

Narración y Sujeto en *Casa de Campo* de José Donoso.

Sebastián Schoennenbeck Grohnert*
Pontificia Universidad Católica de Chile

Resumen

El artículo describe al narrador de la novela *Casa de campo* de José Donoso como un sujeto enmascarado que da lugar a un discurso paródico y permite al lector comprender la identidad del sujeto como construcción artificialmente dispuesta. Para ello, se establece una comparación entre la novela en estudio y el cuadro *Las Meninas* de Velásquez, comprobando la presencia huidiza de un sujeto afectado por una crisis de representación.

Palabras claves: narrador, sujeto, ficción, realidad, disfraz.

Abstract

The article describes the narrator of the novel *Casa de campo* by José Donoso as a faceless voice who gives rise to a parodic speech and allows the reader to understand the identity of the subject as an artificial literary construction. In this way, a comparison between the novel and the painting *Las Meninas* by Velázquez is established, thereby confirming the evasive presence of a subject affected by a crisis of representation.

Key words: narrator, subject, fiction, reality, disguise.

En la novela de José Donoso, *Casa de campo*, apreciamos un grupo de personajes, los adultos de la familia Ventura, que construye y asienta un orden determinado, es decir, un discurso que los sitúa, a los Ventura, en las esferas privilegiadas al interior de relaciones de dominación. En el alambicado lenguaje de tales personajes, existe la expresión “correr un tupido velo”, la cual es utilizada para negar y esconder todo acontecimiento desagradable a sus sentidos y pareceres, con el fin de no interrumpir ni dañar la armonía total que caracteriza sus vidas y espacios.

* Profesor de Castellano (U.C.), Licenciado en Letras (U.C.), Magíster en Letras con mención en literatura (U.C.) y Doctor en Literatura (c.) (U. de Chile). Hace clases de Literatura y Expresión Escrita en la Pontificia Universidad Católica de Chile, Universidad Andrés Bello y Universidad Adolfo Ibáñez. También realiza clases en Educación Media (Fundación Marceló Astoreca) y participa en programas de fomento de lectura (Fundación La Fuente). sebastiansgb@hotmail.com

El material con el cual se cubre una realidad para crear una más conveniente no es casual. En efecto, estos personajes de *Casa de campo* son asiduos a los géneros y telas, así como tantos otros que pueblan las obras del autor.

Por otro lado, la etimología nos indica que el término *texto* proviene de *textus*, es decir, tejido y acción de tejer¹. Las telas y géneros son, independientemente de su material, un tejido. Tal vez, desde esta perspectiva, el texto literario cuenta con dos funciones propias de las telas: exponer y esconder. En el caso de la novela *Casa de campo*, el narrador-autor llevará a cabo la acción de develar para señalar lo oculto tras el velo. Así como los personajes corren un tupido velo, el narrador hará el gesto contrario: volver a correr el velo, la cortina, en un sentido inverso, para exponer lo no dicho o lo no señalado por algunos personajes. Y al abrir las cortinas, el narrador construirá un sujeto determinado. Diégesis y mimesis conformarían así una tensa oposición². En este sentido, es posible establecer, a modo de hipótesis, una oposición entre narrador y un grupo de los muchos personajes de la obra, los adultos, mientras que simultáneamente establecerá alianzas ideológicas (y no tan sólo afectivas, según sus propias declaraciones) con aquellos otros personajes distanciados del mundo de los adultos y sus secuaces sirvientes, es decir, los niños y los nativos.

Cabe preguntarse, no obstante, qué relación guarda lo anterior con nuestro objeto de estudio acusado por el título del presente capítulo: ¿cuáles son las implicancias de las formas de narrar en la subjetividad? Una primera respuesta se asoma al pensar el sujeto como una narración y cómo la forma de narrarlo determinará la constitución de dicha subjetividad. Sin embargo, la respuesta puede ir también más lejos y para ello es preciso vincular *Casa de campo* con uno de sus precedentes, *El obsceno pájaro de la noche*. En esta novela, también vemos cómo un tupido velo se extiende para impedir aquello que el poder esconde y luego niega. En efecto, uno de los pasajes de la conseja maulina relata cómo el padre y cacique extiende su poncho para que el lector y los hermanos de la niña no vean lo que sólo podemos conjeturar en nuestras lecturas. Así, la escena tapa el origen del orden terrateniente, orden que amparará

1 Tejer: latín, *textus*, *textūs*, la acción de tejer; figuradamente, el concierto de la oración; esto es, el tejido de las palabras y de las ideas; forma paralela de *textum*, supino de *texere*, tejer, *frequentativo* de *tégere*, cubrir; catalán, *text*, provenzal, *texte*, *test*; francés, *texte*, italiano, *testo*. Barcia, Roque: *Primer diccionario general etimológico de la lengua española*. Tomo Quinto. Barcelona: F. Seix editor, 1965.

2 Sobre las nociones de mimesis y diégesis, ver Gérard Genette, "El Modo" en *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.

y sustentará el medallón señorial compuesto por don Jerónimo e Inés de Azcoitia.

Se trata pues de un origen elidido porque la conseja funciona como un relato mítico y, en cuanto mito, justamente aborda (o debería abordar) los orígenes de la clase que institucionalmente detenta el poder. Sin embargo, la narración no se detiene en aquella elipsis. En efecto, la novela ofrece también la plasmación de un personaje, el Mudito, motivado por el mito del imbunche. Sostengo, por lo tanto, que el lugar elidido del origen será reemplazado por el motivo del imbunche, un mito que paradójicamente no dará solución al silencio instalado por el poncho extendido del cacique, ya que el imbunche sólo arroja un silencio, una ausencia, un sujeto que al no hablar no se construye. El mito sólo remite entonces a un origen no palpable, sin capacidad de ser enunciado, a un vacío que explicaría la fugacidad de un sujeto ya incapaz de centrarse en una esencia irrevocable. El origen es, por ende, una confusión, un caos previo a toda fundación, a toda construcción cultural de un sujeto engañosamente naturalizado. Pienso así en los mitos del génesis. Antes de la creación del mundo, sólo existía el caos, la confusión de los elementos, la obscuridad.

Desde otra lectura, el mito del imbunche funciona como la consumación del sujeto enajenado tras ser sometido en relaciones de poderes. Esta lectura donosiana ya tradicional (Hugo Achugar, Héctor Areyuna, Leonidas Morales, Adriana Valdés, entre otros³) adquiere un sentido no menor para esta reflexión. Si el personaje extiende su poncho legendario para ocultar el origen, la plasmación narrativa del imbunche equivaldría a la realidad cubierta y no enunciada en la conseja. De ser así, el origen del orden terrateniente no es más que el acto de dominación. La novela no propondría dos esferas por separado, la mítica y la historia de los Azcoitia, sino que esta última también contaría con resonancias míticas a través de la figura del imbunche. Si unimos las dos lecturas, las conclusiones acusan que tras ese orden yace el caos; el señor proviene de un caos monstruoso para terminar siendo un monstruo que en su desesperación cae a las aguas y muere. Si el señor corre la cortina, el monstruo del caos la descorre.

3 Achugar, Hugo. *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso (1950 - 1970)*. Caracas: Centro de estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1979. Areyuna, Héctor. *Encierro y sustitución en el obsceno pájaro de la noche*. Stockholms Universitetet, Institutionen for Spanska och Portugisiska, 1993. Valdés, Adriana. "El 'imbunche'. Estudio de un motivo en *El obsceno pájaro de la noche*" en José Donoso. *La destrucción de un mundo*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1975. Con respecto al estudio de Leonidas Morales, ver bibliografía.

Correr y descorrer: juego estético del autor con inmensas implicancias ideológicas y políticas que también tomará lugar en *Casa de campo*, aunque, claro está, presentando diferencias con respecto a la novela *El obsceno pájaro de la noche*. En efecto, no es casualidad que *Casa de campo* (1978) sea una obra posterior a *El obsceno pájaro de la noche* (1970). Tras esta sospecha, es posible advertir que la novela más antigua presenta desde sus múltiples perspectivas narrativas⁴, una visión tortuosa y ambigua que construye una realidad con las mismas características. *Casa de campo*, por el contrario, ofrece al respecto una visión de mayor claridad, vale decir, una visión con determinantes ideológicos dispuestos en el narrador, hecho que acarrea implicancias tanto en el sujeto como en la forma de la novela misma. Esto último no quiere decir que la ambigüedad narrativa de *El obsceno pájaro de la noche* carezca de componentes ideológicos, sino más bien que tanto el sujeto como el narrador (o los narradores en la medida que las voces se disponen en diferentes personajes) son manipulados ideológicamente para entrar a un orden social monstruoso. En efecto, el narrador, es decir, el sujeto de la novela en tanto sujeto de la enunciación, es víctima de aquel orden. De este modo, el lenguaje se enajena y se subordina. Si la novela es capaz de correr el poncho patriarcal, lo hace sólo en tanto su enajenación que el lector interpretará. Por el contrario, en *Casa de campo*, el narrador es problematizado como sujeto de la enunciación en la medida que se disfraza deliberadamente:

“La progresiva destrucción del sujeto que habla se dio en la narrativa de Donoso, muy especialmente en *El lugar sin límites* y en *El obsceno pájaro de la noche*; en esos libros se percibía el reconocimiento de una experiencia contemporánea, la del vaciamiento del sujeto narrador. En *el obsceno pájaro* ... la multiplicidad de narradores y la destrucción del “yo” en tanto sujeto gramatical de la narración daban cuenta de este vaciamiento. En *Tres novelitas burguesas* esos procedimientos se dejaban de lado para sustituirlos por la obsesión de la máscara y de la suplantación, de la identidad como disfraz. En *Casa de campo* es el disfraz lo que toma el lugar central, en tanto cubre un sujeto vacío, que sólo se expresa a través de máscaras y espejos, sin certidumbre alguna de identidad. Como el disfraz de *poupée diabolique* para Wenceslao, el disfraz de narrador decimonónico sirve como un recurso más de una narración que por conveniencia se ciñe a sus límites.” (Valdés, 31)

Si en *El obsceno pájaro de la noche* la perspectiva se ha suspendido, porque las distancias entre narrador y redes de poder se han acortado (el

⁴ Para una noción de perspectiva, ver el texto ya citado de Genette y Roland Bourneuf y Réal Quillet, *La novela*. Barcelona. Ariel, 1975.

narrador es víctima), en *Casa de campo*, la distancia será retomada por parte del narrador, pero sin la intención de una objetividad como valor estético proclamado por la novela del realismo, sino más bien como una estrategia para instalar el juego, específicamente, la parodia⁵, recurso retórico que no puede existir sin la necesaria distancia. Convencido de que todo lo que hay en el relato es ficción, el narrador de *Casa de campo* es consciente de que puede contar engañando, es decir, da la impresión de contar una historia siendo fiel al principio de la mimesis, cuando en realidad la parodia para señalarlos un sujeto a través de ese juego y que sólo resulta ser un artificio más: “El de *Casa de campo*, salta a la vista, es un narrador sistemáticamente paródico. En una primera determinación, general todavía, habría que decir que el objeto de la parodia es otro narrador, uno prevanguardista, uno todavía dentro de la tradición “realista”, y al que, por comodidad, podríamos llamar decimonónico” (Morales, 87).

Para aproximarnos al problema del narrador, creo necesario detenernos en la distancia narrativa ya señalada, es decir, en el hecho de que el narrador se sitúa fuera de los estragos que el orden propugna, a diferencia de lo que sucede en *El obscuro pájaro de la noche*. Esta distancia, no obstante, será disimulada y ocultada, ya que el narrador se hace presente en la novela a través de la figura del autor. En efecto, éste interviene a lo largo de la obra, logrando así una presencia más explícita. Según Pedro Meléndez-Paéz, en esta novela de José Donoso, es posible advertir “la existencia de un autor que se inserta en el mundo novelesco” (1). En efecto, el estudioso afirma que “... el autor-narrador, de forma deliberada y manifiesta, decide, desde el comienzo, abandonar el anonimato y optar por la visibilidad, estableciendo de manera inequívoca la relación creador-creado” (1, 2). Las intromisiones del autor-narrador cuentan, según Pedro Meléndez-Paéz, con dos implicancias estéticas: el autor se configura como un sujeto narrador endiosado y, en segundo lugar, la creación sólo es posible de ser concebida como un “producto de la imaginación”, logrando existir tan sólo en la mente del autor o en la recepción del texto impreso por parte del lector. Por lo tanto, se destruye la *ilusión de realidad*, término dispuesto por Leonidas Morales en el artículo mencionado a la luz de la noción de Adorno denominada

5 Leonidas Morales trabaja ampliamente el discurso paródico en *Casa de campo*. Ver “Máscara y enunciación” en *Novela chilena contemporánea. José Donoso y Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 2004.

“distancia estética”, descubriendo así que la presencia, al interior de la novela, de algunos códigos propios de un realismo tradicional de escritura es tan sólo parodia. En efecto, ni siquiera el lector tiene la obligación de descubrir aquella parodia, puesto que el mismo autor-narrador confesará un desapego a la verosimilitud:

“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 *apariciencia* de lo real sea constantemente aceptada *como* apariciencia, con una autonomía propia muy distante 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... veo un odioso fondo de puritanismo que estoy seguro que mis lectores no encontrarán en mi escritura.” (Donoso, 59, 60)

La novela, sin embargo, nos guarda más sorpresas. Habiéndose roto la ilusión de realidad del mundo ficticio, la figura del autor-narrador se vuelve aún más compleja. Este punto es analizado por Pedro Meléndez-Paéz al detenerse en la entrevista sostenida por el autor y Silvestre:

“La desestabilización ontológica que esta entrevista provoca es patente. Las interrogantes sobre el verdadero carácter del mundo narrativo comienzan a resurgir, en parte por el oscurecimiento adicional que dicha entrevista provoca, en parte porque la aprehensión del mundo ficticio alcanza un nivel de mayor dificultad. El autor dice haberse entrevistado con una de sus *invenciones*... Las implicancias de este encuentro son abismales. La pregunta de rigor es quién es y a qué mundo pertenece Silvestre Ventura.” (3)

Si Silvestre es un personaje inventado del relato que se “sale” de éste para conversar con el autor, estaría compartiendo simultáneamente dos planos incompatibles: el de la ficción (la historia de los Ventura en su casa de campo) y el de la realidad de la cual el autor forma parte. Tal incompatibilidad se torna inteligible sólo si pensamos que tanto el autor-narrador como Silvestre Ventura pertenecen a ámbitos de ficción. Por lo tanto, la novela nos ofrece dos ficciones engañosamente jerarquizadas: la ficción de la casa de campo y sus desventuras y la ficción del autor-narrador que se hace pasar por real y por dios, cuando en realidad es también una invención llevada a cabo por José Donoso, el único autor real que pisa los suelos de un mundo “empíricamente” real. Tan sólo de esta manera es posible explicar la hipótesis de lectura de Pedro

Meléndez-Paéz, quien sostiene la presencia de dos autores de distinta índole:

“Esto significa que el autor de carne y hueso, el que pertenece al mundo empírico –nuestro mundo– sólo puede verse como una presencia extraficcional, hecho que aclara que el autor de la novela *Casa de campo* es el autor creado por el autor real de la novela *Casa de campo*, José Donoso. Por lo demás, estos autores no pueden ser uno y el mismo ya que el primero pertenece al mundo ficticio, es un personaje, mientras que el segundo no lo es.” (2)

Dado lo anterior, el autor-narrador se configura como ilusión. De este modo, el narrador se disfraza como un sujeto autor al que se le atribuye poderes con los cuales se sitúa por sobre los personajes de quienes, falsamente, detenta haberlos creado. Al descubrir y develar las artimañas efectuadas por José Donoso, concluimos que el narrador en tanto sujeto es otro artificio más. Máscara, disfraz y apariencia vuelven a ser otra vez los términos necesarios para definir una subjetividad narrativa construida a través del lenguaje. Un narrador que se disfraza de autor, tal como lo afirma Carlos Cerda en su ensayo *José Donoso: originales y metáforas*. Al respecto, la creación presenta diferentes niveles. Por un lado, se construye un sujeto narrador para insertarlo en la obra, pero al mismo tiempo es situado en otro nivel diferente al habitado por los personajes y el acontecer. Tal diferencia de posicionamientos es lo que permite instalar la distancia y la perspectiva narrativa, impidiendo así que el narrador sea víctima de la ideología señorial dispuesta por la familia Ventura. La obra, por ende, se escinde al presentar dos focos ficcionales que establecen relaciones jerarquizadas de poder. El correspondiente al autor se disfraza para disimular su carácter iluso y para derrumbar un orden que se desploma con el peso de los leves vilanos.

Es interesante pensar en una doble presencia de autores, el real y el de ficción, como un desdoblamiento que se lleva a cabo en una auto-representación fallida, en un enfrentamiento al espejo que reflejará una traición dirigida a la figura real y original. En este sentido, razón tiene Pedro Meléndez-Paéz al afirmar que los dos autores de *Casa de campo* poco guardan en común; el autor real, José Donoso, no es el autor-narrador que llega a establecer relaciones pasionales con sus personajes supuestamente creados. Sin embargo, el desdoblamiento nos permite conjeturar acerca de experiencias verbales en las cuales el autor de

“carne y hueso” se inventa, aupando otras identidades diferentes a la original y que la terminan muchas veces haciendo desaparecer. En efecto, gracias a los aportes de Pedro Meléndez-Paéz, sabemos que hay dos autores, pero en realidad el lector sólo ha podido conocer al sujeto narrador-autor. De José Donoso, en cambio, sólo sospechamos una existencia a la cual no nos enfrentamos. Tal vez se nos presenta tan sólo como una existencia nebulosa que se solventa únicamente en el nombre, José Donoso; un nombre que se priva de referir a alguien o a algo. Un nombre que no nombra, una palabra que no refiere, pero que, no obstante, equivale por sí misma a una identidad en fuga.

¿Cómo este narrador borda su disfraz? ¿Cuáles son las características que se atribuye a sí mismo como inventor y relator de la historia? Estas preguntas conllevan también la interrogante acerca de cómo se cuenta la historia. En este sentido, los modos del relato están estrechamente vinculados con la identidad de quien los forja en el relato mismo. En primer lugar, el narrador-autor se expone como un sujeto capaz de llevar a cabo artilugios narrativos, es decir, utiliza herramientas y artefactos destinados a lograr el fin paródico. En efecto, el narrador seguirá un sendero oscilante entre un apego al realismo y un desapego a éste. Por un lado, denuncia explícitamente la ilusión de realidad, pero, por el otro, engaña al lector al adoptar modismos propios de un narrador tradicional. Si el relator traza tal zigzag, es justamente para yuxtaponer el discurso paródico y el discurso parodiado, despistando así a un lector: “Si lo que estoy narrando fuera real, no inventado, podría decir que algunos testigos, después, aseguraron que fue tan solemne y tan siniestro a la vez este primer momento de estupor, que no sólo los sollozos de los niños y de los nativos se alzaron entonces, sino que se le unieron los de algunos sirvientes...” (Donoso, 320). Estas palabras del narrador señalan su ardid: lo que se narra no es real, pero se plantea el caso hipotético de que lo fuera, incluso suponiendo la presencia de testigos que comprueban llantos. Lo sorprendente radica entonces que tales posibilidades de lo real (los sollozos) son narradas, aunque el narrador-autor ya nos ha advertido que todo el relato es invención. De este modo, el condicional que encabeza la cita se hace efectivo: la narración adquiere códigos realistas que tras someterse a deformaciones darán lugar al discurso paródico.

En segundo lugar, el narrador-autor se confiesa omnisciente, característica propia de las voces narrativas de la novela realista decimonónica: “No es mi intención, aunque como narrador omnisciente tendría derecho a hacerlo, contar la historia de esos sótanos pretendiendo que es independiente de mi antojo, o que existe fuera de esta página” (372). Esta afirmación también puede ser interpretada como un artilugio, ya que se plantea la posibilidad de narrar como un sujeto portador de un conocimiento absoluto y legitimado que funciona como referente y centro de la composición literaria. Irónicamente, el narrador dirá que no narrará omniscientemente, pero finalmente lo hace, dando a conocer los antecedentes de su objeto, vale decir, los sótanos de la casa de campo. Sin embargo, el atributo de la omnisciencia no sólo remite a modos “realistas” de narración, sino también permite asentar la ruptura de la ilusión de realidad. En efecto, el narrador-autor todo lo sabe acerca de su propia invención, dominándola totalmente.

Una tercera característica radica en la omnipotencia:

“Tanto me cuesta dejarlos (a los personajes), que miles de preguntas, con respuestas posibles e imposibles, se agolpan en mi fantasía efusiva por su ambición de saberlo todo y explicarlo todo y, en un desenfrenado acto de omnipotencia, repletar de información hasta el último centímetro del futuro sin permitir que nadie, ni siquiera los lectores a los cuales para empezar ofrezco esta narración, se atreva a completar a su manera lo aquí sugerido.” (518)

Resulta interesante que el relator nuevamente se baraja entre lo imposible y lo posible para manifestar un horror al vacío, horror que puede ser superado con la capacidad de efectuarlo todo. Creo que esta característica tiene significaciones similares a la dada por la omnisciencia. En efecto, el narrador se atribuye características del narrador de antaño para parodiarlo, manejando las distancias cuando es preciso. En este caso, se acerca a su objeto parodiado para embestirlo, consumando su destrucción.

El vaivén entre lo posible y lo imposible, ámbito en el cual el narrador se encuentra, permite sostener también la destrucción de una realidad, imposibilitando las pretensiones del realismo. Si cabe la posibilidad de narrar lo imposible, es decir, lo irreal, la ilusión de realidad queda desde luego anulada indefinidamente. Cabe destacar la pertinencia de la reflexión de Antonio Cornejo Polar acerca de *El obscuro pájaro de la*

noche en Casa de campo: "(...) la palabra, como un reto perverso, parece aniquilar todo lo que toca" (104). En efecto, dando lugar a la narración de lo no real, la palabra insiste en destruir aquello que refiere para instaurar sólo la realidad ficticia.

Con lo anterior surge el cuarto aspecto que caracteriza la figura del narrador. Se trata de su protagonismo autoproclamado. Ante la aseveración del carácter emblemático de sus personajes, el narrador-autor afirma que

"... ellos y sus juegos son poco más que un pretexto para que el cuadro pueda llevar un nombre, porque lo expresado no reside tanto en sus juegos clásicos que sólo sirven como punto focal: tiene mayor jerarquía dentro de la tentativa del artista la interacción entre estos personajes y el paisaje de rocas y valles y árboles que se prolonga hasta el horizonte, de donde, en proporción áurea, despega del cielo, bellissimo, emocionante, intangible, que crea ese espacio aceptadamente irreal que es el protagonista del cuadro, como la narración pura es la protagonista en una novela que logra triturar personajes, tiempo, espacio, psicología y sociología en una sola marea de lenguaje." (Donoso, 395)

Llama la atención el verbo "triturar", acción llevada a cabo por la narración, ese mar que todo se lo lleva. El verbo no es casual en una novela que dispone el motivo de la antropofagia como una realidad posible y un temor que mueve a los personajes. En este sentido, los nativos supuestamente antropófagos y el narrador se tornan figuras especulares:

"Aunque yo mismo siento una curiosidad omnívora por saber todo esto y mucho más -pero me doy cuenta de que para saberlo tendría que escribir por lo menos otra novela, o, como en algunas novelas del siglo pasado, agregar un epílogo insatisfactoriamente esquemático para redondear cada destino-, me veo excluido en forma dolorosa de las infinitas posibilidades narrativas que tendrá que ocultar mi silencio..." (519)

Pese a la curiosidad omnívora con la cual el narrador se asoma a las posibilidades de narración, el texto de José Donoso se limita sólo a una. Sin embargo, resalta el adjetivo que acompaña a dicha curiosidad en una novela que trata la antropofagia. Si el omnívoro es aquel sujeto que todo lo come, cabe la posibilidad (aunque no sea la elegida por el texto para convertirla en la realidad, en la única realidad, es decir, en la narración) de que el sujeto narrador sea antropófago. No es casualidad que anteriormente él haya confesado ya que la narración tritura, masca

todas las otras realidades que no sean ésta misma. Ahora bien, si el narrador es un antropófago, la novela no nos estaría afirmando más que la muerte del sujeto. La narración se tomaría, por ende, en una matanza del sujeto y de la realidad, para instaurar sus propias e infinitas posibilidades:

“Pero sé que justificarme de este modo es apelar a un criterio mimético de la obra de arte, que en el caso de la presente novela es totalmente ajeno a mi empeño, porque esta historia hubiera sido otra si la hubiera escrito en esa tesitura. Quitado el freno a pesar mío –el freno de no confundir lo literario con lo real-, se desencadena entonces el desmedido apetito de no ser sólo mi texto, sino más, mucho más que mi texto: ser todos los textos posibles.” (519, 520)

Con respecto a esta cita, es necesario insistir en aquel “desmedido apetito”, elemento que resalta el carácter devorador del narrador ya anteriormente mencionado. Creo también que lo más rescatable de esta cita es el hecho de permitirnos sostener que la única posibilidad de subjetividad es a través de la narración, o sea, de la ficción. Ante un narrador que todo lo devora excepto su propio quehacer, no hay sujeto sin ficción. El sujeto, ya sea el narrador o el personaje, sólo existe en la enunciación y sus resultados textuales.

En suma, la construcción del narrador como sujeto implica el uso del disfraz del relator decimonónico para señalarnos su pérdida solvencia y, con ello, la solidez desvanecida del sujeto que sustentaba.

El experimento narrativo efectuado por José Donoso me remite a la experiencia como receptor visual de la obra pictórica *Las Meninas* de Diego Velázquez. Varios son los puntos en común entre ambas obras de arte, pese a sus muchas distancias formales, históricas y estéticas. De hecho, la pintura del barroco español es definida como una obra realista⁶, mientras la novela de José Donoso se presenta realistamente para finalmente desdecirse de ello. Sin embargo, ambas obras pueden iluminarse entre sí, dando con nuevos sentidos al intentar establecer un paralelo entre ellas. No es casualidad que Adriana Valdés haya sugerido ya cierta relación entre Velázquez y Donoso, aunque posteriormente no desarrolló aquel esbozo aproximativo:

“Como el fresco *trompe l’oeil*, la narración tiene un “escriba” que funciona como centro de la perspectiva, ojo que organiza

6 El escritor y pintor Adolfo Couve aprecia en esta obra de Velázquez una gran y perfecta expresión de realismo. Ver *Escritos sobre arte*. Paz Balmaceda, ed. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2005.

la coincidencia de las líneas en el punto de fuga, que recuerda su presencia y explica sus intervenciones en tanto fabulador omnimodo. Sin embargo, este espacio narrativo que podríamos llamar “geométrico” no hace sino encubrir el espacio del vértigo: no todas las puertas del fresco *trompe l’oeil* están verdaderamente pintadas; algunas son puertas reales, y tras ellas, descubren los niños, se esconden armas.” (30, 31)

A estas afirmaciones, debe agregarse una nota a pie de página, la cual remite a un ensayo de Severo Sarduy, “Barroco”, en cual se dedican algunas páginas a *Las Meninas*.

Curiosamente, ambas obras están pobladas de niños. En *Casa de campo*, encontramos a los niños Ventura. Treinta y tres primos (descontando a Aída y a Mignon, porque ya están muertas en el tiempo de la acción del relato) que a través de juegos, acatos y desacatos desestabilizarán el orden, en conjunto con fuerzas ajenas al parque y a la casa, durante la ausencia de sus padres. La pintura de Velázquez, por su lado, también expone niños: la infanta doña Margarita. Además apreciamos al enanillo Nicolasito Pertusato, un personaje que no sabemos si es niño o no, ya que su estatura diminuta nos engaña. Sin embargo, la actitud de “molestar” al mastín, colocando su pie sobre el lomo del animal, nos indica, tal vez, una travesura infantil más que un acto propio de un adulto. Todos aquellos niños, Infanta de España y primos Ventura, tienen algo en común: gozan de un privilegio social y están privados de la compañía directa de sus padres. Si la infanta no aparece con sus padres, es porque Felipe IV y su esposa, Mariana de Austria, están al otro lado del salón correspondiente al taller del pintor. Lo sabemos por el reflejo del espejo al cual nos enfrentamos. En José Donoso, los niños estarán solos apenas los padres suban a los carruajes para iniciar el paseo al inventado paraje de descanso.

En ambas obras, los autores han utilizado el recurso del arte al interior del arte. Con respecto a la novela *Casa de campo*, Adriana Valdés afirma que “se reitera en el libro el recurso barroco de “la escena dentro de la escena”, la invención dentro de la invención. No sólo en el fresco *trompe l’oeil*, sino también en el juego de *la marquesa salió a las cinco*, cuyo título cita la frase de Valéry considerada típica de la arbitrariedad novelesca” (31). En *Las Meninas* de Velázquez, el recurso de la pintura dentro de la pintura es utilizado no sólo por la presencia

de un cuadro del cual vemos tan sólo un costado de su reverso, sino también debido a las pinturas que acompañan al espejo que refleja los rostros reales. Si para Adriana Valdés se trata de un recurso barroco, para Myrna Solotorevsky, en cambio, se trata de una construcción en abismo, término definido por Lucien Dällenbach en *Le récit spéculaire: Essais sur la mise en abyme*. Según la estudiosa, dicha construcción es utilizada al interior de la novela para dar “un golpe decisivo a la ilusión referencial” (20). De este modo, la ilusión mimética es destruida. Por cierto la presencia del artificio dentro del artificio genera una serie de redes especulares, fenómeno que conlleva a repeticiones y obsesiones al interior de las reflexiones sobre la novela. Se trata pues de una obra y de sus correspondientes reflexiones carentes de un centro estabilizador, porque lo real ya no lo encontramos para así poder anclar. Ante la ausencia de un referente, el plano se satura de elementos en repetición y no por una mera manía retórica:

“Descentramiento: repetición. Que nada perturbe la insistencia, la uniformidad de las fachadas y ornamentos huyendo, rectos, como en la perspectiva de los paisajes del renacimiento, hasta la línea del horizonte, que nada interrumpa la continuidad silogística del texto urbano, de aceras y cornisas, como nada fractura, desde lo ínfimo hasta lo máximo, la continuidad lítica del espacio mensurable...”
(Sarduy, 1227)

Sin embargo, la presencia explícita de un sujeto disfrazado de autor es la gran característica que establece un puente entre ambas obras separadas por siglos. En efecto, en *Casa de campo* el narrador personal asume la función de autor o, desde otra perspectiva, el autor, José Donoso, se inventa así mismo en otro mundo, el mundo ficticio del relato, dando lugar a la figura del narrador-autor o del “substituto autorial”, tal como lo denomina Myrna Solotorevsky. En el caso del pintor español sucede algo similar: Velázquez se hace presente en *Las Meninas*. Sin embargo, un observador atento se podrá dar cuenta que en aquella auto representación visual, la figura del pintor vestido de negro no corresponde necesariamente a Diego Velázquez, el pintor real que pisó la España que ya se asomaba a una decadencia inminente. Pese a que aquella pintura proclama el valor estético del realismo más perfecto y mejor logrado, la escena representada es una ficción, un montaje, una invención que luego imita la realidad: “El cuadro tiene algo de teatro

de marionetas, de conjunto de muñecos de un museo de cera” (Couve, 66). Los autores, Velázquez y Donoso, se hacen visibles en las obras tomando roles concernientes a una composición de la realidad ficticia. Velásquez la compone no sólo porque pinta un cuadro, según los datos arrojados por la misma obra, sino también porque todo lo representado en *Las Meninas* está determinado por sus políticas. En este sentido, el pintor funciona como un *régisseur*. Por ejemplo, la Infanta Margarita se coloca frente a sus padres, porque sólo éstos están siendo retratados por el artista de la corte. Por otra parte, el autor creado por el autor en *Casa de campo* se configura como el gran artifice de la historia. Su participación en la plasmación de los personajes es crucial y total. En efecto, según Myrna Solotorevsky, el narrador-autor de *Casa de campo* es un narrador personal. Esta figura, propia de la novela moderna según Kayser, conoce al revés y al derecho la historia que contará. Al mismo tiempo, maneja todos los hilos del acontecer y de su control no se escapa dato alguno. Tales características permiten concebir a este narrador como un dios:

“La relación entre autor y dios se torna evidente. El autor es omnipotente, omnisciente, omnipresente. El control que el autor ejerce sobre sus personajes, que después de todo son sus invenciones, es absoluto. Al sacrificarse la realidad ficticia mediante muestras de autoridad incuestionable, los personajes aparecen como títeres movidos por la voluntad del titiritero, que tiene poder de vida y muerte sobre ellos.” (Meléndez-Paéz, 29)

Retomando el paralelo entre la novela de José Donoso y la pintura de Diego Velázquez, pienso en otra característica en común que une ambas obras: el descentramiento, es decir, “la anulación del centro único” (Sarduy, 1125). Varios son los elementos que, en Velázquez, pueden actuar como centros de atención por parte del receptor o como motivos centrales de representación cortesana.

En efecto, podríamos pensar que el primer centro, supuesto centro que jamás llega a serlo porque compite con otros, corresponde a las figuras de los reyes que están siendo retratados. Su reflejo lo apreciamos sobre la superficie del espejo que cuelga en el centro del muro del fondo y que debería corresponder a lo pintado sobre la tela cuyo bastidor nos da las espaldas. En este sentido, la obra de Velázquez es una representación de la representación: se pinta al pintor que retrata a los reyes. De este

modo, el carácter meta-pictórico de la obra se torna primordial a la hora de describirla. Lo mismo sucede en *Casa de campo*, puesto que la reflexión del narrador sobre su quehacer develará la parodia si es que antes no hemos descubierto un humor para nada inocente. Ahora bien, José Donoso no se queda atrás al emprender un giro similar al de Velázquez: escribe sobre un narrador quien, a su vez, es un autor que escribe sobre la familia Ventura.

Retomando lo anterior, el centro monárquico de la obra pictórica está elidido. Sobre ese centro se ha instalado la noche oscura, como diría un José Lizama Lima recordado por Severo Sarduy en su ensayo “Barroco”. En efecto, los reyes ocupan el lugar del espectador. Ambos están fuera de la representación misma (el cuadro que cuelga en la sala principal del Museo del Prado) y del acto de representación representado en la obra pictórica. Es decir, ese sujeto, el matrimonio real, ha desaparecido. El sujeto de la representación no está ya en ninguna parte. Sólo lo sospechamos a través del reflejo especular, bastante borroso, por lo demás, y opacado por la luminosidad de la niña:

“Pero a partir de esa elipsis, a la vez inherente al cuadro –por existencia como pintura- y constituyente de este cuadro –por su particular concepción-, se produce otra que eleva la obra al barroco –como se eleva a una potencia- y la designa como modelo del cifraje barroco de codificación. El sujeto (tema) aquí elidido es también el sujeto, el fundamento de la representación, a quien la representación se parece, ése a cuyos ojos la representación no es más que parecido: centro organizador del logos en su metáfora solar: el rey, alrededor de quien todos giran y que todos ven; su correlato metafísico que representa, la mirada que organiza, el que ve.”(1328)

La elipsis del centro monárquico en la pintura de Velázquez es doble. En efecto, la ausencia de los reyes sólo advertidos por el espejo y su reflejo vuelve a manifestarse en la tela a la que el pintor se enfrenta en *Las Meninas*. Si éste está retratando a los reyes, la tela debería revelarnos sus imágenes. No obstante, de la tela vemos apenas un costado de su reverso. Sólo una parte del bastidor no señala metonímicamente la pintura en creación al interior de la pintura de Diego Velázquez. Es decir, no sólo el sujeto a representar está elidido, sino también la representación misma de aquel sujeto que ya no puede funcionar como centro. Es curiosa esta contradicción de la obra en la medida que su realismo pone en jaque a la representación misma. Se trata de la misma

contradicción existente en *Casa de campo*. Su diferencia con respecto a la primera radica en que permanece hasta el momento en que el lector advierte el discurso paródico en la novela. Existe otra contradicción de la pintura de Velásquez que es relevante para nuestra reflexión: “Entonces vienen las contradicciones. Este artista de lo objetivo, que no desea inmiscuirse en lo que realiza, que quiere exhibir sólo lo que ve, aparece autorretratado, sorprendido en la intimidad de su secreto quehacer...” (Couve, 63). En el caso de José Donoso, el narrador-autor, al inmiscuirse en la novela, deviene en la figura del narrador personal en términos de Kayser, objeto del discurso parodiado. Sin embargo, al establecer el paralelo con *Las Meninas*, la intromisión del narrador-autor debilita el principio de objetividad, valor proclamado, por ejemplo, por la novela experimental de E. Zola.

Continuando con nuestra reflexión, un segundo centro podría ser identificado con la figura del mismo pintor, esa invención construida pictóricamente por el mismo Velásquez histórico. Para Sarduy, se trata del “correlato metafísico del rey”, postulando indirectamente el segundo centro, es decir, el descentramiento. Este dato es interesante leerlo a la luz de las reflexiones ya expuestas acerca de *Casa de campo*. En la novela, encontramos dos autores (según lo afirmado por Pedro Meléndez-Paéz), siendo el correspondiente al narrador un disfraz que poco tiene que ver con la figura del verdadero autor, José Donoso. Lo mismo podría entonces pensarse en Velásquez: el representado no es Velásquez histórico y esto no sólo por la imposibilidad de la representación del sujeto (“el sujeto no está en ninguna parte” nos lo ha dicho ya el mismo Lacan), sino porque la figura de Velásquez histórico en tanto autor pictórico ha muerto, tal como lo postula Roland Barthes para la autoría en general en su texto titulado “La muerte del autor”. Otro dato interesante acerca de la *Las Meninas* altera también la unicidad de ese sujeto autor representado sobre la tela: según Adolfo Couve, la cruz escarlata de Santiago fue pintada por el rey mismo sobre el pecho del personaje tras la muerte del creador. Este centro entonces sufre de modificaciones a lo largo del tiempo. El proceso de su construcción a través del pincel del pintor oficial de la corte no garantiza una identidad inamovible.

El descentramiento donosiano puede ser advertido en una serie de aparentes oposiciones binarias. En la medida que anulamos la jerarquía que relaciona los elementos de la supuesta oposición, el descentramiento se desencadena. El elemento privilegiado cesa de funcionar como referente y centro, porque el otro elemento anteriormente postergado reaparece. El descentramiento escindirá la representación en tanto función del narrador-autor, aunque, claro está, el término “representación”, en tanto mimesis, puede incomodarnos ante la insistencia de la voz narrativa al decirnos que todo lo que ocurre en Marulanda es invención pura.

¿Por qué es posible sostener un descentramiento en *Casa de campo*? En primer lugar, la doble existencia de autores: el real que se encuentra ausente y el falso autor, ese narrador disfrazado que, al llamar la atención a todo foco de luz, deja en tinieblas oscuras al autor real ya elidido. Esta doble configuración puede pensarse como una oposición binaria no sólo en la medida que sus valores se opongan, sino también en la medida que presenten relaciones jerárquicas. No es fácil determinar “quién manda a quién”. En primera instancia, cabe posicionar al autor real por sobre el narrador-autor, ya que éste último es una invención construida. Por otro lado, no obstante, el autor que desaparece es el primero. José Donoso ha cedido su lugar, relegándose tras las cortinas. El que brilla como autor, por cierto, es el falso autor. Creo que el carácter de estas relaciones puede ser anulado en la medida que ambos autores son construcciones, invenciones que sólo se sostienen en una *performance* enmascarada. El narrador se disfraza con el artificio de un relator decimonónico, pero también con la figura del autor real. Qué fácil es para un lector desprevenido pensar en que el narrador-autor de la historia de la familia Ventura es el mismo José Donoso. No en vano, el autor jamás nos dice quién es, ni su nombre ni su origen. Tal vez se trata de una estrategia para despistar y permitir conjeturas varias destinadas a errar. Lo que quiero decir con lo anterior es que la figura histórica de José Donoso funciona como un disfraz y que, tras leer la entrevista con Silvestre Ventura, nos damos cuenta que, como todo disfraz, es también una invención:

“... el disfraz del narrador no es el de ninguno de los personajes de *Casa de campo*, sino el de uno de los personajes del “mundo”; este último (el “mundo”) se ve entonces sometido a las mismas

reglas de ficción, compuesto por una sucesión de máscaras o de papeles. Personajes novelescos crean a su vez personajes ficticios; el “autor” se enfrenta, conversando, con uno de sus personajes, Silvestre Ventura, quien le reprocha contar la historia en forma exagerada. Mediante la máscara del narrador y la introducción de éste como personaje, mediante también la escena dentro de la escena, se relativiza el lugar del sujeto narrador y el del sujeto lector que ha entrado con él en este pacto o acuerdo de ficción; ambos- narrador y lector pueden (o podemos), como bien dice Borges, ser personajes ficticios.” (Valdés, 31, 32)

Lo real es la máscara del sujeto narrativo y, así, la realidad se vuelve invención como lo es cualquier disfraz o apariencia.

Un segundo descentramiento se encuentra en la oposición narrador/ personajes. La jerarquía que los une se sostiene en la medida que los últimos son invención del narrador-autor. Siguiendo la misma estrategia del caso anterior, esta oposición se disuelve al pensar ambas figuras como ficción. Los personajes son la invención de la invención; una construcción realizada por una figura fantaseada por José Donoso, quien presta su identidad al mundo del relato para ser utilizada como un disfraz más. De este modo, el narrador-autor como “escriba que funciona como centro de perspectiva” es un engaño, una ironía, una parodia. Y al dejar de ser un centro ordenador y compositor de la escena desencadena el juego en la estructura novelesca. El narrador, en tanto ficción, se enreda en el manejo de los hilos de sus propias marionetas, es decir, los personajes.

Finalmente son éstos últimos quienes también provocan la caída de un referente central. Los adultos de la familia Ventura, esos que amparan el orden inamovible e imponen el significado de la realidad a través de relaciones de dominio que ya han naturalizado, están elididos. Su presencia en la historia corresponde más bien a una ausencia. En efecto, los padres pasarán durante el tiempo del relato, el día del paseo que se prolongará por un año, fuera de la casa y el parque, espacio en el cual acaecen la mayoría de los acontecimientos:

“-No. No volverán. Si el sitio donde fueron de paseo resulta tan portentoso como esperan, no volverán ni hoy, ni mañana ni nunca. ¿Para qué van a volver, si llevaron naipes y mandolinas con que divertirse, y redes para cazar mariposas y cañas para pescar?... No, primitos míos: no volverán. La verdad, debo repetirla, es que huyeron porque tienen miedo de que los antropófagos asalten esta casa.” (Donoso, 20, 21)

Tan sólo se deja a un lado esta elipsis cuando retornan desde la capital para vender la propiedad a los extranjeros. A ello debe agregarse que el orden que ellos han sido capaces de imponer será anulado por algún tiempo dada la participación de Adriano Gómara, los nativos y aquellos niños partidarios del “desbando”. De este modo, el significado impuesto por los Ventura será puesto en duda, así como los modos “tradicionales” del narrador en la medida que conllevan, según Leonidas Morales, un discurso parodiado.

Poner en duda la permanencia de la familia Ventura (específicamente el grupo de los adultos) como referente y centro del significado es el mayor gesto político de la novela. Como consecuencia, la oposición narrador-Ventura (adultos) no será jamás resuelta. Esta oposición no tiene necesariamente que ver con el hecho de que el narrador tome partido por los niños y los nativos, sino más bien se trata de un conflicto que es planteado estéticamente. En efecto, el discurso paródico del narrador pone en jaque la verosimilitud y la representación mimética como principios del arte. Ahora bien, esta postura estética se torna ideológica en la medida que se opone a la estética privilegiada por la ideología de los Ventura. Recordemos que éstos buscan “reconocerse” en toda obra de arte:

“En todo caso, a Juvenal no le gustó el giro que iba tomando la intriga que las palabras de Mauro iban bosquejando en el balcón—fábula, leyenda, cuento en vez de novela con cuyos personajes les fuera fácil identificarse, porque eran Ventura y, como tales, les gustaba que el arte verosímil y esclavo reflejara sus complacencias—y al parecer tampoco le gustaba a nadie que porque Mauro continuaba una monserga sin inspiración.” (Donoso, 241)

En efecto, el realismo está dispuesto ideológicamente por los Ventura. De esta forma, la ruptura mimética (ilusión de realidad) por parte del narrador es no sólo estética, sino también política: “Era demasiado obscena la relación que parecía haber crecido entre primo y prima, teñida de un ponzoñoso sentimentalismo que ellos, los Ventura, no podían aceptar, ya que era la negación del sano realismo que gobernaba sus vidas” (276). Esta cita corresponde al pasaje en el cual los adultos, de regreso a la casa tras el día de paseo, encuentran en el camino a Fabio y Casilda, quienes han engendrado un niño durante el año de ausencia de los padres y no durante tan sólo un día de campo, como

afirmaba la versión de éstos últimos. Para “correr un tupido velo” sobre la incómoda situación, la des-realizan, imponiéndole la ficción. Es ésta la que se torna grotesca y poco “realista” para la opinión de los adultos. El apego de los Ventura al realismo también es explicado por las palabras de Silvestre emitidas durante la entrevista con el narrador-autor: “-¿Y qué sacai con escribir algo sobre nosotros en que ninguno de nosotros se reconocerá?” (424). Esta actitud vinculada a la clase social dominante según el mundo de la novela, ya fue descrita precisamente por un vanguardista. En efecto, Juan Emar afirmará en sus ensayos que el rechazo a un arte de vanguardia es propio del burgués que quiere reconocerse en la obra y para ello exige un arte figurativo. Se trata pues de confirmar en la obra lo que ya conoce, rechazando toda posibilidad de enfrentarse a otra realidad que no lo refleje.⁷

Retomando el tema del descentramiento, cabe preguntarse por aquello que estas obras pretenden representar. Ante la elipsis del centro monárquico y la imposibilidad de representación de un sujeto, a quién se le representa principalmente en *Las Meninas*. ¿Cuál es, en este sentido, el protagonista de la obra? ¿Los reyes, el pintor de la corte, el espectador, la infanta, las meninas gracias a las cuales la obra recibe el título? Algunos desaparecen, otros toman las posiciones equivocadas para lograr un verdadero protagonismo... Ante la imposibilidad de determinar al verdadero protagonista, la composición de Velázquez es tal vez una escena polifónica que dialoga con un centro que nunca está, ausencia que nos impide determinar el verdadero objeto de representación. El referente no está y su representación se desperdiga en varias figuras que desencadenan el caos y la fugacidad del sujeto: “poco nos hemos interrogado sobre lo que pinta Velásquez en *Las Meninas* y sobre la falsa inocencia de los espejos. Esa curiosidad nos hubiera hecho comprender que el sujeto no regresa único, unido, pleno, en un punto preciso; que no lo podemos aprehender frontalmente” (Sarduy, 1239). En este sentido, tal vez el personaje que mayor indica la inquietud y pregunta de esta pintura por el sujeto es aquel llamado don José Nieto, aposentador de la reina, quien descubre una cortina motivado por los efectos de una luz natural. Este personaje es también el que se va de la escena, instalando así la posibilidad de un abandono del taller. De este modo, José Nieto

7 Ver Emar, Juan. *Escritos de arte (1923 - 1925)*. Recopilación, selección e introducción Patricio Lizama. Santiago: DIBAM, 1992.

puede ser una metáfora de la fugacidad del sujeto, de ese sujeto elidido, de aquel cuya identidad se forja en una elipsis:

“¿Y si la estructura del cuadro –otro análisis coincide aquí con el nuestro- y su montaje perspectivo no se alejaran, como hacia su punto de fuga, hacia el espejo (y el rey), sino hacia dos puntos sin coincidencia? Por una parte, esa puerta por donde un hombre que ha visto la escena y los personajes en representación “se fuga” hacia el exterior. Ese hombre, homónimo del que organiza la representación –se llama Nieto Velásquez- es el que ha visto, el reverso del que, como ausente, mira. Más que los modelos en la cámara, contempla el gongorino diseño interno, más que la escena, el plano vuelto al revés del cuadro representado en el cuadro. El que se va, dice Lacan, es el que se ve y el que ha visto; el que se queda –Velásquez-, el otro punto de fuga: es la mirada que vendrá a pintar en nuestro lugar, el lugar de la vista, pero en la medida en que ésta no contiene la mirada; el maestro la deja sobre la tela.” (1239, 1240)

El sujeto que se fuga también está presente en *Casa de campo*. En efecto, este narrador enmascarado y que (des)enmascara la narración en tanto apariencia con el fin de conservar o desterrar una ilusión de realidad, apelando al ensayo de Leonidas Morales, tampoco logra atrapar, fijar, diría yo, del todo a sus personajes inventados, pese a reconocer que puede hacer con ellos y su historia lo que desee, incluso otras versiones. Cabe preguntarse también, en la medida que la novela remite a un discurso figurativo al que finalmente lo parodia, a quién el narrador quiere “representar”. Por supuesto, la obra representa alegóricamente relaciones de poder.

No obstante, el narrador quiere representar también modalidades de sujetos a través de la plasmación de personajes. En este aspecto vemos con mayor claridad, creo yo, la fugacidad de un sujeto, porque estos personajes se le escapan, se le fugan, viéndose así incapacitado de fijarlos, como quien coloca un insecto disecado gracias a la ayuda de un alfiler con la finalidad de exponerlo. Recogiendo una vez más la metodología de Leonidas Morales, sostengo que esta fugacidad se da en el acto de la enunciación⁸ tanto de él mismo, el narrador, como de los mismos personajes que se crean así mismos en el ámbito de la mimesis, entre otros recursos. El lenguaje dispuesto en sus bocas no “representa” ni calza con la identidad dispuesta por el narrador-autor y por los convencionales padres. De este modo, los personajes se

⁸ A la luz de los aportes de Benveniste, Leonidas Morales, en “Máscara y enunciación”, afirma la existencia de dos niveles de estructuración de la obra literaria, ambos como escenarios de análisis posibles: el nivel de la enunciación y el nivel de los enunciados.

modifican, se travisten, muestran reversos para luego volver a dar vuelta el traje. Wenceslao aparece como una niña, la *poupeé diabolique*, dado los antojos dementes de su madre para luego cumplir un liderazgo y un rol de héroe caído. Juvenal en el juego denominado *La Marquesa salió a las cinco* se hace llamar la pérfida marquesa, logrando así satisfacer ensoñaciones que acrecientan su homosexualidad y ampliando los ámbitos de construcción de subjetividad. Melania, en el mismo juego que irá perdiendo su carácter ficticio a los ojos de la ficción principal de la novela, se inventará como la hija de la pérfida marquesa. La ciega y la visibilidad de Celeste están separadas tan sólo por un paso, mostrándonos así dos caras del personaje sin atrevernos a afirmar cuál es la verdadera. La nieta pobre y desheredada, Malvina, se convertirá más tarde en la elegante y riquísima mujer rodeada de *borzois* que amenazan con sus hocicos: “Cambiar de piel, para Malvina, resultaba cómodo porque jamás se sintió a sus anchas ni completamente dueña de la piel concebida por su familia. Libre de Higinio, no tardó en borrar toda huella de su clase, de su nombre e incluso de su edad por medio de afeites y manipulaciones externas” (Donoso, 485). Con lo anterior quiero decir que los personajes construidos en *Casa de campo* no son esencias. Al sujeto-personaje no se le puede fijar y la ausencia de fijación conduce a la desaparición, advirtiéndonos así de la levedad de la ficción ejercitada por el narrador vestido de autor.

Sólo apariencias es lo que el narrador puede construir y ofrecer a su querido lector y, en esto, tal vez no hay engaño, ya que tras la apariencia nada podemos esconder: “... nunca debemos olvidar que la apariencia es lo único que no engaña” (20). Estas palabras puestas en bocas de Melania, quien reprende a Wenceslao por su desnudez, contienen quizás una trascendencia mayor para dar con algunos de los sentidos de la obra. Con ello, se nos advierte también que la única posibilidad de existencia es la apariencia, el artificio, porque el origen, el significado trascendental, el referente, nunca ha estado para forjar una identidad. Hay, por lo tanto, una advertencia no sólo estética, sino también ética. En relación con este punto, la libertad se forja como un valor al cual sólo accedemos en el juego, en el disfraz, en el construir una identidad cambiante por medio de múltiples máscaras:

"... no importa que en el juego de la semana pasada hayas sido otro personaje, no recuerdo qué fuiste, paje o doncella, no importa cambiar porque es un juego, hoy puedes ser otra persona si cabe en la historia que vamos inventando, hombre o mujer, joven o viejo, bondadosa o perversa, somos libres para seguir el curso de la trama que desarrollemos, y para transformarnos porque para algo somos los hijos de los Ventura que no nos permiten acceso a sus guarderías privados porque son cosas de gente grande, pero cuya ausencia de hoy nos permitirá abrir armarios y roperos y cómodas para apoderarnos de todo y disfrazarnos con el fin de darle impulso a la fantasía protectora que nos englobará." (243, 244)

Concebir el artificio como una realidad natural se presenta para el narrador paródico como un engaño, una distorsión esclavizante contraria a la libertad lúdica. Creo que en este punto radica una dimensión ética de la obra. En efecto, la mentira (un artificio más) deja de ser mentira cuando es naturalizada por los Ventura adultos, provocando precisamente el engaño y la tergiversación de los acontecimientos. Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en la explicación de la ceguera disfrazada de Celeste: "Había veraneado desde siempre en esta casa donde las hondas habitaciones y el tembloroso parque conducían a intimidades culpables, de modo que entre ellos el concierto del engaño databa de tan antiguo que la mentira no era mentira porque se originó antes que la palabra definiera los contornos del bien y del mal" (151). De este modo, contrariamente a Celeste y sus familiares, el narrador nos insistirá en lo artificial de lo que hemos denominado verdad y realidad.

Dado lo anterior, es posible advertir diferentes actitudes con respecto al narrador y los personajes en cuestión, fortaleciendo así aquella oposición ya mencionada. El narrador insistirá en que no hay límites que separan lo real de la ficción, ya que lo existente puede ser definido desde ésta última. Los personajes, por el contrario, perpetuarán los límites divisorios. Así como se ha dispuesto de una gran reja forjada con las lanzas de los nativos con el fin de dividir el parque de la extensa llanura⁹, los adultos inventarán para su propia conveniencia la diferenciación entre el juego y aquello que ellos determinan como realidad. Al parecer, para los Ventura adultos, el orden se asienta y se mantiene en ese límite que el narrador quiere destruir, al decirnos que el sujeto y el espacio que lo contiene son ficciones.

9 El motivo de la reja establece una vez más la oposición narrador adultos, estableciéndose además una alianza entre narrador y niños, ya que éstos, liderados por Mauro desmontarán las lanzas de los cimientos, con lo cual el espacio cerrado de la casa y el parque se tornará vulnerable a las amenazas externas. Al respecto, revisar capítulo número tres de la primera parte de la novela.

A modo de conclusión, es posible afirmar que, si el sujeto se configura social y culturalmente por medio de relaciones de poder, la lectura aquí realizada de la novela *Casa de campo* puede develar los discursos con los cuales la novela construye subjetividades. Se trata entonces de un discurso paródico dispuesto en los enunciados del narrador, un discurso en pugna con otros discursos no necesariamente literarios, en definitiva, un discurso con implicancias estéticas y políticas que determinan la construcción del sujeto. De este modo, nos hemos tropezado con una subjetividad construida en zonas fronterizas y ambiguas, una subjetividad que salta de la ficción a lo real y de lo real a la ficción para finalmente desvestir lo que ya sabemos: que la realidad es un invento dispuesto por el lenguaje y sus formas ya fragmentadas. El tropezón, por lo tanto, se ha traducido en un golpe feroz de nosotros mismos contra un espejo ya trizado.

Referencias

- Cornejo Polar, Antonio. “El obsceno pajarito de la noche: la reversabilidad de la metáfora” José Donoso: la destrucción de un mundo. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1975.
- Couve, Adolfo. “Una aproximación a “Las Meninas”, de Velásquez” en Escritos sobre arte. Paz Balmaceda, comp. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2005.
- Donoso, José. *Casa de campo*. Santiago: Alfaguara, 1999.
- Meléndez-Paéz, Pedro. “En torno a la autoridad narrativa en “Casa de campo”. Letras.s5.com/Proyecto Patrimonio. 1990. <http://www.letras.s5com/donos0105027.htm>
- Morales, Leonidas: “Introducción a la obra de José Donoso” en Donoso, 70 años. Chile: Ministerio de Educación, 1997 .
- _____ . “Máscara y enunciación” en *Novela chilena contemporánea*. José Donoso y Diamela Eltit. Santiago: Cuarto Propio, 2004.
- Sarduy, Severo. “Barroco” en *Obra completa*. Tomo II. Gustavo Guerrero y Francois Wahl, coord. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- Solotorevsky, Myrna. José Donoso: incursiones en su producción novelesca. Santiago: Ediciones Universitarias de Valparaíso. Universidad de Valparaíso, 1983.
- Valdés, Adriana. “Casa de campo: el poder y la pesadilla” *Composición de lugar*. Santiago: Universitaria, 1996.