

*«Casa de campo», de José Donoso,
valoración de la fábula
en la narrativa actual hispanoamericana*

1. INTRODUCCIÓN

Calaceite es un pueblecito del Bajo Aragón, donde José Donoso desde hace unos años vive con nosotros. La paz de este pueblecito español se le ofrece bajo el aliento limpio de una casa de piedra del siglo XVI, con vigas al aire, con puertas talladas y ventanas asomándose a la niebla que envuelve las montañas de Teruel. Era lo que él había buscado, porque lo que hasta entonces le había rodeado le ahogaba, le apretaba:

«Mire —es el comentario de Donoso a Miguel Morer Errea, que le entrevista—: la sociedad tradicional se desmorona y la progresista, en gran medida, es falsa. Y la que no lo es, ¿dónde se encuentra? Todo ahoga, todo aprieta. Y, en cambio, asómese a esta ventana y vea el pueblecito. ¿No es esto la paz, no es esto la tranquilidad, no es esto la pureza, no es esto?»¹.

1.1. *El fruto de la paz*

Como fruto de la paz que el pueblo de *Calaceite* le ha ofrecido nos ha donado una nueva obra que el mismo autor ya había anunciado

¹ MIGUEL MORET ERREA, «José Donoso, "Estoy cansado de hacer maletas"», en *Triunfo*, núm. 497, 8 de abril, Madrid, 1972, p. 38.

Redactado este trabajo llega a mis manos la reseña sobre esta obra, aparecida en *Insula*, y firmada por Jorge Campos. Como se verá, hay coincidencias, pero también se mantienen posturas distintas en algunos puntos.

en abril de 1975 en el *Simposium on Art and the New Narrative in Latin America*, celebrado en la Universidad de Wisconsin, Madison, y con el título que ha sido publicada: *Casa de campo*.

Una vez más la prestigiosa Editorial Seix-Barral, S. A., ha demostrado su interés por las obras de los autores hispanoamericanos al incluir *Casa de campo*² en su Biblioteca breve.

1.2. *Lo que se nos aclara de antemano*

Tres cosas importantes quedan aclaradas por el autor: la dedicatoria, el tiempo que ha tardado en la elaboración de la obra y una lista de los personajes (los más importantes) que dan vida a esta obra.

La dedicatoria lleva un nombre que pesa hasta en las más profundas entretelas del sentimiento del autor («para *María del Pilar*»), su mujer. A María del Pilar había que dedicarle algo que le recordara paisajes de niñez, pero envueltos en la mirada del ser amante. A María del Pilar se le ofrece una realidad pasada, pero nimbada por el sueño del deseo que pone el verdadero amor para endulzar la dura realidad.

El tiempo de composición queda fijado entre dos fechas (18 de septiembre de 1973 a 19 de junio de 1978)³. En este espacio temporal, el autor ha pulido su obra mediante laboriosas revisiones⁴. «Calaceite-Sitges-Calaceite»⁵ pueden dar testimonio de esta labor revisionista.

Al crítico estructuralista (Donoso, según confiesa en la misma obra a Silvestre uno de sus personajes, ha querido evitar toda idea y estructura «que demande gran trabajo intelectual»⁶) le ahorra el tiempo que pudiera dedicar en la ordenación de la composición de las siete familias de que se compone el clan de los Ventura, dueños de la casa de campo sobre la que gira la fábula⁷. Al crítico, pues, que le

² José DONOSO, *Casa de campo*, Barcelona-Caracas-México, Editorial Seix-Barral, S. A., 1978.

³ Ver *ob. cit.*, p. 498.

⁴ El mismo Donoso en su obra hace referencia a ello. Ver por ejemplo página 395, donde leemos: «Una mañana voy caminando muy de prisa por una calle del puerto en dirección al despacho de mi agente literario, con la versión definitiva de *Casa de campo* finalmente bajo el brazo.» Ver también p. 391.

⁵ Ver *ob. cit.*, p. 498.

⁶ *Ob. cit.*, p. 399.

⁷ *Ob. cit.*, p. 9. (Damos página, si bien no lleva paginación esta hoja; quizá por darse fuera del texto.) Hablamos de fábula en el mismo sentido y amplitud que lo hace en esta obra José Donoso. Donoso aplica la misma técnica: hace que unos determinados personajes (espejo donde ha de mirarse el lector, que es a quien va dirigido el mensaje) realicen unas determinadas acciones en sí mismas reprobables; pero en unas circunstancias y de un modo que desfiguran la verdadera identidad de aquellos a quienes va dirigido ese mensaje. Ese fue el caso de los Ventura, personajes de *Casa de*

interese el estudio de todos los personajes se le ahorra ya un buen trabajo.

1.3. *El título y su razón*

El título de la obra se apoya en lo que es el centro sobre el que gira la acción fabulada: una casa de campo construida hace muchos años por los antepasados de los Venturas y que les ha legado la abuela («la matriarca que durante medio siglo fue la dictadora social del patriarcado del país»⁸), y que nos hace pensar en la «Mamá Grande, soberana absoluta del reino de Macondo, que vivió en función de dominio durante noventa y dos años»⁹.

1.4. *Acción y tiempo*

La acción arranca de un día de verano en que los Ventura, ya instalados en la casa de campo, organizan una excursión en busca del lugar paradisíaco, que, según Arabela, niña de trece años que interpreta «mapas, planos, crónicas y cartas, que desteñidas y manchadas y borrosas habían permanecido olvidadas desde quién sabe cuándo»¹⁰, existía muy cerca de las grandes montañas.

El tiempo que transcurre de la partida al regreso, si bien los Ventura mayores y los sirvientes quieren imponer la idea de que la ausencia ha durado un solo día, es de un año; tiempo suficiente para que la casa de campo deje de ser lo que un día fuera.

El motivo de la excursión aparece iluminado por dos factores: a) atracción por lo desconocido (en los mayores), con el natural re-

campo y espectadores de la obra de teatro representada por los niños, *La Marquesa Salió a las Cinco*, y que sirve de fábula dentro de otra fábula como es *Casa de campo*: la violencia les privó del mensaje del escritor.

Sólo los humildes, los que quieren ver y oír (de ahí literatura de minorías) se descubrirán y se salvarán (tesis clara de Donoso a nuestro entender).

En *Casa de campo* se rompe con la tradición clásica pura al sustituir el protagonismo de los animales por el de los hombres. Los hombres, en su obrar histórico, han demostrado desgraciadamente al escritor que no es necesario ya aplicar el camuflaje antiguo. Los lectores, no elegidos y retratados, se verán a sí mismos tan desfigurados (¡cómo van a ser ellos así!) que no tomarán en serio el mensaje. Donoso lo prueba en el capítulo XII de su obra con Silvestre, personaje con el que el autor-protagonista se encuentra en la ciudad.

⁸ Ver *ob. cit.*, p. 208.

⁹ GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *Los funerales de la Mamá Grande*; cito por *Todos los cuentos*, Barcelona, Plaza y Janés, 1975, p. 193. *Los funerales de Mamá Grande* apareció en 1962 en Xalapa, Universidad Veracruzana, México.

¹⁰ Ver *ob. cit.*, p. 23.

curso por parte del autor al uso tradicional de la utopía que se da en la literatura hispanoamericana; b) rencor hacia los mayores por parte de los pequeños, romper con ellos (rebeldía), con su autoritarismo y llevar a cabo el programa que unos y otros (los menores con el tío Adriano Gomara) se han trazado¹¹.

2. CONTENIDO

Como se apreciará después de la lectura de este estudio, el contenido de esta obra puede considerarse de cierto interés, porque no sólo se nos ofrece una *fábula* (y esto ya sería suficiente para ser considerado de interés, puesto que la *fábula* divierte y enseña), sino ideas del autor en torno a la religión, moral, filosofía, comportamiento social, arte, etc.

Todo ello hacen de esta obra una fuente a la que se puede acudir en busca del material que importe en un momento para el estudio crítico preferido.

2.1. *La fábula*

El clan de los Ventura, compuesto de siete familias, con un total de cuarenta y ocho personas, viaja todos los veranos a *Marulanda*, casa de campo, acompañados de una legión de sirvientes que son cuidadosamente elegidos para que sean distintos cada verano.

Marulanda supone el cumplimiento de un rito impuesto por los antepasados. A ella acuden los nativos portando el oro que se extrae de las minas cercanas desde que fueron esclavizados por los Ventura. *Marulanda*, pues, representa el prestigio heredado de la familia.

En el verano en que se centra el relato fabulado, los treinta y tres primos, que componen la gran familia en ese momento y a cuyo frente se ponen las ideas del médico Adriano Gomara a través de su hijo de Wenceslao, de nueve años, se rebelan contra los dogmas que venían anulando la personalidad de cada uno de los miembros de los Ventura desde generaciones anteriores. Inventan un lugar paradisíaco cerca de las montañas, para que los mayores (los únicos con tal derecho) proyecten un viaje del que esperan no vuelvan y así establecer ellos una sociedad distinta y que tenga como modelo a la de

¹¹ Ver en *ob. cit.*, pp. 22-24 y 29-30. El programa trazado no es otro que el de fundar una nueva sociedad donde quepan por igual todos, sobre todo ellos y los nativos. Fracasaré este intento, porque los niños mayores se rebelarán contra este programa, ya que, como unos Ventura más, se verán atraídos por el rito del poder.

los nativos, que son considerados por los mayores como antropófagos.

Los mayores realizan el viaje-excursión que dura un año. A la vuelta descubren que sus hijos se han rebelado y han caído en todo lo que ellos les habían ido prohibiendo de un modo ritual.

Con el fin de restablecer el orden anterior, declinan sus poderes en los sirvientes, y éstos, más que restablecer dicho orden, imponen su tiranía sobre los menores Ventura.

El misterio del oro, sacralizado por la familia, ha quedado roto; y Malvina, desheredada un día por la abuela, considerándose libre de la dictadura de la sangre de los Ventura, «con la doble corona tétrica, pero corona al fin y al cabo, de la pobreza y del pecado»¹² de que no gozan los demás, acompañada del primo Higinio, a quien abandonará, y del nativo Pedro Crisólogo, con el que se une, roba el oro y, de acuerdo con los sirvientes y extranjeros a quienes los Ventura mayores han llevado a Marulanda con el fin de vendérsela, abandona a toda la familia a la suerte del caos que vive la casa y que se crecienta con la presencia de la rebelión de la naturaleza (las gramíneas), que un día crearan sus antepasados.

3. EL UBI

El escenario central de toda la acción es «un paralelepípedo»¹³, casa de campo, con el nombre de *Marulanda*, donde, como ya se ha hecho ver, se reúnen los numerosos miembros de la familia Ventura¹⁴.

La casa es una verdadera fortaleza, hasta cierto punto, deliciosa¹⁵. En ella tremola el poder de sus dueños:

«Los Ventura contaban entre sus triunfos el haber logrado alterar la naturaleza, *demonstrando así su poder sobre ella...*»¹⁶.

Su brillo de defensa y de cárcel, puesto que al fin y al cabo las dos cosas es una fortaleza, está guardado por una cerca de lanzas¹⁷,

¹² *Ob. cit.* p. 211.

¹³ *Ob. cit.*, p. 220.

¹⁴ ¿Por qué ha elegido Donoso este nombre para la gran casa de los Ventura? ¿Habrá pesado en él el nombre de la capital colombiana del departamento de Caldas, situada a 1.870 m.s.m. y a 190 Km. de Bogotá y que fue fundada por el general antioqueño Cosme Marulanda?

¹⁵ Nuestra afirmación se apoya en la descripción que se da en el texto: «Mucho se alegaba contra el lugar donde la habían emplazado. Pero era necesario reconocer que su construcción y su alhajamiento eran perfectos. Su parque de castaños, tilos y olmos, sus amplios céspedes por donde ambulaban los pavos reales...» (*ob. cit.*, pp. 56-57).

¹⁶ *Ob. cit.*, p. 57.

¹⁷ Ver capítulo III, *ob. cit.*, pp. 94-137.

arrebatadas por los antepasados de los Ventura a los nativos que vencieron y sometieron al trabajo de las minas de oro y de sal¹⁸.

La esencia de fortaleza aplicada a *Marulanda* queda patentada en el sentido de eternidad que la envuelve. Y la eternidad viene fijada:

1. Por la *inmutabilidad del paisaje*, ya que

«... los crepúsculos eran todos iguales en Marulanda, todos los días del verano»¹⁹.

2. Por la *inmutabilidad de las cosas*:

«Nada en Marulanda, ni un florero, ni una cornucopia, ni la coreografía de las ceremonias familiares jamás cambiaban de sitio ni de forma»²⁰.

3. Por la *inflexibilidad de las normas*:

«¡Canalla! ¿Qué haces aquí a esta hora? ¿No sabes cuál es el castigo por violar el toque de queda?»²¹.

«El Mayordomo —enorme, humilde, decorativo— respondió inclinando un poco prolongadamente la cabeza, tal como lo imponía la etiqueta de la casa»²².

4. Por el *olvido del futuro y del pasado*:

«Durante los veranos en Marulanda, tanto en la mente de los niños como en la de los grandes —en la capital vivían la amenaza de este castigo— se borraba la existencia del infierno: habitaban una suerte de interregno religioso, sin obligaciones piadosas, sin sacerdotes ni monjas profesoras, sin confesores extorsionistas, sin iglesias a una distancia que fuera ni siquiera remotamente accesible y, por lo tanto, obligatorio asistir a ella, desligados de Dios y, en consecuencia, también del infierno»²³.

¹⁸ Ver *ob. cit.*, pp. 19-20.

¹⁹ *Ob. cit.*, p. 245.

²⁰ *Ob. cit.*, p. 142.

²¹ *Ob. cit.*, p. 37.

²² *Ob. cit.*, p. 152. Y en la página 182 leemos también: «No tardó en advertir que para los Ventura el primer mandamiento era que *jamás nadie debía enfrentarse con nada...*»

²³ *Ob. cit.*, pp. 207-208.

5. Por el *deseo y mandato de los personajes*:

«La voz de Hermógenes atronó en la capilla al dictaminar:

—Nada ha cambiado»²⁴.

«¡Rayos y centellas! ¿Te atreves a hablar de un mes, una semana, un día? ¿No acabas de comprender, pedazo de alcornoque, que aquí no pasa, no ha pasado ni pasará el tiempo, porque así lo ordenaron nuestros señores? El tiempo se detuvo cuando partieron de excursión. ¡Ay del que crea que continuará antes de su regreso! ¡Si tú y todos no lo comprenden de una vez habrá crujir de huesos y rechinar de dientes!»²⁵.

6. Por la *acción de los personajes*:

«¡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, almanques, lunarios, que declaro objetos sediciosos y cuyos poseedores serán relegados al caserío bajo su terrible intendencia!»²⁶.

«¡Ni pasado ni futuro, ni desarrollo ni proceso, ni historia ni ciencia, ni luz ni sombra: sólo fábula y penumbra!»²⁷.

Marulanda es, pues, el lugar donde los personajes adquieren su poder y prestigio²⁸. Ir allí no tenía otro motivo que éste y el de cumplir el *rito* que sus mayores habían puesto en práctica antes²⁹.

3.1. *Localización del ubi*

El escritor, así hay que admitirlo, porque es una de sus circunstancias, se ve influido en la narración por el *medio geográfico* que

²⁴ *Ob. cit.*, p. 256.

²⁵ *Ob. cit.*, p. 329.

²⁶ *Ob. cit.*, p. 330.

²⁷ *Ibidem*. El autor aprovechará esto para exponer su opinión sobre el tiempo: (*ob. cit.*, p. 332).

²⁸ *Ob. cit.*, pp. 54-55.

²⁹ En la página 54 leeremos: «Básteme empezar diciendo que nadie en la familia Ventura se preguntaba si era agradable o no pasar los tres meses de verano en Marulanda. *Lo habían hecho* sus abuelos, sus bisabuelos y tatarabuelos *y el rito se cumplía todos los años, incontestado, monótono y puntual.*» Y en la página 60 volvemos a leer: «Cada año venían a Marulanda con menos entusiasmo porque vislumbraban la posibilidad de no venir más, de *romper el rito.*...»

ha vivido, vive o quisiera vivir. Este medio geográfico, pues, se hace presente en sus creaciones narrativas, porque, como afirmaría Enrique Federico Amiel en su *Diario íntimo*, anotación del 31 de octubre de 1852, «cualquier paisaje es un estado del alma»³⁰.

Debido a esto hay una cantidad de «sutiles elementos emanados de la tierra que penetran hondamente y se constituyen en ingredientes de la personalidad del creador: lenguaje, vocabulario, giros, costumbres lugareñas, presencia de accidentes geográficos (llanura, mar, sierra, montaña, páramo, etc.), amor al terruño, la "patria chica", etcétera»³¹. Y esto puede ofrecer al crítico la posibilidad de localizar el medio geográfico en el que el creador hace que se realice la acción de su obra.

¿Podemos precisar el *ubi* donde está enclavada *Marulanda*, la acción principal y acciones secundarias? A mi parecer, sí, porque, si bien el enclave geográfico (accidentes) está difuminado y no viene dado con claridad, en la obra se ofrecen tonos que nos llevan a un país concreto y a una región determinada de ese país. «Cabe admitir también —señala Raúl H. Castagnino— que el hombre puede conscientemente modificar el medio geográfico con su acción directa»³².

³⁰ ENRIQUE FEDERICO AMIEL, *Diario íntimo*, Santiago de Chile, s/f. ni e. Aconsejamos leer del mismo autor la anotación del 16 de abril de 1855; en ella el autor señala la influencia concretamente del clima sobre el alma.

La Bruvère, en su obra *Los caracteres de 1688* (CXXXVII), afirmará respecto a lo que estamos tratando: «Hay lugares que se los admira: hay otros que emocionan o en los que uno desearía vivir. Pero me parece que se depende de los lugares por el espíritu, el humor, el gusto y el sentimiento.»

Jean Paul Richter, novelista y ensayista alemán, habla así de la poesía romántica: «La vieja poesía nórdica vecina de lo sublime en su imperio tenebroso, en medio de los sombríos terrores de su clima, en sus noches y en sus montañas, un ilimitado mundo de espíritus, un infierno poblado de fantasmas en el cual el estrecho mundo material iría a confundirse y absorberse.» (*Introduction a l'esthétique*, París, 1862, p. CXCVI.) Con estas palabras nos está indicando el poder del espacio en la obra de arte.

Con más claridad nos lo dirá un poco más adelante: «La poesía, como todo lo que hay de divino en el hombre, está encadenada a una cierta época y a un cierto lugar.»

De la misma opinión será Mme. De Staël en su *De la littérature (considérée dans ses rapports avec les institutions sociales)*, en *Oeuvres*, II, París, 1838, 1.ª parte, cap. IX.

Con estas citas queremos poner de manifiesto que ya desde tiempos atrás se reconoce lo que hoy ni se plantea casi.

³¹ RAÚL H. CASTAGNINO, *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*, Buenos Aires, Ed. Nova, 9.ª ed., 1974, p. 112.

³² *Ibidem*.

³³ María del Pilar, «quien... llegaría a ser la esposa de nuestro biografiado (ver ISIS QUINTEROS, *José Donoso, una insurrección contra la realidad*, Madrid-Miami-New York-San Juan, Hispanova, 1978, p. 18) vivió en Antofagasta y allí tuvo por institutriz a la misma que lo fue de los niños Donoso».

En este caso esa acción directa puede ser la intencionalidad del autor y de escribir algo artificioso. Así, influenciado por una realidad, toma a ésta como base, pero cambia de ella aquello que le parece. Esto para nosotros es lo que hace en este caso concreto José Donoso en su obra *Casa de campo*: vela el paisaje de una región conocida con la recreación artística de otro que sólo se diferencia de él en que se reviste del ropaje creado por el dios-escritor, tirano de sus personajes y de las circunstancias de estos.

Y, teniendo en cuenta la dedicatoria (para María Pilar³³), sobre todo, el camino recorrido por los Venturas hasta llegar a *Marulanda*³⁴ y el emplazamiento, pensamos que el lugar donde tiene vida la mayor parte de la acción que nos ofrece el autor hay que emplazarlo en Chile, en una región del norte y, quizá, entre la Cordillera Domeyko y la Cordillera de los Andes; y la capital a que se hace referencia no es otra que Antofagasta³⁵.

4. LA FORMA

Como nos confiesa el autor (haremos referencia a ello más adelante), pretende revestir el contenido con unos uniformes estéticos antiactuales, con el fin de comprobar el valor de formas narrativas antiguas.

4.1. Estructura

Este intento queda ya de manifiesto en la estructura de la fábula. José Donoso recurre a una estructura conocida en el mundo literario hispanoamericano: *Casa de campo* parece tener presente a *Martín Fierro*; como éste tiene una *ida* (la partida) y una *vuelta* (el regreso).

El equilibrio clásico parece pesa en el autor al estructurar estas dos partes, pues una y otra se componen de siete capítulos y casi tienen la misma extensión: 241 páginas la primera parte frente a 257 páginas la segunda.

Los capítulos están divididos en artículos (así queremos llamar a las divisiones que él enumera) y los artículos quedan, a veces, sangrados por lo que llamaremos apartados³⁶. Los siete capítulos de la primera parte están compuestos por 18 artículos y 27 apartados; los

³⁴ Ver *ob. cit.*, pp. 56-57.

³⁵ Como puede verse, no estamos de acuerdo con Jorge Campos, que en *Insula* afirmará: «Imposible localización del marco geográfico.» (JORGE CAMPOS, «Casa de campo, de José Donoso», en *Insula*, núm. 389, abril 1979, p. 11.)

³⁶ Todo esto queda reflejado en el organigrama que ofrecemos más adelante.

siete de la segunda por 20 artículos y 18 apartados. No hay un equilibrio perfecto en esta distribución; pero opinamos que Donoso no tiene un interés a ultranza de aplicar el equilibrio clásico en todo.

En cuanto a los títulos de los catorce capítulos de que se compone la obra queremos descubrir una relación entre títulos de la primera parte y títulos de la segunda.

La estructura, a la que acabamos de referirnos, puede planificarse según el siguiente organigrama:

PRIMERA PARTE La partida	Apart.	3	1		1	1	2	1	2	2	10	1		1		1		1				
	Art.	1	2		1	2	3	1	2	3	1	2		1	2	3	1	2	3			
	Cap.	1			2			3			4			5			6			7		
	Tít.	La excursión			Los nativos			Las lanzas			La marquesa			El oro			La huida			El tío		
SEGUNDA PARTE El regreso	Tít.	La cabalgata			El asalto			El mayordomo			La llanura			Los extranjeros			La visita			Los vilanos		
	Cap.	1			2			3			4			5			6			7		
	Art.	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	
	Apart.		1		1	2		1	2		1	1	1		1	1	2	1	1		1	1

5. EL AUTOR: PUNTOS DE VISTA

Ford Madox Ford opina que el cometido del autor de una obra es conseguir que el lector se olvide de que esa obra le pertenece³⁷. Piensa en el autor contemporáneo, porque ¿cómo aplicar esto al autor antiguo que se empeñaba ante los lectores oyentes de que no olvidaran que les estaba hablando ya directamente o por medio de la escritura?

Ninguna repercusión tendrán estas palabras en el Donoso de *Casa de campo*.

Roland Barthes distingue entre narrador, autor y escritor³⁸. Martínez Bonati y Michel Butor hablarán, distanciándoles, de narrador y escritor³⁹. En *Casa de campo*, autor, escritor y narrador son lo mismo. Insistentemente José Donoso se lo está repitiendo a sus lectores.

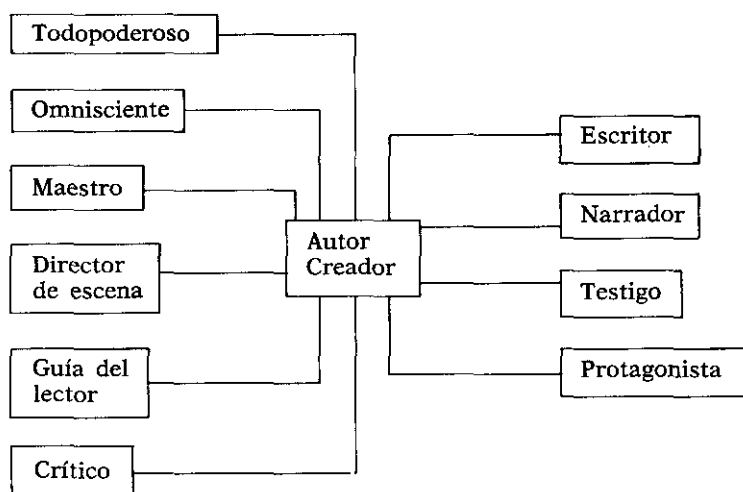
En cuanto a los «puntos de vista», la mayoría de los críticos han puesto de manifiesto sus distintas visiones en torno a la postura del

³⁷ En *Joseph Conrad: A Personal Remembrance* (1924), apud MIRIAM ALLOT, *Los novelistas y la novela*, Barcelona, Seix-Barral, 1966, p. 338.

³⁸ Ver «Introduction à l'analyse structurale des récits», en *Communications*, número 8, 1966, p. 20.

³⁹ En «El uso de los pronombres personales en la novela», *Sobre Literatura*, II, Barcelona, Seix-Barral, 1967, p. 31, podemos leer: «El narrador, en la novela, no es una primera persona pura. No es nunca el propio autor, estrictamente hablando.»

autor dentro del relato⁴⁰. Nosotros queremos traer aquí la opinión de Enrique Anderson Imbert. Para él cuatro son los «puntos de vista»: «narrador omnisciente», «narrador observador», «narrador testigo» y «narrador protagonista»⁴¹. Y aquí nos detenemos porque esos son los «puntos de vista» con los que nos vamos a encontrar en *Casa de campo* y a los que se unen otros que se saca de su omnipotencia creadora José Donoso. Sirva de presentación el siguiente diagrama:



Después de esto nos parece oportuno sostener la siguiente afirmación: el autor de *Casa de campo* es *autor-creador* de la fábula y, como tal, *todopoderoso* y *omnisciente*. Así no nos extrañará sus ilimitaciones, tanto en la organización y en el proceso de la acción como en el carácter y actitudes de los personajes, porque, además, este creador todopoderoso y omnisciente es *testigo* de la acción novelada que ofrece.

⁴⁰ Ver DARÍO VILLANUEVA, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Editorial Bello, 1977, pp. 22-26.

⁴¹ E. ANDERSON IMBERT, «Formas en la novela contemporánea», en *Teoría de la novela* (edit. A. y G. Gullón), Madrid, Taurus, 1974, pp. 146-147.

Como se puede ver por el diagrama que a continuación se da, se puede hablar en *Casa de campo* de lo que llama Friedman «omnisciencia editorial», puesto que el autor en esta obra presenta y, además, *critica* los acontecimientos, las reacciones, ideas y emociones de sus personajes, como lo hiciera Tolstoi en *Guerra y paz*; y también se podría hablar de «omnisciencia múltiple y selectiva» teniendo en cuenta sobre todo las páginas 141-142, 143-144; en estas páginas el autor abandona al personaje y la acción brota espontáneamente de su interior, de su vivencia. (NORMAN FRIEDMAN, «Point of view in fiction. The development of a critical concept», en PMLA, 1955, pp. 1160-1184.)

5.1. Autor-creador

Se acaba de afirmar que el autor de *Casa de campo* es o se considera *autor-creador*. Debemos añadir que, aunque es una conclusión a la que puede llegarse al leer la novela, él mismo se nos presenta así; es *consciente* de su poder de creador, ya que podemos leer:

«Adriano tardó mucho, hasta transcurridos gran parte de los acontecimientos que en la primera parte de esta novela, *me propongo narrar*, en adquirir fortaleza suficiente para iniciar una sonrisa»⁴².

«Quiero que este capítulo de mi historia retroceda en el tiempo para analizar las actitudes de esta familia»⁴³.

«Mi mano tiembla al comenzar a describir los horrores de esta última versión de la mascarada»⁴⁴.

«Pero era una apuesta secreta que el autor no cree oportuno revelarles aún a sus lectores»⁴⁵.

«No: me pongo firme porque aunque no me interesa lo que Silvestre Ventura puede decir sobre su futuro, *porque está en mis manos, quiero ver cómo reacciona con lo que he escrito sobre los suyos*»⁴⁶.

5.2. Testigo de la acción

Con no menos claridad va a poner de manifiesto José Donoso en *Casa de campo* que el autor es un *testigo* omnipresente en la acción de todos y cada uno de los personajes. Aún en los pocos momentos que parece abandona a sus personajes podremos los lectores oír el respirar pausado del creador que no está lejos, como si temiera que ese personaje se rebelara contra el verdadero dueño, contra el creador de su existir en la obra.

⁴² *Casa de campo*, ob. cit., pp. 51-52. El subrayado que aparezca en los textos es nuestro; téngase así en cuenta.

⁴³ Ob. cit., p. 54.

⁴⁴ Ob. cit., p. 229.

⁴⁵ Ob. cit., p. 413. En la página 73 podemos leer también así: «A esta altura de mi historia no puedo dejar de adelantar a mis lectores...»

⁴⁶ Ob. cit., p. 339. Téngase presente también lo que el autor escribe en la página 492: «En otras palabras, *pese a mi determinación de no confundir lo real con el arte*, me está costando terriblemente esta despedida, conflicto que toma la forma literaria de no querer desprenderme de ellos sin terminar sus historias —olvidando que no tienen más historia que la que yo quiera darles— en vez de conformarme con terminar esta *historia* que, de alguna manera que no acabaré nunca de entender, es, sin duda, la mía.»

Desde el principio al final de la obra podríamos ir entresacando citas en las que está más que claro esta postura de *testigo* de la acción y movimiento de los personajes creados. Valgan sólo dos como ejemplo: el primero abre la ventana al lector; el segundo, la cierra:

«Pero los niños se guiñaban un ojo al oírlos, sonriendo sin levantar la cabeza de sus torneos de...»⁴⁷.

«Pronto, en el salón de baile, quedaron tumbadas las figuras de grandes y niños y nativos confundidas, apoyadas unas en otras...»⁴⁸.

Así, porque es durante toda la acción de sus personajes verdadero testigo, podrá, en un determinado momento, testimoniar sobre la veracidad de los hechos realizados:

«Algunos primos, es cierto, intentaron iniciar sus actividades de siempre fingiendo que era una mañana igual a todas»⁴⁹.

5.3. Autor y ficción

Al ser *autor-creador* y proyectarse así en la obra, es *omnisciente*⁵⁰ y *todopoderoso*. Y como tal veremos que:

1. Domina la narración pasada:

«Pero fue en ese momento mismo, desde la terraza del sur —como ya lo he dicho en capítulos anteriores—, cuando Wenceslao...»⁵¹.

2. Es director de escena:

«Es mejor que mis lectores se enteren inmediatamente que nunca nadie supo nada de ellos»⁵².

⁴⁷ *Ob. cit.*, p. 13.

⁴⁸ *Ob. cit.*, p. 498.

⁴⁹ *Ob. cit.*, p. 94.

⁵⁰ El autor sabe el motivo que mueve al personaje cuando nos dice: «quiso que de hecho dejaran de existir» (p. 30), «Wenceslao es mi héroe...» (p. 372).

⁵¹ *Ob. cit.*, p. 237.

⁵² *Ob. cit.*, p. 260.

3. *Toma el lugar de los personajes pensando por ellos:*

«Pero Arabela... Debió haber insistido que lo acompañara para no ser el único que escuchaba el resuello de su padre, que parecía a punto de agotarse»⁵³.

4. *Se convierte en un personaje de la acción:*

«Una mañana voy caminando muy de prisa por una calle del puerto en dirección al despacho de mi agente literario, con la versión definitiva de *Casa de campo* finalmente bajo el brazo... No comprendo por qué Silvestre insiste que lo acompañe...»⁵⁴.

También nos daremos cuenta que la tiranía del creador se impone no sólo obligando en todo momento a los personajes, sino que en momentos llevado de este poder omnímodo les abandona a sí mismos y podremos descubrir al personaje pensando y hablando por sí mismo, en primera persona, haciéndonos pensar que estamos ante el monólogo interior que también se quiere aprovechar⁵⁵.

5.4. *Autor y lector*

Respecto a la relación autor-lector, en esta obra, José Donoso, como lo señala Jorge Campos en la reseña que hace a esta obra en *Insula*, revive un recurso decimonónico⁵⁶. Y ¿por qué no decir que revive una voz que un día acercó a los lectores vivencialmente unos hechos hispanoamericanos? Porque Donoso no hará sino lo que en el siglo XVI en su *Historia verdadera de la conquista de Nueva España* ya hizo Bernal Díaz del Castillo. Una vez más es grato ver que no hay que salirse del campo literario hispanoamericano para encontrar modelos que con tanto calor siguen los creadores hispanoamericanos de hoy y, más concretamente, los narradores que a ello nos tienen acostumbrados⁵⁷. Como Bernal Díaz del Castillo, José Donoso en *Casa de campo* no sólo se va a considerar narrador *a littera*, sino también *a verbo* con lo que aproxima a los lectores a la narración; y así de lectores pasan —al menos dará la sensación esa— a oyentes.

⁵³ *Ob. cit.*, p. 21. Clara la interrelación autor personaje: pp. 78, 316, 397 y 402, lo que demuestra su omnisciencia y poder ilimitado.

⁵⁴ *Ob. cit.*, p. 395. Ver también pp. ss.

⁵⁵ *Ob. cit.*, pp. 141-142 y 143-144.

⁵⁶ *Ob. cit.*, p. 13.

⁵⁷ *Historia verdadera de la conquista de Nueva España* fue escrita por Bernal Díaz del Castillo en edad avanzada, de memoria, y fue publicada en 1632.

Con ellos parece *hablar* (damos unos ejemplos solamente):

«Como mis lectores se habrán dado cuenta»⁵⁸.

«Mis lectores adivinarán»⁵⁹.

«Debo decir a mis lectores»⁶⁰.

«Mis lectores recordarán»⁶¹.

Se considera *obligado a ser fiel* ante ellos. Engañarles supondría alta traición:

«No tengo para qué ocultárselo a mis lectores»⁶².

«Es mejor que mis lectores se enteren inmediatamente»⁶³.

Por esa razón les *aclara* y *explica* sus decisiones de creador:

«Algunos de los niños y nativos... —y, repito: quizás también alguno de los sirvientes, para que mis lectores no crean que mi deseo es condenarlos a todos—»⁶⁴.

«Los acontecimientos que he narrado más arriba no duraron más que media hora, pese a que podrían parecer más prolongados por la minuciosidad con que he hecho el relato»⁶⁵.

«Todo esto sucedió, por decirlo de algún modo, a espaldas de Juan Pérez, en cinco minutos»⁶⁶.

Justifica y *razona* sus determinaciones en la narración:

«Quiero explicar cuanto antes que lo hago con el modesto fin de proponer al público que acepte lo que escribo...»⁶⁷.

Pensando que tiene junto a él a los lectores y que han seguido atentos su relato se dirigirá a ellos con expresiones diversas:

«Está demás decir que nadie preguntó de dónde...»⁶⁸.

«Aquí debo confiar a mis lectores»⁶⁹.

⁵⁸ *Ob. cit.*, p. 201.

⁵⁹ *Ob. cit.*, p. 213.

⁶⁰ *Ob. cit.*, p. 234.

⁶¹ *Ob. cit.*, p. 289.

⁶² *Ob. cit.*, p. 192.

⁶³ *Ob. cit.*, p. 260.

⁶⁴ *Ob. cit.*, p. 302. Ver también pp. 363 y 385.

⁶⁵ *Ob. cit.*, p. 289.

⁶⁶ *Ob. cit.*, p. 435; ver también pp. 413 y 421.

⁶⁷ *Ob. cit.*, p. 53. Ver también pp. 104, 349, 312, 391, 452, 471, 447 y 493; y quiero poner de relieve que no pretende agotar las citas.

⁶⁸ *Ob. cit.*, p. 23.

⁶⁹ *Ob. cit.*, p. 57. También leeremos «en la mañana que estoy hablando...» (p. 95); «mis lectores recordarán...» (p. 289).

Les *pedirá permiso* para determinarse por una u otra cosa:

«Si mis lectores me permiten llamarla así...»⁷⁰.

Les rogará⁷¹, les considerará partícipes⁷² y hasta les declarará jueces⁷³.

Parece contemplar su rostro y en él percibir su atención⁷⁴ o su distracción. Por si esto último fuere posible, les ruega que atiendan a las palabras de quien todo lo sabe:

«Debo confiar a mis lectores que la voz del espejito *pertenecía* al Angel de Bondad, que escondida detrás de las cortinas había sido elegida... para que se den cuenta más tarde, cuando yo vaya relatando las cosas a medida que sucedieron...»⁷⁵.

Atento a sus lectores oyentes, *lee en sus rostros*⁷⁶ las inquietudes que viven en lo más recóndito y *los tranquiliza*⁷⁷ y *los guía*⁷⁸. Les enseña exponiéndoles su propia ideología⁷⁹; y, teniéndoles como partícipes en su modo de hacer y pensar, ante ellos opina⁸⁰. En fin, el autor-creador vive en, con, por y para los lectores oyentes.

⁷⁰ *Ob. cit.*, p. 37.

⁷¹ En *ob. cit.*, p. 310 leeremos: «Quiero pedir a mis lectores...»

⁷² En *ob. cit.*, p. 395 leemos: «Supongamos que la siguiente entrevista tuvo...»; en la p. 404: «No intento apelar a mis lectores...», y en la p. 457: «Mis lectores recordarán...». No creemos conveniente seguir dando más citas.

⁷³ En *ob. cit.*, p. 311, leemos: «A esta altura de mi historia *no puedo* dejar de adelantar a mis lectores...»

⁷⁴ En la p. 337, *ob. cit.*, leemos: «Como a estas alturas de mi narración todos mis lectores sabrán»; en la p. 338: «Durante el transcurso de este relato mis lectores han visto...», y en p. 349: «Mis lectores sabrán que desde...».

⁷⁵ *Ob. cit.*, p. 339.

⁷⁶ En la p. 334, *ob. cit.*, leemos: «—¿Cuánto tiempo es pronto —se preguntarán mis lectores...»

⁷⁷ «Mis lectores se estarán preguntando cuál era el secreto que produjo... y acusando al escritor... La verdad es que me he propuesto...» (*ob. cit.*, p. 104). Y en la p. 372 se leerá: «En todo caso, que mis lectores estén tranquilos...»

⁷⁸ «Es aquí donde mi narrativa empalma con la historia de Malvina, que antes estaba contando» (*ob. cit.*, p. 466).

⁷⁹ Damos un ejemplo tan sólo y que tomamos de la p. 21, *ob. cit.*: «Las pesadillas, todo el mundo lo sabe, son producto de una alimentación demasiado rica: preferible vigilarse un poco...»

⁸⁰ «Ni tampoco lo que algunos de los grandes llamaban la voz de la conciencia, que ella sabía inexistente» (*ob. cit.*, p. 205).

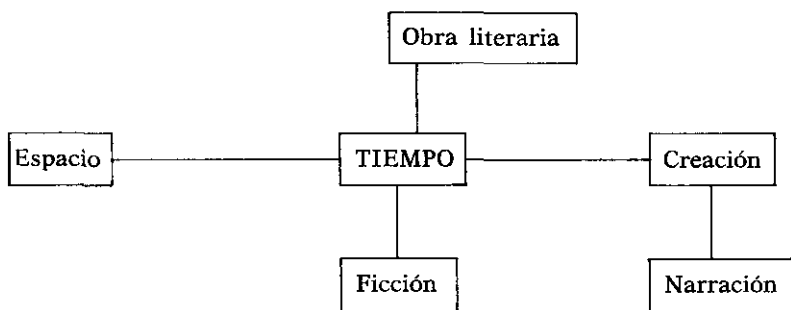
5.5. Autor y enseñanza

De todo lo visto hasta ahora podemos sacar una conclusión: en esta obra Donoso se muestra más preocupado por el lector oyente que por la narración. La fábula, ficción, novela (más adelante señalaremos qué sea) es en su autor en cuanto *están* los lectores oyentes. El invento está proyectado para ello. Y como ellos son la meta final, pesa en el escritor un viejo consejo: «enseñar deleitando».

Y ¿cuál es esta enseñanza? Está inmersa en la ideología del autor, que hace vivir en alguno de los personajes. Ideología religiosa, filosófica, moral, de comportamiento social, artística, etc.⁸¹.

6. EL TIEMPO: PUNTOS DE VISTA

El tiempo en una obra literaria puede ser precisado desde distintos «puntos de vista». Estos podrían quedar plasmados en el siguiente diagrama:



6.1. Tiempo y espacio

El tiempo espacial⁸², a nuestro parecer —nos unimos así a Jorge Campos⁸³—, queda enmarcado en el siglo pasado y en torno a la década del setenta, ya que es en esta década cuando cobran luz y fama

⁸¹ Ver *ob. cit.*, pp. 21 y 348 (sobre sueños y pesadillas); pp. 207 y 208 (postura religiosa); pp. 330, 332 y 334 (sobre el tiempo); p. 345 (sobre el dolor); 401 (sobre el comportamiento social).

⁸² Denominamos así al tiempo que queda marcado en un espacio histórico y ya pasado.

⁸³ *Ob. cit.*, p. 11.

las dos óperas cuyos nombres se imponen a dos niñas (Aida y Mignon), que mueren, una a los ocho años y otra a los seis⁸⁴.

Lo que hemos señalado ya en torno al lugar de la acción es válido aquí para apoyarnos en ello y pensar que la acción está enclavada en un espacio temporal del siglo pasado, cuando en las grandes ciudades de Hispanoamérica se tenía a gala la búsqueda de lo europeo como prueba de cultura y elegancia.

6.2. *Tiempo y creación*

El tiempo de la creación, de la elaboración de *Casa de campo* nos viene fijado por el propio autor: «18 de septiembre 1973-19 de junio 1978»⁸⁵; y durante ese tiempo —nos lo dice varias veces el autor— hizo varias revisiones de la obra⁸⁶. Nada tenemos que añadir nosotros. Donoso no permite que esto que vivió en su propia pluma sea otra la que lo busque y emborrone.

6.3. *Tiempo y ficción*

La ficción está enmarcada en un verano de esa década a la que hemos hecho referencia (6.1) como punto de partida, de arranque, y el telón cae al año siguiente. Un año, pues, es el tiempo que abarca la acción novelada.

Esta verdad espacio-temporal, que abarca la ficción para nosotros después de la lectura de la obra, el autor-creador, con el fin de probar la tesis que pretende, la contorsiona dentro de la mente de los personajes. Para los personajes, que se empeñan en mantener el *status* preestablecido sobre el que se monta su poder, esa realidad espacio-temporal se convierte (al menos así lo pretenden) en un día, porque en *Marulanda* también está sometido a ellos. Sin embargo, en la mente de los niños ese tiempo, que queda medido por la arena del dolor, de la destrucción y del caos, se fija en un año.

⁸⁴ *Aida*, ópera en cuatro actos. La letra es de Ghislanzoni y la música de Verdi. Fue estrenada en El Cairo el 24 de diciembre de 1871. Fueron importantes las representaciones de Milán (7-II-1872), Barcelona (1875) y París (22-IV-1876).

Mignon, ópera cómica en tres actos y cinco cuadros. La letra es de Miguel Carré y Julio Barbier y la música de Ambrosio Thomas. Fue estrenada en el teatro de la Opera Cómica de París el 17 de noviembre de 1866. Está inspirada en la novela de Goethe *Wilhelm Meister*.

⁸⁵ Ver *ob. cit.*, p. 498.

⁸⁶ El capítulo XII concretamente supone estas revisiones. En p. 391 podemos leer: «Y en segundo lugar... posteriores a las fechas en que escribí las primeras versiones de esta fábula.»

Para que esa realidad espacio-temporal (un año) quede reducida a un solo día, José Donoso impondrá a sus personajes el uso de la teoría del autor en torno al tiempo: éste no existe si no hay movimiento, si no hay cosas o personas que lo midan ⁸⁷.

6.4. Tiempo y narración

Dos son los tiempos base que usa el autor: *presente* y *pasado*. El *pasado* desde el «punto de vista» de narrador y testigo. El *presente* desde el «punto de vista» de protagonista (capítulo doce).

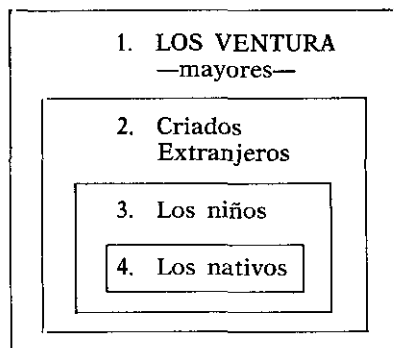
El *pasado* está proyectado en la tercera persona; el *presente*, en la primera.

Los personajes están vinculados al tiempo que pide el diálogo donde toman parte y a la expresión personal correspondiente. Así, si el personaje se ve libre por voluntad del creador y no tiene grupo con el que deba comunicarse (monólogo interior), se manifiesta en primera persona y en presente ⁸⁸.

Como el narrador es el creador de la acción y todo lo sabe, a veces, se introduce con el pasado en el proceso futuro desde su presente que sigue siendo el tiempo de la narración ⁸⁹.

7. LOS PERSONAJES

En los personajes-máscaras (porque son creaciones para la ficción y, como quiere el autor ⁹⁰, sin entidad propia) hay cuatro estamentos claros:



⁸⁷ Ver *ob. cit.*, pp. 330, 332 y 334.

⁸⁸ Ver *ob. cit.*, pp. 141 y 143.

⁸⁹ Ver *ob. cit.*, capítulo II, artículo 3.

La fuerza o importancia de los personajes vendrá a probar la tesis que José Donoso propone en esta obra. Todos, que tienen la importancia que queda marcada en el diagrama, giran en torno a la familia de los Ventura. Todos son en, con, para y por ella. Por esta razón su identificación no podremos hacerla por el habla, sino por la sumisión a los grandes *dogmas y ritos familiares*. Los mismos Ventura (mayores) quedan distanciados unos de otros por sus *manías*, que serán las que revistan a unos y a otros de caracteres distintivos.

Por lo demás, los Ventura simbolizan la dictadura en la acción y el pasado anclado en sí mismo. En ellos sólo hay fórmulas, apariencias envueltas en patrimoniales prohibiciones. Son, como clan, unos auténticos tiranos que prohíben, ordenan y mandan *como* se ordenó y mandó y *porque* se prohibió en el pasado. Clan absolutista, verdugo de cualquier personalidad que no brille con los tonos del clan (así el caso de Adriano Gomara, que por ello será declarado loco) o no se someta a la comedia hereditaria de las apariencias. Ellos, por lo tanto, serán los causantes, los que motiven la rebelión, el cambio, la destrucción de su ser en el presente y en el pasado.

Forman una familia que vive del oro⁹¹ que extraen sus esclavos los nativos; con ello logran ocupar el lugar social más privilegiado de la gran ciudad y el reconocimiento de los extranjeros que viven del comercio⁹².

El clan se organiza en torno a unos *ritos*: los veranos los pasan en *Marulanda*, los meses restantes en la gran ciudad⁹³; los niños no toman parte del clan hasta que no cumplen los diecisiete años; la manifestación del cariño tiene su hora determinada («hora de los arrumacos»⁹⁴; en *Marulanda* hay toques de queda y el que los infringe merece el castigo apropiado⁹⁵.

Los *ritos* tienen su base en dogmas sin sentido e inmemoriables⁹⁶ y en axiomas irrefutables que hacen referencia a los Ventura:

«Leer sólo sirve para estropear la vista; los libros son cosas de revolucionarios y de profesorcillos pretenciosos; mediante los libros nadie puede adquirir la cultura que nuestra exaltada cuna nos proporcionó»⁹⁷.

⁹⁰ *Ob. cit.*, p. 492.

⁹¹ Ver *ob. cit.*, pp. 167 y 178.

⁹² Ver *ob. cit.*, p. 112.

⁹³ Ver *ob. cit.*, pp. 54 y 60.

⁹⁴ *Ob. cit.*, p. 29.

⁹⁵ *Ob. cit.*, p. 37.

⁹⁶ *Ob. cit.*, p. 66.

⁹⁷ *Ob. cit.*, p. 33.

«La obligación número uno —si no la única— de las mujeres era justamente ser bonita»⁹⁸.

Como el ser, la manera de pensar y el modo de obrar de los Ventura viene determinado por el pasado y ellos no tienen más que aplicarse a este cumplimiento, se impone en la familia, como de oro, una «regla tácita», que consiste en «no sorprenderse ante nada», porque debido a ese saber irrefutable del pasado todo es «evidente»⁹⁹.

Una de esas cosas evidentes para los Ventura es el valor de las cosas. Este está en relación con ellos únicamente:

«La familia Ventura sólo era capaz de admirar algo si tenía la posibilidad de adquirirlo»¹⁰⁰.

Otra de esas cosas más que evidente para ellos es el *primer mandamiento* que debe regular su ser, pensar y obrar:

«El *primer mandamiento* era que jamás nadie debía enfrentarse con nada, que la vida era pura alusión y ritual y símbolo, lo que excluía indagaciones y respuestas aun entre los primos; se podía hacer todo, sentirlo todo, desearlo todo, aceptarlo todo siempre que no se nombrara, y nadie, nunca...»¹⁰¹.

El *segundo mandamiento* se sigue por deducción lógica del primero: la *negación*:

«Sabía, como buena Ventura, que toda autoridad emana de la *negación*; que sólo quien posee referencias inaccesibles para el otro es superior»¹⁰².

Ser superior, aparentarlo al menos, es la obsesión de los Ventura. Superioridad que debe mantenerse frente a los niños, los nativos y todos los que estén fuera del clan. Ante los niños, porque «eran sus enemigos, empeñados en la destrucción porque querían destruir todo lo estable por medio de su cuestionamiento de las reglas. Que los sirvientes quedaran alertados sobre la brutalidad de los seres que por ser niños aún no accedían a la *clase iluminada de los mayores...*»¹⁰³. ¿El medio? El que tiene su origen en el primer y segundo mandamiento de los Ventura: *la violencia*:

⁹⁸ *Ob. cit.*, p. 96.

⁹⁹ *Ob. cit.*, p. 133.

¹⁰⁰ *Ob. cit.*, p. 78.

¹⁰¹ *Ob. cit.*, p. 182.

¹⁰² *Ob. cit.*, p. 144.

¹⁰³ *Ob. cit.*, p. 39.

«La tremenda agresión —de parte de los niños, inocentes al fin y al cabo, pero quizá no tan inocentes, y de los nativos— justificaba cualquier violencia por parte de ellos»¹⁰⁴.

Superioridad ante los nativos, por esencia, ya que «tienen el alma carcomida por los vicios»¹⁰⁵; «sus mujeres no hacen casi nada. Los niños son unos holgazanes que se niegan a aprender el oficio de sus padres..., emigran a las ciudades de la costa y luego regresan para llevarse a sus parientes. Aprenden vicios, el peor de los cuales es adquirir exigencias a las que no tienen derecho»¹⁰⁶. Y, si con los niños es justificada la violencia, con los nativos lo será más.

8. LA EXPRESIÓN: NIVELES DE LENGUA

La expresión, los niveles de lengua, en *Casa de campo* tienen dos fuentes: autor-creador y personajes. Las dos son de suma importancia, porque en lo referido al autor nos ofrece sus conocimientos lingüísticos y dominio del lenguaje, y, en lo que se refiere a los personajes, porque sirve para marcar los ritos o dogmas en los que tienen que moverse y para señalar las consecuencias de la violencia que anula hasta lo naturalmente aprendido y, por lo mismo, ha de brotar de un modo espontáneo.

8.1. *Expresión y autor*

Ya sabemos que los personajes *son por* el autor, sus creaciones —más adelante volveremos a esta afirmación del autor—; sin embargo, vamos a suponer que el autor les concede la libertad de expresión. Con esta suposición ya podemos trazar fronteras entre la expresión del autor y de los personajes que nos darán los distintos niveles de lengua que descubriremos en esta obra.

La expresión del autor-creador, base de la narración, se apoya en el español culto y, dentro de éste, con el recurso a fórmulas expresivas que vivieron autores del pasado¹⁰⁷. Junto al español da entrada a latinismos, galicismos, italianismos, germanismos, anglicismos, etc.¹⁰⁸.

¹⁰⁴ *Ob. cit.*, p. 265.

¹⁰⁵ *Ob. cit.*, p. 38.

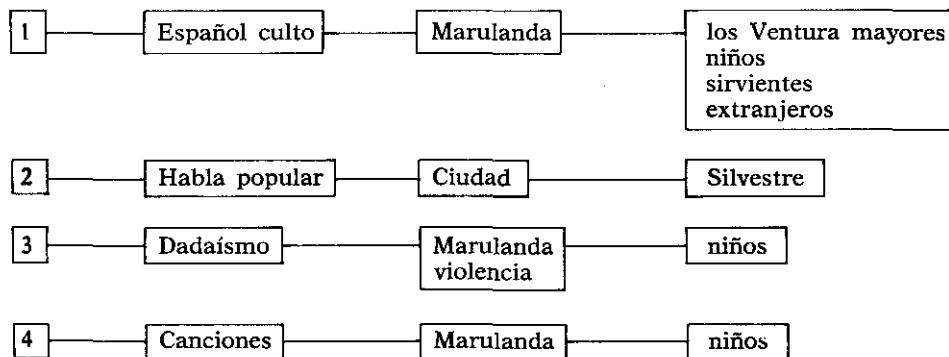
¹⁰⁶ *Ob. cit.*, p. 198.

¹⁰⁷ Quedó ya expuesto en este trabajo (5.4). Téngase aquí presente.

¹⁰⁸ Creemos que podría ser de interés recoger todos los extranjerismos; pero no nos parece éste el lugar.

8.2. Expresión y personajes

Los personajes de esta obra nos ofrecen cuatro niveles distintos de lengua. Estos vienen marcados por el lugar de la acción o por virtud de ésta:



Marulanda, como ya ha quedado dicho, es el mito creado por el pasado en quien se sustenta el prestigio de los Ventura y, por lo mismo, más allá que en otro lugar cualquiera hay que sustentar ese mito. Uno de los medios para sus protagonistas es la lengua. Con el uso del español culto y de los más numerosos extranjerismos mantenían su distancia de los nativos y el deseo de apariencia cultural.

En la gran ciudad —quizá, como hemos ya indicado, Antofagasta—, los Ventura (más propiamente el individuo del clan) se pierde entre la multitud y no tiene que defender sus ritos o dogmas. Por este motivo, como uno más de los habitantes de esa gran ciudad, se comunica por medio del habla común: *allacito*, *platita*, *viejito*, *andabai*, *estai*, *no más*, *huevás*, *gustazo de verte*, *medios* (pluralización del adverbio), etc.

Al imponerse en Marulanda la violencia, ésta anula el medio natural de comunicación en alguno de los personajes que se retrotraen a la comunicación infantil, conocida en el mundo literario con el nombre de *dadaísmo* (de ahí que nosotros hagamos uso de este nombre):

«—Tepe vepengopo apa bupuscar» (Amadeo).

«—Nopo sepe sipi vopoy apa popodeper mopovepermepe» (Arabela)¹⁰⁹.

«Nopo tepengapan miepedopo, sepe lopus ruepegopo, copomapanmepe popor fapavopor...»¹¹⁰.

¹⁰⁹ *Ob. cit.*, p. 370.

¹¹⁰ *Ob. cit.*, p. 388.

El cuarto nivel que descubrimos en *Casa de campo* es el constituido por la presencia o uso de dos canciones. La canción tiene cierta importancia en esta obra, pues sirve para transmitir un pensamiento que no se quiere mostrar como propio, pero que a él se vincula ¹¹¹ por su tono pesimista que sirve al personaje por su vivencia ¹¹² o para crear un ambiente profético ¹¹³; y también de descarga emotiva y muestra de afecto ¹¹⁴.

9. «CASA DE CAMPO»: LA VALORACIÓN DE ANTIGUAS FORMAS NARRATIVAS

No está la novedad de *Casa de campo*, sobre todo de un modo absoluto, en el contenido. Veremos más adelante que la tesis o tesis que en ella quedan expresadas están defendidas ya por el mismo autor. El mundo maravilloso de *Marulanda* desmoronado parece tener su antecedente, a nuestro entender, en el mundo de la novela *Este Domingo* y en *El lugar sin límites*, donde la acción ocurre en un miserable caserío a punto de desmoronarse y en *El obsceno pájaro de la noche*, donde todo parece reintegrarse a la nada primordial. La novedad de *Casa de campo*, para nosotros, está en la aplicación de unas formas no usuales en la actualidad para defender esas tesis. El punto de arranque hay que apreciarlo en la ideología que José Donoso nos ofrece en dos valiosas interpolaciones en las que el creador, o bien se queda solo, o bien con la única compañía de uno de sus personajes que le sirve de apoyo. Estas interpolaciones a las que nos estamos refiriendo tienen como centro el arte y, más concretamente, la novela. Las páginas (396 a 405 y 490 a 493) a esto refe-

¹¹¹ En p. 96 de *ob. cit.*, nos encontramos con la siguiente canción en francés:

«*Plaisirs d'amour
ne durent qu'un instant;
chagrins d'amour
durent toute la vie...*»

¹¹² La misma canción; pero véase el contexto de *ob. cit.*, p. 307.

¹¹³ La misma canción; pero en el contexto de *ob. cit.*, p. 96.

¹¹⁴ En p. 187 de *ob. cit.*, nos encontramos con un trozo de otra canción:

«... *trátala con cariño
que es mi persona.
Cuéntale mis amores
bien de mi vida,
corónala de flores
que es cosa mía...*»

Sirve de descarga emotiva y muestra de afecto. El autor ha sabido buscar la canción cuyo contenido tiene toda la dimensión emotiva y afectuosa; pero también el calor de una realidad, porque esta canción está puesta en boca de una hermana gemela (Colomba, de dieciséis años).

ridas no tienen desperdicio. En ellas José Donoso expone su opinión sobre la novela actual y lo que ha sido la base ideológico-artística para la creación de *Casa de campo*.

9.1. Rechazo de las formas narrativas actuales

El rechazo de toda realidad se puede hacer de un modo absoluto o relativo. En el primer caso es porque no tiene validez alguna lo ofrecido, y en el segundo, porque, *hic et nunc*, no nos sirve.

Cuando José Donoso se enfrenta a las formas narrativas actuales y las rechaza, lo hace desde el segundo aspecto que hemos expuesto. No quiere aplicarlas a la obra que tiene entre manos. Quiere que *Casa de campo* sea distinta.

Nuestro parecer (el rechazo de las formas narrativas actuales por parte del autor no es de un modo absoluto) se basa en que no es directamente él el que se opone a ellas, sino uno de sus personajes: Silvestre. Con el personaje, por ser creación, queda ligado el autor, quien veladamente nos está dando su postura del momento. Pero, por el hecho de hacerlo por medio de un personaje y así distanciarse un tanto de su opinión, el rechazo, creemos, no es absoluto.

Silvestre rechaza de un modo categórico la *novela onírica*:

«¡Claro! Es que *ustedes escriben tanta huevía onírica* difícil de entender que uno, que tiene tanto trabajo, no tiene tiempo más que para leer el diario y a veces, como gran cosa, algo entretenido...»¹¹⁵.

Desde *Este Domingo* hasta *El obsceno pájaro de la noche* inclusive, Donoso ha estructurado sus obras según los modelos de la narrativa actual con apoyo en un mundo enmarañado, donde las acciones se entrecruzan y velan a la mayoría el mensaje del autor. Otros ni siquiera han llegado a vislumbrar ese mensaje porque han abando-

¹¹⁵ *Ob. cit.*, p. 398. Con ello demuestra que quiere llevar a cabo algo distinto de su obra *El obsceno pájaro de la noche*, que está en la línea de la novela onírica. Nos parece oportuno recalcar la valoración positiva que debemos hacer de todo el capítulo II, porque con este motivo José Donoso expondrá lo que él pretende (que el público «accepte lo que escribo como un artificio») y le servirá como punto de arranque para exponer su teoría sobre la novela y lo que ha querido realizar con su *Casa de campo*.

Y nos parece positivo señalar la importancia de las páginas 490, 491 y 492 para iluminar lo que estamos exponiendo. En ellas se pone muy en claro que *Casa de campo* es obra de ficción; se ha rehusado el que se vea como algo real. ¿Con qué intención? Se lo viene a decir el autor-personaje a Silvestre: para que los que son como los Ventura no lo crean...

nado la lectura de obras que no entendían. Hay, por tanto, que cambiar de registro y dar las pruebas suficientes de que se ha hecho para que a uno le crean:

«—No entendí nada...

Me río, incómodo: alego que mis páginas *no contienen nada de raro, ninguna idea ni estructura que demande gran trabajo intelectual*, nada que sea difícil desde el punto de vista literario o que no pueda absorber como relato puro... Dice:

—Es que no te creo na, viejito...»¹¹⁶.

José Donoso pesa la opinión de su personaje —opinión de mayorías— y se decide por la búsqueda de aquellas formas que sirvan para transmitir su mensaje a los que tienen ojos para ver y quieren ver, oídos para oír y quieren oír. En *Casa de campo* quiere usar unas formas no actuales. Por el juicio que hace Silvestre, estas formas no son otras que las que se usaron en el pasado, *formas antiguas* (no verosimilitud):

«Y, además, me da rabia (es Silvestre quien habla) porque nos conocís harto bien... Es que todo lo que me leíste... es romántico, no tiene nada que ver con nosotros. Jamás hemos sido tan ricos... Ni Marulanda es tan grande... Y no somos ni tan injustos ni tan malos...

Le contesto que yo no escribo ni para su aprobación ni para su consumo. Y que el hecho de reconocerse en mis personajes y situaciones no limita mi idea de lo que puede ser la excelencia literaria: en el fondo, si escribo, es para que los que son como él no se reconozcan —o nieguen reconocerse— ni entiendan. El feísmo extremado de algunos de mis anteriores libros pudo ser absorbido por gente como los Ventura, porque toda intención de ser "real", aunque caiga en lo desagradable, cae dentro de lo probado, ya que en último término es útil, enseña, señala, condena. 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 inaguar un universo también portentoso que también, y por costados, distintos y desaprobados, llegue y toque y haga prestar atención, ya que el preciosismo es pecado por ser inútil y, por lo tanto, inmoral, mientras que la esencia del realismo es su moralidad»¹¹⁷.

¹¹⁶ *Ob. cit.*, pp. 399-400.

¹¹⁷ *Ob. cit.*, pp. 400-401. Lo había dicho José Donoso: «No defiendo posiciones concretas, porque no conozco ninguna que me valga más de diez minutos.» (MIGUEL MORER ERREA, *ob. cit.*, p. 38).

La cita ha sido larga, pero creemos que ilumina la postura de Donoso en esta obra. De la literatura para la minoría se intenta volver a la literatura para todos.

9.2. *La fábula, fórmula narrativa pretendida*

Por lo señalado hasta aquí puede ya afirmarse que José Donoso quiere ofrecernos una obra distinta a todo lo que anteriormente salió de su pluma.

Cabe preguntarse, pues, cuál es la forma narrativa en la que piensa como válida para la elaboración de *Casa de campo*. Claramente queda expuesto por el propio autor en una de las interpolaciones a las que ya hemos hecho mención cuando confiesa:

«Quiero explicar cuanto antes que lo hago con el modesto fin de proponer al público que acepte lo que escribo como un artificio... que quiero conservar como objeto mío, mostrado, exhibido, nunca entregado para que el lector confunda su propia experiencia con él..., sino también que las viejas maquinarias narrativas, hoy en descrédito, quizá puedan dar resultados tan sustanciosos como los que dan las convenciones disimuladas por el "buen gusto" con su escondido arsenal de artificios... 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. En la hipócrita no-ficción de las ficciones en que el autor pretende eliminarse siguiendo reglas preestablecidas por otras novelas o buscando fórmulas narrativas novedosas que deberán hacer de la convención de todo idioma aceptado como no convencional, sino como "real", veo un odioso fondo de puritanismo que estoy seguro que mis lectores no encontrarán en mi escritura»¹¹⁸.

De nuevo nos hemos extendido en la nota, pero merecía la pena. En ella está muy clara su postura para la creación de esta obra: él es el autor, la obra es ficción y ésta será creada teniendo presente «viejas maquinarias narrativas». Para que el lector no olvide quién es el creador habrá en Donoso la preocupación de atar todo, justificar toda acción y aclarar hasta el más mínimo detalle¹¹⁹.

¹¹⁸ *Ob. cit.*, pp. 53-54.

¹¹⁹ *Ver ob. cit.*, p. 490.

Las «viejas maquinarias narrativas» »se usarán con un fin. El autor lo deja entender en palabras ya citadas: «enseñar, señalar, condenar»¹²⁰. Ahora bien, como la forma más apropiada entre las «viejas maquinarias narrativas» para enseñar, señalar y condenar a los que teniendo ojos para ver quieran ver y oídos para oír quieran oír es la *fábula*, de ahí que ésta sea la elegida por Donoso y que aspire a que *Casa de campo* sea una fábula con los vestidos de la tragedia griega¹²¹. Por este motivo, creemos, hace correr, a intervalos, paralelamente a la acción de unos personajes creados por él, la acción de otros que interpretan la obra de teatro con el título *La Marquesa Salió a las Cinco*.

Esto explica que los personajes de *Casa de campo*, aunque al final el autor confiese que «no he podido evitar ligarme pasionalmente a ellos y con su mundo circundante»¹²², sean «emblemas»¹²³ y no personas, «máscaras» que, al caer el telón, dejarán de ser; y el autor-creador podrá desmontar el escenario y guardar la utilería¹²⁴. Con ello el autor demostrará que todo ha sido un juego para enseñar deleitando y que aquellos personajes «poseen también muerte, para que no lleguen a devorar como monstruos al autor; y, sean lo que sean en apariencia, *son*, sobre todo, hijos de la razón y tributarios de la medida»¹²⁵. Sólo así el autor-creador quedará libre para volver a repetir su misión; enseñar deleitando.

9.3. La enseñanza de la fábula

Hemos señalado que con esta obra —fábula— José Donoso pretende enseñar deleitando, señalar, condenar. Estamos de acuerdo con Jorge Campos al referir la enseñanza a la historia actual de Chile¹²⁶.

¹²⁰ Ver *ob. cit.*, pp. 400-401.

¹²¹ Así, en p. 391 de *ob. cit.*, y también en p. 372, donde leemos: «Tampoco propongo un análisis ni estudio de las relaciones que mantienen entre ellos, ni siquiera en el momento a que hemos llegado en *mi fábula*.»

¹²² *Ob. cit.*, p. 492.

¹²³ *Ob. cit.*, p. 404.

¹²⁴ *Ob. cit.*, p. 492.

¹²⁵ *Ob. cit.*, p. 493. El recurso de introducir una narración corta dentro de otra más extensa la crítica actual lo ha llamado el juego de las «cajas chinas» (sic, por ejemplo, JOSÉ LUIS MARTÍN, *La narrativa de Vargas Llosa*, Madrid, Gredos, 1974, p. 34) y (otros) ponen como ejemplo la obra *Los monederos falsos*, de Gide. Nosotros queremos recordar que no hace falta salirse de la tradición hispana para encontrar esto: Cervantes lo hace en *El Quijote* y, por citar también una obra hispanoamericana, en *Don Segunda Sombra*, de Ricardo Güiraldes, podemos encontrar dos cuentos que narra Don Segundo dentro de la novela (ver capítulos XII y XXI).

¹²⁶ *Ob. cit.*, p. 13.

Mas la visión de Donoso es mucho más amplia, mucho más generosa, porque en esta obra está presente cualquier situación histórica que viva los hechos de los personajes de su fábula. La enseñanza total puede ser aplicada al futuro, al presente o al pasado; pero sobre todo al futuro con la experiencia del pasado y presente para que esa enseñanza sea fructífera.

La enseñanza propuesta o, al menos pretendida por el autor, además de la enseñanza de que se camina hacia el caos, hacia la destrucción y hacia el nihilismo que se vive en *Este Domingo*, *El lugar sin límites* y *El obscuro pájaro de la noche*, a nuestro parecer, puede estar encerrada en las tesis siguientes:

1. La prohibición sin sentido y el mantenimiento a ultranza del pasado por medio de la violencia lleva a la destrucción de la persona y a la rebeldía ¹²⁷.
2. Esa rebeldía crea el cambio y la destrucción que será considerada como libertad ¹²⁸.
3. La injusticia —falta de amor— genera la venganza ¹²⁹.

¹²⁷ Así leeremos: «Convicciones y propósitos tan ardientes como claros: *destruir para cambiarse y cambiarlo todo*» (*ob. cit.*, p. 99); «El propósito de los nuestros era sólo *hacer algo prohibido, ajeno a la voluntad de nuestros padres...*» (p. 103). Y con más fuerza y claridad, las siguientes palabras: «A pesar de este simulacro, *la prohibición de sus padres definió en él un ansia inagotable por ahondar en un secreto* que era suyo aunque no lo comprendiera bien, *pero para él tenía el prestigio de ser ilícito*» (p. 107).

¹²⁸ Así: «Mauro percibió, como si hubiera abierto una ventana al infinito, que toda la llanura, de horizonte a horizonte, se volcaba dentro de la propiedad por el boquete que variaba la notación regular de las lanzas. Desde entonces, día a día..., cómo penetraba el infinito por el pequeño boquete» (*ob. cit.*, pp. 109-110); «Su labor era ciega, pura obediencia a su instinto de cultivar un secreto, a la necesidad que se hizo tan imperiosa en él como en Valerio de derribar la empalizada de la familia, aunque quedara en su sitio» (p. 117); «La liberación era sólo intelectual, teórica, pero bastaba; o bastaría cuando se completara. No aspiraban a poseer las lanzas. Tampoco a usarlas... Era sólo su existencia... lo que *inflamaba sus imaginaciones...*» (p. 118). Ver también pp. 120, 121 y 262. En ésta leemos: «Para ellos también, cuando pequeños, los insignificantes delitos habían sido la única escapatoria frente a la represión de los mayores que dictaban las leyes; la fantasía de la destrucción de sus padres no les era ajena, como tampoco el impulso de terminar con todo lo que representaban..., etc...»

¹²⁹ Ver *ob. cit.*, p. 205: aquí descubriremos la falta de amor y justicia con Malvina. De ahí que en p. 212 leamos: «Malvina... creció hosca, relegada a los rincones por voluntad propia, rodeándose de negativas...»; «A Malvina no le quedó otro expediente que hacerse una vida marginal...» (p. 213).

Su venganza se proyecta y se hace realidad, en primer lugar, en contra de sus primos (ver pp. 457), usándolos y abandonándolos después; y por último en contra de toda la familia de la que no ha sido considerada parte, y ni ella, por tanto, se considerará. (Ver artículo 3 del último capítulo.)

4. El poder en manos del pueblo, a quien un día se le negó su dignidad humana e inculto, genera la destrucción del pasado y una nueva dictadura¹³⁰.

5. El mal sobre todo mal en este mundo está no en los tabús, sino en la anulación de la libertad y la salvación de los demás. Así queda sentenciado por Wenceslao, a quien se le acusa de antropófago, situación a la que ha llegado por una necesidad creada por la rebelión y, al fin de cuentas, por la anulación de la libertad:

«—¿Enseñarnos qué? ¿A practicar la antropofagia? Wenceslao se calló un instante antes de contestar con plena certeza:

—Lo que tú, lo que ustedes llamarían antropofagia, sí. ¿No son, de una manera mucho más real, antropófagos tú y el Mayordomo, y ahora es claro, Malvina y los extranjeros, además de nuestros padres instrumentalizados por los que son más poderosos que ellos?»¹³¹.

6. La impunidad del poderoso ante el mal obrar le introduce en el mundo del salvajismo:

«¿No es característica de salvajes proponer la propia impunidad sólo porque se maneja el poder?»¹³².

10. CONCLUSIONES

Casa de campo supone cambio en la novelística de José Donoso; pero en la aplicación de las formas. Se huye, por ejemplo, del superrealismo de *El obsceno pájaro de la noche* y se usa la *fábula* para demostrar hacia dónde, según él, camina siempre la sociedad, el hombre: soledad, destrucción..., etc. En definitiva otra vez el túnel sin salida, o mejor, el pozo.

Si nos atenemos a los contenidos sociológicos, *Casa de campo* es o puede tenerse como una obra actual. Su denuncia de la violencia no puede tener una actualidad más oportuna.

Si nos atenemos a los recursos formales de que se vale para ofrecer estos contenidos, *Casa de campo* es una obra de ficción y vinculada al pasado por voluntad de su creador: Una *fábula* con la que José Donoso salva lo bueno del pasado junto a lo positivo de hoy: enseñar deleitando.

¹³⁰ Ver *ob. cit.*, pp. 474-480.

¹³¹ *Ob. cit.*, p. 485.

¹³² *Ibidem.*

En fin, *Casa de campo* viene a demostrar la verdad de las palabras de su autor a Miguel Morer Errea y aparecidas en *Triunfo*:

«Me encantaría ser racional, pero soy emocional, psicológico, ciclotímico, paranoico y todo lo demás. No defiendo posiciones concretas, porque no conozco ninguna que me valga más de diez minutos... Yo trabajo mejor en lo privado, en lo individual. Si tuviera la obligación de entrar en lo masivo, me perdería. Es mi limitación»¹³³.

LUCRECIO PÉREZ BLANCO
Universidad Complutense. Madrid
(España)

¹³³ MIGEL MORER ERREA, *Ob. cit.*, p. 38.

Consideramos esta obra de José Donoso de un gran valor, porque nos muestra su incansable búsqueda de nuevos caminos; porque sale airoso de su intento, ya que consigue demostrar el valor de las formas narrativas del pasado para llevar a cabo el mismo fin que pretenden alguna de las formas narrativas actuales (denuncia político-social); y porque sabe manejar una expresión, aparentemente algunas veces incongruente —pensamos en los diálogos que hace sostener a sus personajes, algunos de nueve años como el caso de Wenceslao— para demostrar la vuelta a las formas antiguas.

Se descubren algunos fallos. De concordancia del verbo con el sujeto («no hay límites, porque somos nosotros quienes los definen» se lee en p. 106); la presencia del *loísmo* no aceptable en un autor de la categoría de José Donoso («Juan Pérez lo mandó: —Llévatelo, enciérralo...») si bien en este caso es discutible si se usa como complemento directo o como indirecto y cupiera la posibilidad de fallo no del autor, sino del linotipista a cuyos fallos ya estamos acostumbrados y *comprendemos porque es un hombre; uso incorrecto desde el punto de vista semántico de algún vocablo* (así se usa *proponia* en vez de —es nuestro parecer— *suponía*, p. 167). Pero todos estos fallos y algunos más que podrían detectarse en la obra, son motas que no empañan la prestancia armónica de la obra.