

Casa de campo

de José Donoso

► Seix Barral, Barcelona, 1978, 498 pp.

por Francisco Rivera

“Los grandes habían hablado muchísimo de que era absolutamente indispensable partir temprano esa mañana, casi al amanecer, si querían llegar a su destino a una hora que justificara el viaje. Pero los niños se guiñaban un ojo al oírlos, sonriendo sin levantar la cabeza de sus torneos de *béisigue* o de ajedrez que parecían durar todo el verano.” (*Casa de campo*, Parte I, Cap. 1, primer párrafo, p. 13). Los grandes y los niños; los grandes *versus* los niños; los niños *versus* los grandes: éste es definitivamente uno de los temas principales —quizá el tema principal— en torno al que José Donoso construye la gigantesca y curiosa armazón de su *Casa de campo*. Pero, luego vienen las dudas a medida que vamos leyendo: ¿Definitivamente? ¿Se trata simplemente de presentar el milenar conflicto de las generaciones, visto ahora con la ayuda de una lectura más o menos asimilada de *The Death of the Family* y *The Grammar of Living* del doctor Cooper? ¿Se trata —repite-moslo— de dar forma de novela, o de “fábula”, como dice el propio Donoso, a uno de los temas básicos de la anti-psiquiatría, ejemplificados en esas dos

citadas que Cooper contraponen al comienzo del tercer capítulo de *The Language of Madness* y que rezan: “A nostro avviso la famiglia è e deve restare la cellula madre della società fascista” (Mario Pompei, teórico de Mussolini) y “La familia que ha aparecido en la fase final del comunismo primitivo será abolida en el futuro.” (Mao Tse Tung)? Hay, definitivamente, mucho de esto en las cuatrocientas noventa y ocho páginas de *Casa de campo*. Y el narrador omnisciente, aunque un tanto avergonzado de serlo en la era del *nouveau roman*, nos lo hace ver claramente en el Cap. 2, Parte I, cuando escribe: “No eran, sin embargo, sólo los requerimientos económicos lo que impulsaba a los Ventura a emprender año tras año el agotador viaje a sus tierras. Los animaba una motivación más alta: 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, (...) se consolidaría entre los primos una homogeneidad que los staría con los vínculos del amor y del odio secretos, de la culpa y el gozo y el rencor compartidos, (...) 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 cómplices que participan en los ritos anuales.” (p. 59). Motivación alta, en efecto, que contrasta con las terribles, inenarrables y dolorosas travesuras de los treinta y cinco monstruos, cuyas edades oscilan entre los cinco y los diecisiete años, que, a pesar de no haber leído a Lautréamont, parecen haber hecho un pacto con la prostitución con el fin de sembrar el desorden en las fami-

lias, ante los ojos de unos padres que, por no haber leído a Racine, respiran a la vez, con la más desenfadada tranquilidad, “l’inceste et l’imposture”.

Pero muy pronto comienzan a entrar en el tejido verbal de la irónica fábula —a veces veladamente, otras descaradamente— alusiones políticas que hacen de la obra una especie de alegoría de la historia de Chile un poco antes y un poco después de la tragedia de Allende, personaje real que, al pesar a la ficción, se enmascara con el nombre de Adriano Gomara, esposo de Balbina, una de las Ventura y Ventura, “tonta de capirote”, quien se ha dejado seducir por los encantos de un hombre “de más edad que ella y perteneciente a un mundo en cierto sentido marginal puesto que era sólo un médico”. (pp. 62 y 63). El médico, como es de esperarse, termina encerrado en un torreón de la mansión señorial después de haber enloquecido ante el plato especial que, como regalo de cumpleaños, le prepara una de sus hijas, Mignon: la cabeza de su hermana Aída bellamente horneada, con “la frente engalanada con perejiles y laureles y rodajas de zanahoria y limón como para día de carnaval” (p. 86), macabro episodio que enlaza el tema de la alegoría política con el de la antropofagia, pues en este *romanoir* donde absolutamente todo puede ocurrir, donde, como dice Robbe-Grillet de su Nueva York, “on y viole et on y tue aussi impunément que dan les rêves”, los personajes —señores o lacayos, poco importa— comen carne humana con la misma voluptuosidad despreocupada e indolente con que pueden beber el mejor de los champañas *millésimés* o con la que los niños se disfrazan para jugar al peligroso juego llamado la Marquesa Salíó a las Cinco, alusión esta última al tercer nivel de lectura que nos propone Donoso para *Casa de campo*: el de la ficción total, absolutamente irreal, que se im-

pugna a sí misma.

Tenemos, por lo tanto: muerte de la familia, hipocresía de las clases altas, psicopatología sexual, lucha de clases, canibalismo (el *leit motiv* de la provocadora hermosura de los muchachos que culmina en: "Amadeo, que es una ricura, de comérselo sobre todo ahora que estamos comenzando a sentir hambre", p. 234), y, para terminar, crítica de la novela dentro de la novela misma.

¿A qué se debe esta crítica? ¿Por qué ha recurrido Donoso, inigualable narrador de los horrores del inconsciente dentro de moldes novelísticos completamente tradicionales — cf. esas dos obras maestras que se llaman *El lugar sin límites* (1966) y *El obscuro pájaro de la noche* (1970) — a una manera de contar al parecer menos convencional, más alejada del tradicionalismo narrativo sin ironías formales que confiera un sello tan personal a toda su producción anterior? Únicamente el propio autor podría contestar estas preguntas. Lo que sí puede hacer el lector es examinar los procedimientos que emplea Donoso para la impugnación de su relato.

El primero es el de afirmar, desde el primer capítulo de la obra, que lo que está leyendo el lector es una ficción o una "fábula": "La noche anterior a la excursión que me propongo usar como eje de esta novela" (p. 13); "Aquel verano — el que nos hemos imaginado como punto de partida de esta ficción — los grandes sintieron que sus hijos tan amados andaban tramando algo." (p. 20); "Mucho me complacería poder anunciar a mis lectores que la idea del paseo" (...), (p. 30); "El que inventa esta historia, sin embargo, el que elige narrar o no, explicar o no, lo relacionado con ella, y en qué momento hacerlo, prefiere suministrar aquí la información sobre el secreto que dejó estupefacto a Wenceslao (...), (p. 32), etc., estilema que, al menos a mí, me resulta un tanto pesado por su excesiva frecuencia, por una parte,¹ y, por otra, porque, a despecho de su intención paródica, se trata del *revival* un tanto forzado de un rasgo ya vuelto fósil y archiconocido por toda la narrativa occidental desde el *Quijote* hasta Unamuno, para no hablar del gran Laurence Sterne quien ya en 1760, en su *Life and Opinions of Tristram Shandy*, se dedicó, con medios muy parecidos a los que emplea Donoso, a la tarea de "not to tell a story" — como lo hace notar John Stedmond

en un brillante trabajo — "but to examine the drama inherent in the very act of writing a book".²

Hay otro tipo de procedimiento más ingenioso, más propiamente "lingüístico" en realidad, que reside en el hecho de enmetáforizar una metáfora fossilizada, infundiéndole así sorprendente vida: el inminente peligro de antropofagia de la página 234 ya citada tiene su antecedente en toda una serie de referencias metafóricas como la que encontramos en la página 92: hablando de Amadeo, su tía Balbina dice: "— Está de comérselo a basos ese niño... exquisito, realmente (...)", procedimiento que no entorpece de ningún modo el fluir de la narración (se trata de no referirse al loco de Adriano en su torre), sino que más bien le permite al lector el placer de apreciar un verdadero trabajo del autor sobre su material lingüístico y sobre el código que se está esforzando por impugnar: el de la cursilería diccionómica de la Pardo Bazán y compañía.

Hay, finalmente, un procedimiento sumamente interesante que llega a su culminación, a mi modo de ver, en el capítulo mejor logrado de *Casa de campo*, capítulo central, como diría Blanchot, hacia el que tiende toda la obra e intitulado "La Marquesa", cuyo nombre se refiere al juego al que se entregan constantemente los niños: La Marquesa Saló a las Cinco, a la novela de Claude Mauriac del mismo título y, desde luego, a la famosa ocurrencia de Valéry acerca del prosaísmo inherente a toda novela.³ En "La Marquesa" está resumida y convertida en texto vivo la teoría novelística de José Donoso que, como lo sabemos todos los que hemos leído *El obscuro pájaro de la noche*, es una poética de *trompe-l'oeil*: Juvenal, el hijo mayor de Celeste (¿falsa o verdadera ciega?) y de Olegario Ventura y de la Mora, después de tocar — magistralmente, suponemos, a pesar de sus diecisiete años — los "Estudios Trascendentales" de Liszt a petición de su madre y de participar activamente en una escena sado-masoquista con dos de sus primos, es a su vez sometido a unas espantosas ordalías por un grupo de lacayos que, abandonando por unos instantes la bidimensionalidad de un fresco *trompe-l'oeil*, cobran vida para vengar en un personaje de ficción de las clases altas todos los crímenes que esas clases han cometido contra ellos, sirvientes también de ficción.

Ficción dentro de la ficción que se enseña contra la ficción, "La Marquesa", indudablemente por estar despojado de todo elemento paródico, de toda alusión política forzada, y por mantener a una altura adecuada el tono onírico que le sienta tan bien a Donoso como le sentaba bien el duelo a la *Electra* de O'Neill, es la clave y, al mismo tiempo, el único capítulo sin tacha de una novela desigual que, por mezclar demasiados registros (y, sobre todo, por no lograr sostener hasta el final la alegoría política, la cual se vuelve polvo en la segunda parte), deja en el paladar de un lector exigente algo así como el regusto de harina en una salsa.

Notas

- 1 Cf., además, las páginas: 42, 52, 53-54, 104, 311, 334, 339, 395, 396, 398 y *passim*.
- 2 J. Stedmond, *The Comic Art of Laurence Sterne*, University of Toronto Press, 1967, p. 28. *Apud* Julio Matas, "Orden y visión de *Tres tristes tigres*", en *Guillermo Cabrera Infante*, Editorial Fundamentos (Col. Espiral/Figuras, 2), 1974, p. 184.
- 3 La *boutade* de Valéry, como nos lo recuerda Butor, no aparece en ninguno de los escritos del autor de la *Joven Parca*, sino que le es atribuida por Breton en su primer *Manifesto*. Cf. M. Butor, *Essais sur le roman*, Gallimard (Uléas, Nrf), 1969, pp. 26-27.

