

LA MÁSCARA DEL LENGUAJE: *CASA DE CAMPO* DE JOSÉ DONOSO

MARIE MURPHY
Loyola College

Mientras que la nueva narrativa latinoamericana cuestiona muchos aspectos de autorreflexividad, dentro de esta tradición, *Casa de campo* de José Donoso¹ llega a ser uno de los más exhaustivos exámenes del arte de novelar, yuxtaponiendo abiertamente técnicas realistas y posmodernas. En este estudio, examino un problema central de la metaficción: la discrepancia entre el arte y la realidad. Considero dos ejemplos de la «mise en abyme», y señalo el papel del artificio (y el artificio del lenguaje), el cual subraya paradójicamente, la búsqueda de la historia y la realidad en la novela. Las estrategias retóricas explícitamente presentadas al lector se complementan con una red de duplicación interior, es decir, con el recurso de la «mise en abyme». Dos de éstas, la excursión a una laguna mítica y la obra teatral («La Marquesa salió a las Cinco», un frecuente pasatiempo veraniego de los niños dentro de la novela) reflejan el marco exterior de la novela, mientras que simultáneamente se refieren a la construcción de la realidad de los personajes y al proceso estructurador de la ficción.

Tanto la obra teatral como la excursión son ficciones de orígenes inciertos dentro de la novela y su función es idéntica dentro de la anécdota: la mistificación de un grupo antagónico. Es decir, la excursión a la laguna mítica se inventa para distraer a los adultos y evitar que reconozcan y se apropien de la inminente revolución mientras que la obra teatral se propone despistar a los niños para que no se unan a la sublevación. La laguna y la obra indican la predilección de los Ventura por vivir en un mundo de fantasía, negándose a confrontar la realidad. Simultáneamente, estas dos «mises en abyme» recuerdan y exaltan el *poder* de la *invención*, problematizando los dos vocablos: la naturaleza del poder y el es-

1. José DONOSO, *Casa de campo*, Barcelona, Seix-Barral, 1978. Todas las referencias a las páginas de la novela irán en el texto.

tallido creativo del lenguaje que se desliza a pesar de las versiones oficiales de la verdad.

La novela es un «lugar sin límites» y ningún lugar, un sitio donde la realidad y la fantasía se cruzan en una construcción textual en la cual las partes se reflejan y reflejan la totalidad, mientras que las fronteras entre los elementos constitutivos se subvierten. La novela comienza con una excursión a una laguna inexistente; los sucesos centrales se confunden con los de la obra inserta; y el fresco «trompe l'oeil» se hace real, mientras que los personajes se reducen a la bidimensionalidad del fresco. Más allá del juego de la autoridad entre el autor implícito, el narrador, los personajes y los lectores, el texto cuestiona la percepción de la realidad, su representación y finalmente su existencia.

El texto se anuncia como una analogía ficticia de teorías sociológicas como las descritas por Berger y Luckmann, en las cuales la realidad se construye socialmente, principalmente a través del lenguaje,² así como de un concepto expresado por S.J. Schmidt.³ Schmidt se basa en la epistemología constructivista cuando afirma que «el mundo construido es un mundo que consiste en la experiencia y no afirma la “verdad” en términos de correspondencia con una realidad ontológica». Concluye que la realidad siempre es una construcción y que su existencia objetiva es una ficción, ya que no podemos determinar más que postulaciones de la realidad. *Casa de campo* y sus personajes continuamente afirman y confirman, aún cuando paradójicamente duden y subviertan, la presencia y la realidad. Mientras que la ficcionalización del discurso y los «orígenes» intratextuales dibujan un vago mundo apartado de la realidad, la extraña semejanza con acontecimientos reales y la realidad social juegan contra el solipsismo del texto.

La excursión a la fabulosa laguna presenta y funciona como emblema de la novela misma. El comienzo espasmódico de la narración se hace eco del infructuoso intento de establecer una causa original para el viaje de los padres. Igualmente, el narrador continuamente viaja hacia atrás en el tiempo para explicar la hipotética laguna, vuelta aún más implausible por los rumores, las adivinanzas y el círculo siempre mayor de participantes en la creación de este mito. Aparentemente Arabela, Wenceslao y Adriano se confabularon para inventar la laguna, esperando apartar a los adultos de su centro de poder y oro. La laguna comienza como una ficción dentro de la novela pero los Ventura finalmente aceptan su existencia, por lo que llega a ser «real». Cuando los niños piden más informa-

2. Ricardo GUTIÉRREZ MOUAT se ha referido a la obra de éstos en relación a la ficción de Donoso en las notas a la Introducción de su *José Donoso: Impostura e impostación: La modelización lúdica y carnavalesca de una producción literaria*, Gaitherburg, MD, Hispamérica, 1983. Peter L. Berger and Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Garden City, New York, Doubleday, 1966.

3. S.J. SCHMIDT, «The Fiction is that Reality Exists: A Constructivist Model of Reality, Fiction, and Literature», *Poetics Today*, 5.2 (1984), pp. 253-274.

ción, los padres fabrican respuestas para encubrir su perplejidad. Los documentos y los mapas apócrifos de Arabela, un nivel más allá de la oralidad de los rumores, aprisionan aún más a los adultos en la aparentemente incontrovertible verificación de la palabra escrita. Sin embargo, la palabra sólo «verifica» la inseguridad textual.

La explicación del origen del mito que provee el narrador claramente se refiere a la poética de la ficción tanto como al proceso similar de construcción de la realidad. La ficción se crea con voces y fragmentos que poco a poco construyen un corolario de la realidad, potencialmente confundido por un lector ingenuo con la realidad misma. El narrador de Donoso asegura que, a través de su metanarrativa, no confundimos sus palabras con personas y sucesos reales. Al lector se le ofrecen simultáneamente y se le niegan indicios realistas escénicos y de sucesos. La cabalgata en forma de serpentina hacia la laguna es una metáfora de la sucesión de palabras en la novela que precariamente reemplazan el mundo ausente —figuras trazadas y borradas en el mismo proceso. La excursión, como deleitoso escape de las construcciones diarias, se refiere a las convenciones de la ficción. La novela también hace un viaje, sin otro destino que el suyo propio, infinitamente expandible por medio de digresiones temporales y espaciales. El concepto de la narrativa como desplazamiento físico se sugiere a través del arreglo jerárquico de los coches en la cabalgata, las recurrentes imágenes lineales (la cabalgata, el tren, la sinuosa línea de los coches y la reja de Marulanda) y la reduplicación de la excursión en una serie de viajes menores —todo conectado metafóricamente al presente del viaje narrativo.

La contrapartida de la laguna, la obra teatral de los niños, es asimismo una afirmación de la irrealidad de la novela. Se trata de una versión estilizada de la novela mayor, que subraya la lucha por el poder, tanto como la producción continua de mitos y mascaradas. También recuerda a los lectores la ausencia del amor en un mundo donde el afecto es una farsa, hiperbólicamente reducido a una intriga amorosa en «La marquesa salió a las cinco». La monolítica sociedad de Marulanda se torna aún más irreal en el espejo distorsionado del drama. Los personajes, ya emblemáticos, son aquí completas caricaturas; el comportamiento artificioso juega aquí un papel explícito; el paisaje y la mansión fantásticos, literalmente llegan a ser un escenario teatral y los rumores, un guión. Por ejemplo, un personaje, La Pérfida Marquesa, acompaña «sus palabras con una cargada de final de segundo acto» (341); el narrador aspira a construir «un escenario para su recital» (324) y «afuera, un sol muy alto, bruñido como por orden de los Ventura, detallaba la superficie azul del cielo» (324).

Aunque la obra teatral se propone apoyar la autoridad de los adultos, la obra se subvierte por las desviaciones de la supuesta trama. La duplicidad verbal en la cual cada suceso revolucionario se redefine como un mero juego sin trascendencia triunfa por un tiempo al mantener el *status quo*. Sólo se puede superar el drama si uno se niega a jugar según las reglas. Después de la revolución y en

cuanto Casilda roba el oro de los Ventura, el juego (la obra) ya no sirve a los propósitos de los padres, por lo que se toma una de las medidas más salvajes: los sirvientes aplastan la insurrección con una violencia nunca vista en Marulanda.

Una de las preocupaciones principales de la novela es el acoplamiento entre el artificio y el lenguaje; en efecto, el lenguaje es algo tan impuesto como lo son los trajes de los personajes. Los Ventura (los adultos) esperan que el lenguaje sea una ventana hacia el mundo. Además, el lenguaje debe ser unívoco, determinado por los poderosos. El narrador demuestra esta visión del mundo a través de metáforas: el aparente orden de la sociedad dentro de la novela, la autoridad del mayordomo simbolizada por su uniforme gigantesco y los personajes atrapados en una eterna inmovilidad.

Esta actitud monolítica hacia la realidad y el lenguaje se subvierte desde dentro del mismo mundo de los adultos. El lenguaje se descentra de varias maneras. Los nombres, por ejemplo, se generalizan, así que Juan Pérez es el mismo nombre que se le da a un empleado diferente cada año. Por lo tanto, la especificidad de un nombre se desmiente por su función más general de designar una posición. Aún menos funcionalmente, las palabras se utilizan para expresar significados opuestos a la norma dentro del mundo textual: el amor es el odio, un año es un día, etc. El lenguaje esconde inadecuadamente una falta de conocimiento, como con los libros vacíos de la biblioteca o los mitos sobre los orígenes inexplicables.

Dentro de la obra teatral, el lenguaje cobra un significado especial porque su artificiosidad es paralela al propósito de los adultos de excluir la realidad mientras que la naturaleza del lenguaje subvierte su propósito concurrente de *representar* el mundo como lo desean. La semiosis sin límite del lenguaje que describe Charles Peirce se subraya a través de un alarde caótico de palabras en transformación.⁴ Por ejemplo, Juvenal describe la obra como una fábula, una leyenda, un cuento de hadas; el narrador lo llama una mascarada; y Melania, una farsa. A los niños primos, se les llama espectadores, actores, extras, multitud, mientras que Mauro se refiere al sudor de Melania como «esa gota precisa, no otra, sudor, lágrima, linfa, rocío, cualquier cosa» (226). El narrador se refiere a los niños con los nombres de la novela o de la obra teatral inserta sin distinguir entre ellos y además, los niños intercambian nombres y papeles durante el resto de la novela con mayor frecuencia. Cuando Adriano entra en el espectáculo,

4. Umberto Eco describe las teorías de Charles Peirce sobre «unlimited semiosis»: «The process of unlimited semiosis shows us how signification, by means of continual shiftings which refer a sign back to another sign or string of signs, circumscribes *cultural units* in an asymptotic fashion, without even allowing one to touch them directly, though making them accessible through other units... Semiosis explains itself by itself: this continual circularity is the normal condition of signification and even allows communicational processes to use signs in order to mention things and states of the world», *The Role of the Reader*, Bloomington, Indiana UP, 1979, p. 198.

Melania lo llama «Dios Padre Todopoderoso», y el narrador usa la designación como un epíteto irónico en momentos posteriores.

Wenceslao entiende la imposibilidad de una interpretación unívoca de los sucesos cuando observa a Juvenal «captando otras voces y visiones que las de sus primos en su ruidosa mascarada, sin duda idénticas pero con carga contraria a las que el mismo veía y oía» (238). Finalmente, la correlación lingüística entre significante y significado es tan tenue e irreal como las máscaras torcidas, el obvio maquillaje y la escenografía alucinatoria, donde la ilusión de correspondencia se destruye a través de trucos teatrales insuficientes. Nada logra emparejarse ni enmascarar adecuadamente, una metáfora para el deslizamiento de signos cuyo significado ni puede limitarse completamente ni presentarse transparentemente.

Ya que el uso del lenguaje y de la voz dentro de la obra teatral reflejan hiperbólicamente los de la novela, el drama es una «mise en abyme» que Dällenbach categorizaría como un reflejo del código narrativo tanto como del código textual.⁵ A través de la exageración, se enfatiza la opacidad de todo lenguaje, tanto como la deliberada falta de comunicación de los adultos, niños y del narrador. El lenguaje afectado de la novela se torna «idioma marquesal», una lengua inventada y falseada irónicamente, nada infantil: «El capullo se agostaba en lo más azul de la noche, cuando la ajetreada jungla presumía su vapuleadora intransigencia con el fin de destruir la orografía imperial de mi sangre» (436). Las banalidades estereotipadas de los adultos se parodian en el tono exaltado del idioma marquesal. Los cultismos, arcaísmos y la complicada sintaxis se mofan de las pontificaciones anafóricas de los adultos (y del narrador). Las palabras llegan a ser «divinas palabras» que embrujan a los niños y a los lectores. El narrador y los niños están ambiguamente atrapados y gozan del frenético discurso de la obra.

Un colapso final de la descripción lingüística surge cuando los huéspedes extranjeros se niegan a creer en la descripción de la realidad de los Ventura. Uno de los huéspedes, pregunta «¿Cómo puedo creer que es verdad lo que la señora Celeste describe... que el lugar mismo no es pura invención?... El subjetivismo con que ustedes acostumbran a juzgar todo lo que pertenece a la familia nada tiene que ver con la realidad vista desde afuera y con otra perspectiva» (423, 228).

El narrador, al proclamar el hecho de que el lenguaje sólo alude a la realidad, deliberadamente pinta a los personajes y la historia como construcciones lingüísticas en su metanarrativa. Les indica a sus lectores que eviten la trampa de ver el mundo directamente a través de palabras. El lenguaje, que inevitablemente limita y estructura la realidad, se problematiza aún más a través de la ambigüedad y el metalenguaje del narrador. Las palabras en la novela llegan a ser obstáculos y desafíos en la construcción de una realidad paralela pero diferente.

La parodia del narrador de la mistificación que funciona en todos los niveles

5. Lucien DÄLLENBACH, «Intertexte et autotexte», *Poétique* 27 (1976), pp. 282-296.

de la sociedad desenmascara el intento de los padres de suprimir la realidad y las palabras que no emanan de su autoridad. Algunos de los personajes más lúcidos subvierten algunos acontecimientos por el juego o el cuestionamiento de palabras. La rebelión de los niños busca tanto lanzas como armas y como palabras. Mauro opta por la intercambiabilidad del lenguaje: cada lanza o palabra debe ser: «reagrupable de mil maneras distintas y con mil fines distintos, no esclavizadas a la función alegórica que ahora las tenía presas en la forma de una reja» (118). Arabela, en contraste con el habla eufemístico de los sirvientes («desaparecer» significa «esfumarse por arte de birlibirloque») dice claramente: «Quiero decir, específicamente, que ustedes lo han tomado prisionero y se lo han llevado» (344-345). Wenceslao y Agapito inventan un lenguaje para comunicarse entre sí, burlándose del discurso oficial: los hombres del Mayordomo «eran tan bastos que no comprendían ningún idioma salvo el propio, ni siquiera la jerigonza» (369). Tanto el idioma secreto de Wenceslao como el idioma marquesal recuerdan el gígllico de *Rayuela*, otro discurso que juega contra el lenguaje prosaico, serio y tradicional.

La oligarquía Ventura también inventa un lenguaje pero su poder para conferir nombres se les niega en última instancia. Descubrimos que, sin que los adultos lo supieran, el nombre Juan Pérez que genéricamente se refería a una serie de jardineros, es el nombre verdadero de una persona que volvía a Marulanda anualmente. Irónicamente su papel es diferente de lo que habían imaginado, ya que es un usurpador secreto entre el anónimo grupo de los sirvientes. La característica no funcional del lenguaje no sólo se presenta a niveles microtextuales sino también a un nivel narrativo mayor. No sólo no corresponden cosas y palabras, sino que los estáticos comienzos y las alusivas referencias al tiempo y al espacio de la novela niegan la fijación balzaciana de la trama en la historia. Los catalizadores centrales del cuento, la laguna y el drama, nunca creíbles, pierden completamente su fuerza: la muerte de Arabela trasciende el encantamiento de la obra, y los extranjeros se burlan de la laguna cuando compran Marulanda al final de la novela. El poder y el poder del discurso monolítico, inseparable en esta novela, se diseminan. Recuerda las ideas de Foucault sobre la relación entre el poder y el lenguaje: las reglas del discurso, por exclusión y división, utilizan el conocimiento y el poder para el control social: se invoca la «verdad» como máscara para su funcionamiento.⁶

La máscara de la verdad de los adultos y la parodia del narrador de sus métodos aúnan el significado múltiple de la expresión «sólo las apariencias cuentan» en el discurso. La exagerada riqueza de los detalles pintorescos traiciona la intención de la novela de reducir la simbólica profundidad de los personajes y de la trama a diseños esquemáticos como se ve metafóricamente en el fresco

6. Vincent B. LEITCH escribe sobre Michele Foucault en *Deconstructive Criticism*, New York, Columbia UP, 1983, pp. 154-155.

«trompe l'oeil» —la «mise en abyme» más vertiginosa de la novela. La realidad se transcribe a la superficie de la página, o para los personajes, a la platitude del fresco en el cual se les puede engañar para que entren. Los lectores, también pueden ser inducidos a entrar en el fresco alegórico y ver una descripción categórica de Chile, u otros reflejos unívocos de la realidad.

Mientras que la novela no intenta (ni puede) ser un espejo de la historia, refracta de manera distorsionada aspectos de la sociedad e historia chilenas y latinoamericanas. El autor (y el narrador) indican que *Casa de campo* es simultáneamente una novela de aventuras, una novela política y puro lenguaje.⁷ Se entrelaza con la alegoría y la historia pero dentro de un claro marco de ficcionalización en que se crea un universo separado.

No siendo una novela histórica, sin embargo muestra formas de leer un mundo creado en el cual algunos personajes buscan no sólo lanzas/palabras, sino también la historia. Wenceslao intenta comprender las contradicciones en la revolución de Adriano, reconociendo los problemas en su sociedad «ideal». Insiste en analizar el movimiento desde dentro, negando tanto el pesimismo absoluto como la falta de acción. No sólo se delata la negación de la historia de los adultos, sino que se cuenta el fracaso de llevar a cabo un programa de los niños divididos, de construir la historia. No se resuelve la historia ya que el final implica la continuación de los dilemas presentes desde el comienzo, pero el progreso de la novela muestra una débil luz de la consciencia. La novela no contiene un nudo final que ilumine al lector sobre quién inevitablemente poseerá el poder en Marulanda. Ya que la historia no se puede representar como algo fuera del lenguaje, el narrador muestra el proceso de construir mundos suspendidos dentro del lenguaje.

Donoso no reduce la literatura a un mero juego, negándose a hablar, ni rechaza la realidad totalmente como hacen los Ventura, sino que disuelve la autoridad absoluta del narrador, los personajes, los lectores y la realidad en una pluralidad del lenguaje. El narrador deshace su propia realidad y su retórica, pero paradójicamente pide una visión realista.

El juego vertiginoso del lenguaje y del desdoblamiento textual resalta las similitudes y sobre todo, las diferencias entre el mito, la ficción y la historia. La ficción admite que es un mundo de apariencias, en el cual las convenciones aceptadas como convenciones permiten la creación de nuevas formas y de una escritura alternativa a la historia. La estructura de la «mise en abyme» crea un placer estético, una textura, en los cuales lo real se investiga y se figura en los márgenes del lenguaje.

7. Luis Iñigo MADRIGAL cita en una entrevista de Z. Nelly Martínez con Donoso en el cual éste se refiere a su novela como una novela de aventuras y una novela política. El narrador dentro de la novela la describe como «puro lenguaje», «Alegoría, historia, novela, a propósito de *Casa de campo*», *Hispanamérica IX* (1980), pp. 5-31.