido de la segunda parte.

El capítulo 9 se inicia con las direcciones escénicas que nos ubican en el nuevo espacio que servirá de telón de fondo después de la masacre de los nativos:

Quiero pedir a mis lectores que, al levantarse el telón sobre este capítulo, se imaginen un escenario repleto de desolación y de muerte: gritos, persecuciones y disparos en el parque incendiado y enfangado, y cadáveres de anónimos nativos flotando en el "laghetto." (310)

Este nuevo espacio teatral se define a través de los apartes en los que, como el anterior, el narrador asume el papel de director de teatro, así como también, a través de su utilización del vocabulario escénico ("proscenio", "recitación", "bastidores", "vestuario" (349) "telón", "luces", "máscaras" [492]). Aún más, los personajes, por un lado, toman conciencia sobre la necesidad de "no ser ellos mismos, sino sólo representarse" (311) y, por el otro, consideran las opciones a seguir en sus vidas. Entre ellos, los habitantes del "piano nobile" se aferran al juego de "La Marquesa", afirmando su ansiedad por evadirse de la realidad, mientras que el grupo encabezado por Mauro, Valerio y Teodora opta por entregarse a actividades anárquicas. Wenceslao permanece exiliado en su escondrijo de los sótanos.¹⁰

Es decir, en esta región dramática se superponen dos representaciones. La primera es una continuación de la actuación en el universo de "La Marquesa", que los niños del "piano nobile" adoptan como si fuera una realidad alterna: "por estar habituados a manejar la fábula, nada les costó volver a arrojarse con ella" (312). Estos personajes continúan viviendo con un lujo relativo y ya únicamente se expresan a través de los "prolegómenos" correspondientes. La segunda constituye la de la realidad que viven todos los que permanecen fuera del "piano nobile" y que incluye la escasez, el hambre, el terror y la tortura para algunos de los niños.

Pero los niños no son los únicos que participan en el juego de "La Marquesa", sino también algunos de los sirvientes, quienes, irónicamente, consiguen de esta manera, acceder de algún modo al mundo al que siempre aspiraron a pertenecer. El Chef, por ejemplo, se vuelve "'habitué' del salón de la Marquesa" (337) y termina por tratar a Melania de "Amada Inmortal". Al mismo tiempo, el Mayordomo se convierte en director de la representación dentro de la representación, en la cual escenifican situaciones como el control del paso del tiempo, o la invitación de Cosme a comer con la "Marquesa" con el propósito de crear el rumor y temor entre los niños de estar siendo alimentados con carne humana. La dirección del Mayordomo es tan estelar que el Chef lo felicita "por la dimensión de sus planes recién expuestos, dignos sin duda de los mejores momentos de La Marquesa Salió A Las Cinco y no diferente, en sustancia, al contenido de ese juego" (331).

En la segunda parte de la novela, la complejidad y la discontinuidad entre las distintas regiones imaginativas se acentúa. Es en el episodio de la reconquista de Marulanda por parte de los sirvientes donde se va a alcanzar la máxima teatralidad, y a la vez se va a inaugurar el espacio alegórico que dará lugar a interpretaciones históricas de la novela.¹¹

Así como la región dramática va invadiendo el espacio realista de la primera parte, también en la segunda parte van surgiendo otras regiones que contribuyen a su desrealización. La región ocupada por la novela de aventuras—que cuenta las peripecias del intento de escape de Wenceslao, Agapito, Arabela y Amadeo y que culmina con la muerte heroica de éste último—es la que alterna más extensamente con la región dramática. También surge una región de novela psicológica o de personajes, que describe el mundo interior de Juan Pérez y explora los instintos más bajos del ser humano. Otra sería una novela realista, de corte galdosiano o dickensiano, que narra la vida de Malvina por los barrios bajos y su ascenso social a través de actividades ilícitas. Además se observan algunos rasgos de la novela de dictador, representada por el comportamiento totalitario del Mayordomo y sus secuaces.¹²

De todas las regiones que alternan y se superponen a la dramática, quizás la más interesante en su desarrollo es la de la épica histórica, que por momentos adquiere rasgos de las crónicas de Indias y de las historias de la conquista. Esta región se anticipa también en la primera parte de la novela: “Este decorativismo estático de los lacayos era método, ya que condenándolos al aburrimiento, a la repetición, a la inutilidad, azuzaban sus sueños de gestas heroicas” (153). Por fin, en la segunda parte, los lacayos tendrán la oportunidad de guerrear.

En este caso, la transición de la esfera dramática a la épica se inicia con una descripción del paisaje de la casa en ruinas y de los modos de producción que rememoran la economía incaica:

gracias a una serie de acequias que salían del ‘laghetto’, que ya no era un estanque decorativo, sino fuente de riego para las hortalizas que sustituían a los elegantes canteros de antaño. Grupos de nativos y niños trabajaban inclinados bajo el sol, levantando una compuerta para inundar cierto sector que necesitaba agua, o cosechando lechugas, frambuesas y zanahorias . . . (291)

Esta aparente armonía agrícola es interrumpida de pronto por “un trueno que se oía venir desde el horizonte” (291). Y a continuación se oye la admonición profética: “Los que siempre esperamos vienen a

destruirnos" (292), con lo cual comienza la lucha armada: "Ellos atacan con pólvora, nosotros nos defendemos con hierro" (292). Así mismo, vemos la semejanza con las descripciones del enemigo en las crónicas: "Eran cientos, parecían miles [. . .] cada hombre un solo objeto con su arma" (292). Y como los españoles, también los sirvientes justifican su violencia por el "furor místico contra la antropofagia" (297). Sin embargo, la seriedad del discurso épico se ve al mismo tiempo ironizada por irrupciones del juego de "La Marquesa" y, eventualmente, el espacio épico se va transformando en el espacio alegórico encarnado en el discurso totalitario.

La región dramática, que enmarca esta segunda parte de la novela, continúa hasta sus últimas páginas, en las cuales el narrador anuncia: "El telón tiene ahora que caer y las luces apagarse: mis personajes se quitarán las máscaras, desmontaré los escenarios, guardaré la utilería" (492). Esta clausura ya forma parte de la esfera del narrador, que estudiaremos a continuación.¹³

III. *La región autoreflexiva*

Como ya hemos señalado, las intervenciones del narrador son constantes a lo largo de la obra. Sin embargo, su fisonomía cambia a medida que atraviesa las distintas regiones de la imaginación. Es decir que región y narrador se van desrealizando mutuamente a su paso por ellas. En un principio, nos da la impresión de ser un narrador realista, no sólo por sus dejes irónicos que sugieren cierto nivel de objetividad, sino también por su insistencia en guiar al lector con comentarios "que no pasan de ser informes sobre el transcurso del tiempo o el cambio de escenografía" (53). Pero al mismo tiempo, por su frecuencia, las intervenciones comienzan a parecernos redundantes; funcionan más bien como un gesto para afirmar su autoridad, llamar la atención sobre el artificio y reintroducir la distancia entre el texto y el lector. Por ejemplo, cuando Higinio y Fabio esperan a Casilda y la ven llegar con otra muchacha—que ya sabemos que es Malvina—el narrador agrega innecesariamente: "la desconocida, que mis lectores saben muy bien quien es" (218).

El ejemplo anterior también nos obliga a cuestionar la aparente omnisciencia del narrador, pues vemos que constantemente asume la perspectiva del personaje que ocupa la narración (en este caso Higinio y Fabio), a pesar de que al mismo tiempo, mantiene la voz narrativa en tercera persona. Especialmente a partir de la segunda parte comenzamos a vislumbrar a un narrador más inseguro, que duda sobre la veracidad

y la precisión de los hechos que narra, llenando su discurso de ambigüedades e ironizando así su propia autoridad. La palabra "quizás" abunda en su discurso, erosionando la firmeza de los hechos narrados. Nunca llegamos a saber con certeza la cantidad de tiempo que ha transcurrido, o si la bala que mató a Adriano fue la de Juan Pérez; tampoco llegamos a estar seguros de quiénes pertenecen a las distintas alianzas entre los sirvientes, los niños y los nativos. También en la segunda parte, el narrador asume con frecuencia la voz de director de escena, enfatizando el carácter teatral de la región dramática, pero a la vez, parodiándolo. A pesar del dramatismo de los hechos, el narrador ridiculiza su representación llamándola "comedia" (321), o "pantomima" (377).

La región ocupada por el narrador es difícil de precisar. En su mayor parte aparece superpuesta a las otras regiones, pero hacia el final, en el capítulo 12, el tema de cómo escribir una novela se vuelve central. La tematización de las convenciones literarias se torna mucho más directa mientras el narrador comenta sus sentimientos hacia la estética realista y hasta llega a discutir la novela con su propio personaje. Pero, al mismo tiempo, el narrador comienza a definirse por su capacidad de autocriticarse, y finalmente, de desrealizarse a sí mismo. En este sentido vemos cómo esta región de la imaginación es en sí un homenaje a Julio Cortázar, en cuyas "morellianas" establece las pautas de un narrador que aspira a:

Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco) [...] buscar aquí también la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie. (393)

Este también es el método seguido por el narrador de *Casa de campo*. En los capítulos 12 y 14, en que las reflexiones del narrador se vuelven más extensas, finalmente comprendemos que la intención del narrador es defender por encima de todo la libertad de la imaginación. Por eso, el narrador se deleita al mismo tiempo, tanto de su destreza como narrador realista, como de su libertad para usar artificios tan inverosímiles como el *deus ex machina* con el fin de dar cierre a su novela. Pero a la vez que afirma su poder autorial, también subraya la dimensión humana del creador cuando en el último capítulo nos confiesa su dificultad para despedirse de sus personajes: "pese a que he

planteado a mis personajes como seres a-psicológicos, inverosímiles, artificiales, no he podido evitar ligarme pasionalmente a ellos y con su mundo circundante" (492).¹⁴

Este ya no es el narrador aparentemente omnisciente del principio de la novela. Al contrario, nos revela la magnitud y dificultad de su esfuerzo, su necesidad de escribir múltiples versiones de los distintos episodios, así como su incapacidad para distinguirlos dentro del texto. Además, la posibilidad de estas versiones simultáneas obliga al lector a imaginar los caminos alternativos que podría haber seguido la novela. Y al confesar "el desmedido apetito de no ser sólo mi texto, sino más, mucho más que mi texto: ser todos los textos posibles" (492), el narrador rememora la propuesta de Cortázar en *Rayuela*.

Hemos visto cómo a través de su paso por las distintas regiones de la imaginación, el narrador contribuye a multiplicar los niveles de la ficción. Pero en ningún momento este efecto es tan evidente como en el diálogo que el narrador sostiene con Silvestre—su propio personaje—en el capítulo 12. En un saludo a Cervantes y a Unamuno, Donoso introduce al narrador como personaje de su obra. Y este narrador, a su vez, se enfrenta con su personaje, que descubrimos, es todavía más realista de lo que suponíamos, con su lenguaje vulgar, su olor a alcohol, sus "ojos amarillentos" y su "cara manchada y flácida" (397). De esta manera, tomando como referencia la historia de los Ventura presentada a lo largo de la novela (y dentro de la cual ya habíamos identificado distintos niveles de ficción), vemos como la ficcionalización se multiplica en ambas direcciones, alejando cada vez más al escritor, Donoso, del nivel más realista de su personaje, Silvestre.

Este distanciamiento es equivalente al que el narrador busca crear en su lector y subraya su interés por tematizar la dimensión imaginativa de la metaficción:

La síntesis efectuada al leer esta novela—aludo al área donde permito que se unifiquen las imaginaciones del lector y del escritor—no debe ser la simulación de un área real, sino que debe efectuarse en un área en que la *apariencia* de lo real sea constantemente aceptada como apariencia, con una autoridad propia muy distinta a la de la novela que aspira a crear, por medio de la verosimilitud, otra realidad homóloga pero siempre accesible como realidad. (54; el énfasis es suyo)

Finalmente, esta región ocupada por el narrador constituye una reflexión sobre los límites de la ficción y muestra su determinación por

exponer el carácter literario, ficticio de todo lo novelado.¹⁵ En las últimas páginas de la novela, el narrador nos dice que los personajes del "trompe l'oeil" eran "criaturas superiores que dependían sólo de la imaginación" (496). Por lo tanto, resulta apropiado que éstas sean las únicas figuras que permanezcan "con vida" en las últimas líneas de la novela, en las cuales se reitera esa inversión de los planos de realidad y ficción: "y para que no murieran ahogados en la atmósfera de vilanos, los atendían elegantes y eficaces, los personajes del fresco 'trompe l'oeil'" (498).

A través de la síntesis novelística que se da en *Casa de campo*, Donoso objetiva las distintas regiones estéticas al mismo tiempo que las desrealiza por medio de contaminaciones mutuas y de la ironización del narrador. De esta manera, Donoso cuestiona los límites de la imaginación poética mientras que a la vez reafirma su convicción en la esencia ficticia del género de la novela. Con *Casa de campo*, Donoso reitera esa libertad de la imaginación que, como ha demostrado Martínez Bonati, fue inaugurada por Cervantes con el *Quijote*.

—Antonieta Monaldi
University of California, Los Angeles

NOTAS

¹ Este ensayo surgió del seminario sobre la novela chilena dictado por la Profesora Verónica Cortínez en la Universidad de California, Los Angeles en el otoño de 1999. A ella le agradezco sus comentarios y sugerencias.

² "Se ha dicho muchas veces que el *Quijote* es la suma de los géneros literarios de su tiempo, la conjunción de formas y temas de los libros de caballería como de las novelas pastoriles, de la épica culta como de la narración picaresca, de la comedia de Lope de Rueda como de la novela italiana. Pero esta suma no es el producto homogéneo de un crisol que funde lo vario en lo uno, sino el conjunto heterogéneo, prodigiosamente configurado, de los dominios del espíritu poético, cuyas regiones se mantienen separadas por leyes orgánicas incompatibles" (Martínez Bonati, "Cervantes" 50).

³ Me refiero específicamente a la novela realista tradicional del siglo XIX, que según Ortega y Gasset, caracteriza al género: "Esta afirmación de todo lo cotidiano y la exclusión rigurosa de todo lo maravilloso es la nota más esencial que define el género 'novela'" ("Ideas sobre la novela" 43). Martínez Bonati se refiere a ella como el epitome de la "novela moderna" (*El Quijote y la poética* 67). Y establece los rasgos fundamentales de la ficción realista, que incluyen: lo verosímil, lo posible, lo probable y lo necesario, la familiaridad con

la experiencia descrita y el principio de estilización objetiva de los personajes ("Cervantes" 32-3).

⁴ En *Historia personal del "boom"*, Donoso explica su aversión por el realismo en la literatura: "Este empobrecedor criterio mimético de lo comprobablemente 'nuestro' –problemas sociales, razas, paisajes, etcétera– se transformó en la vara para medir la calidad literaria, y fue lo que más trabas puso a la novela" (28-9). Y critica la presunción del "realismo como destino único de nuestra literatura" (41).

⁵ Jaime Alazraki deriva su análisis de los estudios sobre la significación de los juegos en la cultura humana realizados entre otros, por Huizinga y Caillois. El juego, según Huizinga, "es una actividad libre ejecutada 'como si' y situada fuera de la vida diaria, pero, al mismo tiempo, capaz de absorber por completo al jugador. Es una actividad que no ofrece interés material alguno o utilidad de ningún tipo. Se ejecuta dentro de un determinado tiempo y determinado espacio según un orden y reglas fijadas de antemano" (cit. Alazraki 94).

⁶ Wolfgang Kayser retoma esta idea crítica de Valéry: "cuando afirma que ese tipo de narración inspirado solamente por la imaginación le parece demasiado superficial, revela su creencia en una obligatoriedad de la poesía, falsamente entendida, y que en este caso, se opone directamente a la estructura de la novela" (38). También Julio Cortázar utiliza la idea de Valéry de una manera lúdica al comienzo de *Los premios*: "'La marquesa salió a las cinco' dijo Carlos López. '¿Dónde he leído esto?'" (7).

⁷ "Si se compara en cuanto a su forma más externa la obra dramática y la novela resalta en seguida la condición deliberadamente incompleta de aquélla. Constantemente ostenta requerimientos fuera de sí, a la escena, al actor. Lo de menos serán las indicaciones sobre la disposición del escenario. Lo más sustantivo es que el personaje teatral es incompleto [. . .] la obra dramática considera como integrante de su esencial sentido ser 'interpretada'" (Ortega y Gasset, "Idea del teatro" 131-2).

⁸ Julio Cortázar, en una de sus "morellianas", plantea una situación para sus personajes similar a la que se da en esta segunda parte de la novela: "Todo sería como una inquietud, un desasosiego, un desarraigo continuo, un territorio donde la causalidad psicológica cedería desconcertada, y esos fantoches se destrozarían o se amarían o se reconocerían sin sospechar demasiado que la vida trata de cambiar la clave en y a través y por ellos" (*Rayuela* 363).

⁹ Agradezco a Lucille Kerr la sugerencia de considerar las posibilidades operísticas de la novela, aunque ese aspecto no lo estudio en este trabajo.

¹⁰ Esta disyuntiva también se presentaba a los escritores en la época de la dictadura militar chilena y éste es uno de los sentidos en que la narración se puede interpretar como autobiográfica, según indica el narrador mismo: "esta historia que, de alguna manera que no acabaré nunca de entender, es, sin duda, la mía" (492).

¹¹ La dimensión alegórica de la novela ya ha sido analizada en profundidad y, por lo tanto, no hay necesidad de extenderse sobre ella en este

ensayo. Luis Iñigo Madrigal detalla el contenido alegórico de la novela y los paralelos específicos con la historia chilena. Lucille Kerr estudia lo que equivaldría a la región del comentario autoreflexivo del narrador y a la región alegórica de la novela, y explica los méritos relativos de la interpretación histórica como visión unívoca de la novela. En efecto, la desrealización de la esfera alegórica, al igual que la de otras regiones, no permite privilegiar el significado de una sobre las otras.

¹² El Mayordomo, para controlar la percepción del paso del tiempo, ordena a Juan Pérez, su mano derecha: "¡Confiscarás todos los relojes y calendarios de la casa, todos los cronómetros y péndulos, clepsidras y metrónomos, relojes de sol y de arena, todos los anuarios, agendas, almanaques, lunarios, que declaro objetos sediciosos y cuyos poseedores serán relegados al caserío bajo tu terrible intendencia!" (330). Si bien el comportamiento dictatorial del Mayordomo reemerge en múltiples ocasiones, este trozo en particular nos recuerda al lenguaje de la novela de Gabriel García Márquez, *El otoño del patriarca*. Como éste, también hay múltiples ejemplos de intertextualidad en la novela. Entre ellos encontramos las alusiones indirectas a *La araucana* (35), la conexión entre la figura de Adriano y la del Quijote (60), así como el paralelo entre el episodio bíblico del sacrificio de Isaac por Abraham y el de Wenceslao por Adriano (359).

¹³ Tanto la inauguración de la región dramática, como su clausura, nos remiten a *Vanity Fair* de William M. Thackeray. Al igual que *Casa de campo*, ésta es una novela enmarcada por un contexto teatral. En el prólogo "Before the curtain", el narrador de Thackeray nos insiste: "Look at the performances [...] the whole accompanied by appropriate scenery, and brilliantly illuminated with the Author's own candles" (2). La novela se cierra con las siguientes palabras: "Come, children, let us shut up the box and the puppets, for our play is played out" (878). Aunque en ambas novelas, el aspecto teatral busca develar el artificio del autor, en *Casa de campo*, el narrador además se atreve a desmascararse: "Ante la terrible perspectiva del adiós al quedarme sin ellos y sin su espacio después de tan largo hábito de convivencia, siento una oleada de inseguridad: dudo de la validez de todo esto y de su belleza, lo que me hace intentar aferrarme a estos trozos de mi imaginación y prolongarles la vida para hacerlos eternos y frondosos" (492-3).

¹⁴ Este también es un saludo a Cortázar, cuyo narrador, en la "Nota" final a *Los premios*, manifiesta una experiencia similar, aunque desde una perspectiva más lúdica: "El primer desconcertado he sido yo, porque empecé a escribir partiendo de la actitud central que me ha dictado otras cosas muy diferentes; después, para mi maravilla y gran diversión, la novela se cortó sola y tuve que seguirla [. . .] ¿Quién me iba a decir que el Pelusa, que no me era demasiado simpático, se agrandaría tanto al final?" (508).

¹⁵ Lucille Kerr coincide en su visión del narrador y en su posición frente a las convenciones literarias: "The immediate issues of concern to this [fictive] author—those about which he reveals his authorial positions—appear to be those which shape the literary theories and practices of readers and writers of texts such as Donoso's own *Casa de campo*" (141).

OBRAS CITADAS

- Alazraki, Jaime. "Homo sapiens versus homo ludens en tres cuentos". *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1994. 91-107.
- Cortázar, Julio. *Los premios*. 1960. Barcelona: Ediciones B, 1987.
- . *Rayuela*. 1963. Caracas: Monte Avila, 1993.
- Donoso, José. *Historia personal del "boom"*. 1972. Madrid: Alfaguara, 1999.
- . *Casa de campo*. 1978. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- Genette, Gérard. *Figures II*. Paris: Editions du Seuil, 1969.
- Iñigo Madrigal, Luis. "Alegoría, historia, novelas, a propósito de *Casa de campo* de José Donoso". *Hispanamérica* 9.25-26 (1980): 5-31.
- Kayser, Wolfgang. "Origen y crisis de la novela moderna". *Cultura Universitaria* 47 (enero-febrero 1955): 5-50.
- Kerr, Lucille. "Conventions of Authorial Design: José Donoso's *Casa de campo*". *Symposium* 42 (1988): 133-52.
- Martínez Bonati, Félix. "Cervantes y las regiones de la imaginación". *Dispositio* II.1 (1977): 28-53.
- . *El Quijote y la poética de la novela*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995.
- Ortega y Gasset, José. "Ideas sobre la novela". 1924. *Ideas sobre el teatro y la novela*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- . "Idea del teatro". 1946. *Ideas sobre el teatro y la novela*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- Thackeray, William M. *Vanity Fair*. 1848. Oxford: Oxford UP, 1983.