CASA DE CAMPO O LA REALIDAD DE LA APARIENCIA

POR

MARIA A. SALGADO

University of North Carolina at Chapel Hill

Al adentrarse en la obra de José Donoso *Casa de campo* (1978) el lector se encuentra transportado a un mundo novelístico muy peculiar en el que la narración de portentos y maravillas alterna con escenas de grotesco esplendor. El estilo cuidadoso y la artificiosidad de la acción hacen pensar, entre otras cosas, en el mundo decadente de las novelas góticas inglesas y en la mezcla de idealización fantástica y realismo brutal que caracteriza gran parte de la literatura medieval. A pesar de estos ecos de otras modalidades literarias, o tal vez debido a ellos, *Casa de campo* representa algo nuevo en el campo de la novela hispanoamericana contemporánea. Donoso delinea en ella un mundo autónomo regido por sus propias leyes. Su estilo reverbera con reflejos vagos y desconcertantes de viejas convenciones literarias; es un estilo que sirve para crear un mundo de ficción en el que se muestran de manera perturbadora los ecos del mundo familiar en que se mueve el lector.

El desconcierto que causa la lectura de la novela se debe precisamente a que la mezcla de fantasía y elementos familiares es utilizada por Donoso para desconcertar al lector y forzarle a participar en el juego textual. Una vez atrapado, el lector descubre que no puede cuestionar el mundo narrativo sin cuestionar también su propia realidad. Ambos mundos están unidos indisolublemente. Es necesario aclarar, sin embargo, que al hablar de unión indisoluble no quiero indicar, de ningún modo, que exista una equivalencia de tipo mimético o verosímil. Todo lo contrario: Donoso crea la unión por medio de un narrador que se encarga de mantener una distancia convincente entre el lector y la acción narrativa. El narrador explica su posición ante su creación poniendo énfasis en la irrealidad de los hechos: «La síntesis efectuada al leer esta novela —aludo al área donde permito que se unifiquen las imaginaciones del lector y del escritor— no debe

ser la simulación de un área real, sino que debe efectuarse en un área en que la *apariencia* de lo real sea constantemente aceptada como *apariencia*, con una autoridad propia muy distinta a la de la novela que aspira a crear, por medio de la verosimilitud, otra realidad, homóloga pero siempre accesible como realidad»¹.

Es evidente que el narrador quiere convencer al lector de que la novela no aspira a reproducir la realidad empírica, sino a crear una apariencia de realidad. Sin embargo, en una de las muchas aparentes contradicciones en que abunda la obra, se observa que uno de los personajes advierte que «... nunca debemos olvidar que la apariencia es lo único que no engaña» (p. 16). La paradoja implícita en estos pronunciamientos apunta a que la dialéctica apariencia-realidad es uno de los puntales alrededor de los cuales gira, temática y estilísticamente, *Casa de campo*. Aquí nada *es* lo que aparenta *ser*, y es precisamente «la apariencia» lo que determina la vida de los personajes y lo que, por tanto, se convierte en «la realidad» que permite al lector juzgar el sistema de valores por el que se rige toda esa sociedad y, por extensión, la del mundo extratextual.

En la novela se utilizan con gran eficacia varias imágenes que concretizan la dialéctica. Entre ellas se destaca la de la casa, la cual, empezando con el título, sirve para estructurar la acción. Gaston Bachelard ha estudiado en su libro *The Poetics of Space* las imágenes asociadas tradicionalmente con el espacio feliz y ha llegado a la conclusión de que la casa es el símbolo central de dicho espacio, por ser el lugar que protege al hombre «en las tormentas del cielo y de la vida»². La protección que ofrece la casa, sin embargo, es cuestionada por el propio Bachelard al decir, unas páginas más adelante, que la imagen que el hombre tiene de la casa está compuesta de una serie de imágenes independientes que le ofrecen «pruebas o ilusiones de seguridad» (*op. cit.*, p. 17). Vale decir, según Bachelard, que la dialéctica apariencia-realidad está implícita en la imagen misma de la casa, pues no es posible determinar hasta qué punto la protección ofrecida por la casa sea tan sólo una ilusión. La importancia de esta imagen en *Casa de campo* y en el subconsciente del hombre es tal que un análisis de su uso en la novela nos permitirá acercarnos, por medio de una imagen concreta, a la dialéctica apariencia-realidad tal como la percibe José Donoso.

En *Casa de campo* el espacio físico se define en relación a la casa y

¹ José Donoso, *Casa de campo* (Barcelona: Seix Barral, 1978), p. 16. Todas las citas se refieren a esta edición.

² Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, trans. by Maria Jolas (Boston: Beacon Press, 1964), p. 7. Traducción al español mía. Todas las citas se refieren a esta edición.

puede ser representado por medio de una serie de círculos concéntricos. Fuera de sus paredes se extiende el parque, circundado por una reja tras la que se extienden los fosos y una interminable llanura sembrada de gramíneas, que la protegen y la aíslan tanto del lejano mundo de las ciudades como del cercano peligro de los nativos. La casa en sí está organizada también de la misma manera; vale decir, el espacio de la vivienda comienza en el parque y se va reduciendo hacia las terrazas, los salones, los dormitorios y otras habitaciones privadas. La casa tiene además una dimensión vertical. En ésta, aparte de los varios pisos en que se distribuyen las habitaciones de la familia, hay azoteas, desvanes, bodegas, sótanos y cuevas. En ambas dimensiones, la proliferación de pasillos y cuartos, escaleras y recovecos, crea en el lector la impresión de encontrarse en presencia de un monstruoso laberinto que separa en vez de unir a los Ventura, la familia que allí habita.

En *Casa de campo* se observa una estrecha relación anímica entre la familia y la casa. La casa es el centro de identidad de los Ventura: a ella viene la familia todos los veranos —según dicen— a renovar los lazos familiares y a reafirmar así el sistema de valores que les presta su homogeneidad. Sin embargo, de la acción narrativa se desprende que existe otra razón igualmente poderosa para estas periódicas visitas: también vienen a recoger el oro que los nativos extraen de las minas. En este oro se basa la riqueza y el poder de la familia y es precisamente lo que determina su sistema de valores. La casa se convierte así en símbolo de su vida. El laberinto físico, representado por la proliferación de parques, patios, cuartos, pasillos, desvanes, sótanos y cuevas, es el escenario de un laberinto intangible de relaciones inusitadas entre padres, hijos, tíos, sobrinos, primos y criados. En los pisos intermedios y en el parque se desenvuelven los ritos puramente externos de la rutina diaria de la familia Ventura, mientras en los dormitorios, torreones y sótanos se representan sus secretos y pecados.

Por ser la casa el centro del universo de la familia y de la novela, todo el valor físico o espiritual se mide en relación a ella; a mayor alejamiento de su centro corresponde una disminución proporcional de su valor. Como ya indiqué, en la casa reside la fuerza física (el oro) y espiritual (comunidad de valores, que en realidad es falta total de valores espirituales) de la familia Ventura. Todo lo que en la casa se encierra (familia, criados, objetos) representa y comparte la visión que los Ventura tienen de la realidad. Los miembros adultos de la familia están dedicados exclusivamente a mantener su sistema de valores y a entrenar a sus hijos a hacer lo mismo. El sistema se preserva poniendo en efecto una serie de normas y controles estrictos. Se controla sobre todo la pureza de sangre. El centro del

círculo familiar está limitado a uniones de consanguinidad; lo normal es el matrimonio entre familiares (para no mencionar el dédalo de relaciones ilícitas o semi-ilícitas entre padres, hijos, tíos, sobrinos y primos). En el siguiente círculo se encuentran los miembros de la familia de categoría secundaria (gente sospechosa); por ejemplo, miembros de otras familias unidos a los Ventura por lazos de matrimonio (Adriano Gomara) o hijos ilegítimos habidos fuera del círculo de la familia (Malvina). La función de cada individuo está estrictamente definida de acuerdo al código familiar y cada uno actúa su papel siguiendo reglas claramente establecidas y aceptadas. Dentro de la casa, pero fuera del círculo familiar, se encuentran los criados, cuyas funciones están definidas tan estrictamente como las de sus señores. Los criados participan del sistema de valores de sus amos, pero son relegados al sótano; un sótano dividido en niveles verticales en los que se distribuyen a su vez de acuerdo a su categoría en relación al servicio que prestan a la familia.

La comunicación de la casa con el exterior hace hincapié de nuevo en la dialéctica apariencia-realidad: en el nivel observable se usan las vías de comunicación normales de puertas y ventanas que dan al parque, circundado por la reja que da acceso a la llanura; pero en otro nivel secreto se sabe que existen subterráneos ignorados que permiten el acceso directo a la llanura. En esta llanura que se extiende fuera del círculo de la reja viven los nativos, seres a quienes la familia usa para extraer el oro, pero a quienes simultáneamente teme por considerarlos antropófagos. Más allá de la llanura está el mundo de las ciudades y todavía más allá el de los extranjeros.

La reja es uno de los símbolos más poderosos de la separación física y espiritual entre los habitantes de la casa y el exterior y, por tanto, de la dialéctica apariencia-realidad. El narrador la describe como una «... inexpugnable reja de lanzas de hierro» (p. 45), que resguarda a los habitantes de todo peligro, «... dieciocho mil seiscientas treinta y tres varillas altísimas, negras, de hierro delgado pero imposible de doblar, tan bien templado era, rematando allá arriba en relucientes puntas de metal amarillo y firmemente sujetas bajo la tierra por una argamasa tan dura y tan vieja como el granito que subyace al humus» (p. 105). Sin embargo, el lector no tarda en descubrir que tan magnífico ejemplar de elegancia, firmeza y protección es pura apariencia: las varillas han ido siendo socavadas poco a poco por los nativos desde fuera y los niños desde dentro y pueden ser arrancadas sin el menor esfuerzo (pp. 122-127). Además, el doble valor decorativo y defensivo de la preciosa reja es falso también por una razón todavía más poderosa: resulta ser que en verdad las varillas no fueron forjadas por los nativos para circundar el parque, sino que origi-

nalmente eran lanzas de uso defensivo particular, «... eran las armas de sus guerreros, famosos en todo el continente. Pero cuando los antepasados Ventura los vencieron les arrebataron sus armas, con las que construyeron la reja que los defendía y aislaba» (p. 130). Es evidente que la protección que proporciona la reja es falsa desde todo punto de vista. Dentro de este contexto de contradicciones irónicas, resulta apropiado que los Ventura la consideren un símbolo de la sumisión de los nativos y del triunfo de su raza, ya que el lector sabe que la sumisión es sólo aparente, como lo indica el que los nativos hayan socavado la reja y como lo sugiere también el que los Ventura teman a los «antropófagos» que pueden destruirlos. La reja implica protección mientras sugiere constantemente a la familia el peligro de una rebelión eventual³.

Al igual que la protección de la reja es más aparente que real, el refugio que ofrece la casa —como ha sugerido Bachelard al referirse a la ilusión de protección que ofrece la imagen— es también más aparente que real. La casa de campo es utilizada por los Ventura para asegurar la continuidad del *statu quo*; el narrador dice que la familia viene todos los veranos animada por

... el deseo de que sus hijos crecieran con la certeza de que la familia es la base de todo bien, en lo moral, en lo político, en las instituciones. Así, durante los tres meses de encierro en el parque rodeado de lanzas, en las habitaciones fragantes de maderas nobles, en la infinita proliferación de salones, en el laberinto de bodegas que nadie había explorado, se consolidaría entre los primos una homogeneidad que los ataría con los vínculos del amor y del odio secretos, de la culpa y el gozo y el rencor compartidos. Y al crecer se irían cicatrizando estas heridas, uniendo a los primos con el silencio de los que todo lo saben de todos los demás y por lo tanto es innecesaria otra forma de comunicación que la de repetir los dogmas. Leyes incontestadas surgirían de este entierro de los secretos de la niñez, de la memoria unitaria de generaciones que participaban en los ritos anuales (p. 59).

El narrador sugiere, por medio de estas palabras, que uno de los métodos usados para preservar el *statu quo* es atar a las generaciones con vínculos secretos, compartidos durante la niñez, dentro de una misma casa.

³ Los nativos son para la familia, por un lado, los sumisos habitantes de la región, los que les proporcionan el oro por medio de un tráfico abierto que se lleva a cabo en los patios de la casa, pero por otro lado son los antropófagos, seres misteriosos a los que relacionan con un mundo de pesadilla que amenaza «tragárselos», al menor descuido y con quienes existe la comunicación por medio de pasadizos subterráneos que los conectan a la casa, física y espiritualmente.

La casa, en estas circunstancias, no protege a los niños, sino que, por el contrario, los expone y los fuerza a participar en una serie de actos ilícitos que los une con su «secreto». Al mismo tiempo, por ser «secretos», estos vínculos (amor, odio, culpa, gozo, rencor) forman parte de un aspecto del mundo de la realidad —el afectivo— que los Ventura tratan de ignorar. En otras palabras: son el reverso del mundo de falsas apariencias representado por los dogmas y ritos que ejercita la familia.

Poco a poco, y según avanza la acción, la casa que sirve de telón de fondo se va convirtiendo en el símbolo de la apariencia en la connotación más negativa de este término. En ningún momento se la ve funcionar como un hogar. Según Gaston Bachelard, el sentimiento de seguridad y satisfacción que sugiere la imagen de la casa se debe a que se la asocia a las experiencias emotivas más tempranas del ser humano. Según él, «... antes de que el hombre sea 'arrojado al mundo'... es depositado en la cuna de la casa. Y siempre, en nuestro soñar despiertos, la casa es una gran cuna... La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, cálida en el seno de la casa» (Bachelard, pp. 6-7). Contrario a esta descripción, la «casa de campo» de la novela no es el hogar en que han nacido los miembros de la familia Ventura: es tan sólo el lugar de veraneo. No es tampoco una antigua heredad familiar: fue construida como fortaleza para proteger las minas de sal que se encuentran bajo sus cimientos y que más tarde encerrarían el oro. Sus orígenes no están, por tanto, asociados a conceptos de amor y caridad, sino que están ligados a conceptos de comercio y explotación humana, y es evidente que la familia que la habita está dedicada a perpetuar este último sistema de valores. El paralelismo casa-negocio se refuerza irónicamente cuando el narrador sugiere que el «tabernáculo» de la casa no es el dormitorio o la cocina (símbolos tradicionales del amor y la comunión hogareñas), sino el despacho del padre. Dentro de éste se encuentra la puerta de hierro que da acceso a las bóvedas que encierran el oro. El narrador hace hincapié en que el sistema de valores de los Ventura es puramente material al referirse a esta habitación como «el tabernáculo de la riqueza de la familia» (p. 172).

El tabernáculo se convierte así en otra imagen paradójica que apunta a la dialéctica apariencia-realidad que rige la novela. El término tabernáculo se refiere literalmente al centro físico que preserva los textos sagrados o el cuerpo de Cristo, pero en sentido figurado alude al centro de la riqueza espiritual del mundo judeocristiano. En *Casa de campo*, la riqueza que encierra el tabernáculo es puramente material (el oro), y sugiere la desintegración de valores que prevalece en el seno de la familia Ventura. Esta imagen logra resumir, con mayor fuerza que ninguna otra, la subversión de los valores tradicionales que encarna la imagen de la casa que va

delineando el narrador; subversión estrechamente ligada a la dialéctica apariencia-realidad.

La dialéctica se sintetiza y resuelve en la escena final en el salón de baile. Nada menos hogareño que un salón de baile; este cuarto evoca imágenes de fiestas galantes y relaciones sociales puramente externas y superficiales, representa, en fin, todo lo opuesto a la intimidad familiar. El salón de baile de la casa de campo es sumamente sugestivo: sus paredes y techo están cubiertos con un fresco *trompe l'oeil* que reproduce una artificiosa escena renacentista en la que se mezclan dioses, personajes engolados, animales, flores y puertas y ventanas que ocultan otro nivel de puertas «verdaderas» tras las que se esconden las armas de defensa de la familia. El realismo verídico del *trompe l'oeil* es total. Dice el narrador: «... las falsas sombras de las capas y gorgueras, los falsos galgos adjetivos a los personajes pintados en los vanos de las falsas puertas, parecían tener eficacia suficiente para desprenderlos de la simulación bidimensional del *trompe l'oeil* y hacerlos ingresar en el espacio real» (pp. 158-159). O tal vez, en lugar de sugerir el realismo total del cuerpo, se podría decir con más exactitud que lo que el narrador llama «la realidad» es tan artificial que es imposible distinguir entre ella y «la realidad» del *trompe l'oeil*.

La irrealidad de la escena hace que en este cuarto de bella e inofensiva estampa —es tan sólo un elegante salón de baile— se fundan y confundan, como en ningún otro, los niveles de apariencia-realidad; pero la confusión de niveles cala más hondo de lo que parece a primera vista, ya que de manera imprevista la ficción se sale de la narración y penetra el mundo familiar del lector. El narrador se ha encargado de explicar que los personajes de la novela y todo su mundo novelísticos son ficticios: han sido creados por él. Y el lector asume que esos personajes ficticios son los que han hecho crear para su propia diversión el cuarto y los personajes del *trompe l'oeil*, en un pasado ficticio también y anterior a la acción narrativa. Más tarde, y dentro del tiempo de la narración, los criados retocan y alteran la creación original. A esta serie de creaciones —una especie de cajas chinas— se suma la creación que el lector lleva a cabo en este punto de la lectura, al recrear un mundo que incorpora en el mismo plano al narrador, a sus personajes y a los personajes de sus personajes. El salón de baile sintetiza por medio de esta recreación imaginativa la dialéctica apariencia-realidad al lograr que el lector añada su versión a la serie anterior. De este modo, el mundo del *trompe l'oeil*, el de *Casa de campo*, el del narrador y el del lector se funden en uno, difuminando la barrera entre lo ficticio y lo real.

En este escenario de planos superimpuestos ocurren las últimas escenas de la novela. Cerca ya del fin, el narrador se queja de que siente un

impulso «casi irresistible» de terminar la narración de manera tradicional. Dice que siente deseos 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» (p. 490). Sin embargo, el narrador no se deja arrastrar por ese impulso omnisciente y su novela termina en el salón de baile, aunque de verdad no termina en el sentido tradicional en que el narrador ha empleado el término, sino en el sentido de que la obra llega a su fin en ese espacio específico; la acción, sin embargo, no ha concluido y la obra queda abierta a toda una variedad de interpretaciones.

En la escena final los cuerpos de los niños de la familia Ventura y de dos o tres madres se amontonan en el suelo, revueltos con los de los nativos, tratando de respirar, tratando de sobrevivir la invasión de las grámíneas que vuelven el aire irrespirable con la proliferación de sus semillas. A ayudarles en su agonía descienden los personajes del fresco *trompe l'oeil*, más reales ahora casi que los Ventura, sus creadores. A primera vista, el narrador parece sugerir en esta escena que la creación es más poderosa que el creador; vale decir, que la apariencia o artificio triunfa de la realidad.

Si se examina la escena desde el punto de vista del personaje que al principio de la novela advirtió que «la apariencia es lo único que no engaña», se observa que lo que parece una paradoja no lo es tanto. En una primera lectura, la aparente contradicción confunde porque pocas veces se piensa conscientemente en el significado de los términos *apariencia* y *realidad*. ¿Qué es la apariencia? Según el Diccionario de la Academia, además de ser el aspecto exterior de una persona o cosa, es también una «cosa que parece ser y no es». Es decir, el mundo novelístico de *Casa de campo*, y por extensión el mundo en que vive el lector, parece una cosa pero es otra o tal vez sea tan sólo que en puridad no hay nada tras de la apariencia. En ambos mundos coexiste la dialéctica apariencia-realidad simplemente porque en ambos se han prostituido los valores básicos del ser humano. Apariencia y realidad se han convertido en las dos caras de una misma moneda, es imposible separarlas. La apariencia en ambos mundos consiste en esa serie de normas y ritos sin sentido que rigen la existencia diaria y que son dictados por las convenciones sociales, empeñadas en proteger el *statu quo*. En la novela (reflejo del mundo extra-textual) es evidente que el único propósito de la familia Ventura es preservar las reglas. Cada generación toma el lugar de la anterior sin alterar el orden ni cuestionar las reglas. Tiempo y espacio se han detenido y condensado en un eterno veranear en la casa de campo. La novela fuerza al

lector a darse cuenta de que la apariencia —lo externo— ha llegado a convertirse en la única «realidad» válida. Mostrar el vacío que existe tras las prácticas rituales de la familia, por medio de la narración heroica y portentosa de actos triviales, es uno de los mejores logros de la novela.

Al cerrar el libro queda claro que la apariencia —bien sea en la narrativa o fuera de ella— es la única realidad que el hombre puede observar. Cuando esta apariencia no corresponde a la realidad interior se establece una dicotomía difícil de resolver. En *Casa de campo* es evidente el deseo del narrador de que se comprenda que cualquier sociedad que haya llegado a un estado de desintegración tal que su único sistema de valores consiste en preservar apariencias que no responden a conceptos vitales de la dignidad humana, ha perdido su razón de ser. Para Donoso, la sociedad contemporánea parece haber llegado a este extremo y el final de *Casa de campo* sugiere que su única esperanza está en empezar de nuevo. Es por esta razón que los únicos que sobreviven son los niños y los nativos (los padres y sirvientes desaparecen en la llanura). Los sobrevivientes, ayudados por la imaginación, pueden aspirar a un futuro distinto. Ellos continúan en la casa, una casa que tras una serie de metamorfosis está ahora abierta al exterior. Aunque expuestos a la tormenta de villanos, están parcialmente protegidos por las paredes. Si logran sobrevivir —¿y por qué no?; los nativos han aprendido a convivir con la naturaleza— pueden ser los fundadores de un mundo más justo y equitativo que el que crearon sus padres. Será un mundo cuya apariencia externa corresponderá a la realidad de conceptos vitales basados en ideas de justicia y caridad. Tal vez en este prístino y vulnerable mundo nuevo se resolverá la dialéctica. Apariencia y realidad no representarán una dicotomía —en la que el exterior es pura decoración que oculta la falta de valores espirituales—, sino que conseguirán una unión indisoluble. Por fin, la apariencia será, como debe ser, un sencillo reflejo del interior, en toda su espléndida verdad.