Arteologie

Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine

3 | 2012

Image de la nation : art et nature au Chili

Alegorías del paisaje petrificado: "Casa de campo"

Pilar García

Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/artelogie/7276>

DOI: 10.4000/artelogie.7276

ISSN: 2115-6395

Editor

Association ESCAL

Referencia electrónica

Pilar García, «Alegorías del paisaje petrificado: "Casa de campo"», *Arteologie* [En línea], 3 | 2012, Publicado el 12 septiembre 2012, consultado el 07 enero 2022. URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/7276> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.7276>

Este documento fue generado automáticamente el 7 enero 2022.

Association ESCAL

Alegorías del paisaje petrificado: "Casa de campo"

Pilar García

- 1 *Casa de campo* de José Donoso, publicada en 1978, es una novela que ocupa un sitio extraño o esotérico dentro de la obra donosiana. No solo porque la crítica aún no le ha asignado un lugar relativamente consensuado al interior de su proyecto de escritura, sino porque es una obra que propone variaciones importantes en la estética del autor¹. Esta resistencia también es un camino de lectura plausible para una novela que ha puesto en crisis la noción de autoría respecto de la producción narrativa del propio Donoso, pero también como poética de las ficciones latinoamericanas de los años ochenta que, ante la impotencia de la literatura en medio de regímenes totalitarios, cuestionaron sus propios mecanismos expresivos.
- 2 Jorge Edwards, en la contratapa y en el prólogo a la novela –la edición que el año 2006 publica editorial Universitaria, lamentablemente, plagada de erratas– señala a *Casa de campo* como “la obra maestra de Donoso” y su afirmación, a nuestro juicio, no está dada por su argumentación –desde *Coronación*, pasando por *Este domingo*, *El lugar sin límites*, *El obscuro pájaro de la noche* hasta llegar a la novela en cuestión– en que la concibe como momento cúlmine de su escritura, sino en las dificultades o resistencias de una lectura, que conducen a Edwards a reducirla a una “alegoría pura” del Golpe Militar (14). La mayor parte de la crítica ha coincidido en ese punto y ha insistido en él: *Casa de campo* es una alegoría del golpe militar chileno y hay en ella una correlación emblemática de los estratos sociales y de las jerarquías de clase en una denuncia velada de los sistemas represivos reproducidos al interior de la sociedad chilena².
- 3 Sin embargo, una de las hazañas de *Casa de campo* –de la lectura de *Casa de campo*– más que la identificación de la alegoría o la utilización de la alegoría por parte del narrador como procedimiento ficcional, tiene que ver con una compleja urdimbre que *desencadena una lectura alegórica*³.
- 4 Frederic Jameson el año 1986 entregó una interpretación polémica al respecto, señalando que toda literatura del, entonces llamado, Tercer Mundo, era alegórica, en la medida que representaba el conflicto inseparable entre lo individual y lo colectivo, y

que vendría a ser la marca identitaria de estas ficciones, como correlato de las formas de dependencia –económicas, bursátiles, estéticas, culturales– en dichas sociedades:

Los textos del tercer mundo, incluso aquellos aparentemente privados e investidos con una apropiada dinámica libidinal, necesariamente proyectan una dimensión política en la forma de una alegoría nacional: la historia de un destino privado individual es siempre una alegoría de la asediada situación de la cultura y sociedad pública del tercer mundo (Jameson, 1986: 69).

- 5 Según Jameson, el conflicto individual siempre es resuelto en la colectividad proyectada como utopía política. No obstante, desde las narrativas de los años ochenta en adelante el futuro no se propone como susceptible de realización utópica y *Casa de campo* sería un ejemplo de ello⁴.
- 6 Por su parte, el texto de Jameson reinstaló el debate entre la alegoría como modo de lectura y de recepción –en este sentido, todo texto es susceptible de ser leído alegóricamente–, y la alegoría como figura y proposición de una relación significativa y única entre forma y contenido, ya definida desde la producción por la intencionalidad alegórica del narrador hacia el mundo representado⁵.
- 7 En este sentido, proponemos por un lado que la alegoría de *Casa de campo* es tal, en cuanto *lectura alegórica*, no solo porque relacione de manera inseparable las tramas de lo individual y lo colectivo, lo erótico y lo político, lo histórico y lo imaginario; tampoco por la “imposibilidad de leer” que sugiere De Man, sino porque el narrador en *Casa de campo* logra una subversión y una disolución radical de las estrategias narrativas y de los dispositivos de lectura, mostrando un punto ciego entre la correlación de las formas y la exposición de los contenidos.
- 8 Ese punto ciego es la lectura inscrita en la novela como cancelación de la propia ficción, pero potenciada precisamente en esa lectura alegórica, que para efectos de este escrito vamos a entender como una lectura que no ocurre linealmente, no solo porque el ejercicio de la lectura sea retroactivo, hipotético o circular⁶, sino porque la “sucesión de metáforas que construyen un sentido literal y otro figurado” que define retóricamente a la alegoría⁷, no opera consecutivamente en la novela. Por el contrario, es discontinua y simultánea en la construcción de imágenes. Esto es expuesto por el narrador a través de un hábil juego de espejos y de arquitecturas en abismo, cuyo único fin pareciera ser mostrar la disolución ideológica de las formas estéticas en el choque o contacto de los distintos planos ontológicos.
- 9 La puesta en abismo, como forma de la enunciación de la novela, no alude simplemente a la imposibilidad de leer⁸, sino a la lectura efectiva como un intento –un trabajo– que fracasa en la estabilización de cualquier sentido. Se trataría de un emblema presentado como enigma, al cual el narrador tampoco puede acceder. La imagen de la alegoría barroca benjaminiana, de un centro rodeado de emblemas, centro representado por la muerte que comparece en la escena del *Trauerspiel*⁹, aquí es sustituida por un centro móvil, a momentos inexistente –representado por el narrador–, que descifra y fija los significados del mundo sin ninguna garantía de verdad, certidumbre ni permanencia, significados que analógicamente, corresponden al “concepto” o “moralidad” encerrado en el emblema. De esta manera, la lectura alegórica acontece entre el relato del narrador –la novela, la “alegoría pura”– y su lectura fallida de ese mundo, convirtiéndose, así, también en personaje.
- 10 En relación a lo dicho, la importancia del narrador es más radical de lo que parece, sobre todo en cuanto “autoridad” narrativa que compone con toda arbitrariedad,

libertad y desparpajo los planos ontológicos de la realidad y de la ficción¹⁰. Revisaremos, por tanto, el comportamiento del narrador no solo como estrategia discursiva en términos estructuralistas, sino como clave en la fuga ideológica que lleva a cabo la novela en la manipulación de los recursos estéticos.

- 11 La presencia de la naturaleza en *Casa de campo*, como telón de fondo, como decorado o como escenario para la representación de esta "fábula", adquiere su *función* cuando es entendida como el personaje por antonomasia al interior de la novela¹¹. En este sentido, la caracterización de la naturaleza como personaje debe hacerse teniendo en cuenta sus múltiples máscaras o atuendos; una de ellas es el paisaje; otra, el arte, pero sobre todo como el trasfondo reflexivo del personaje narrador de la fábula y del escritor de la novela.

Rincones y autorretratos

- 12 El año 1947, Mariano Latorre publica el volumen de cuentos *Chile, país de rincones*, una de las obras literarias representativas del criollismo. En ella, el autor dedica un cuento a cada zona del territorio nacional, con el fin de retratar la psicología de un pueblo a partir del influjo de la naturaleza sobre sus habitantes: "La multiplicidad es el carácter del paisaje chileno. Y múltiple es, también, la psicología de su poblador, pero paisajes y hombres son unos en su pluralidad" (LATORRE 1983:18). Latorre aunó los avances del modelo biologizante aplicado a la observación sociológica del medio con el registro de las costumbres. La relación entre observación analítica y testimonio de cultura fue el punto de partida para repensar el carácter nacional a través del discurso literario, volviendo la mirada a lo propio y limpiando el concepto de nación de nociones –a primera vista– exógenas y extranjerizantes; en términos histórico-estéticos, se trata de la discusión entre criollismo y cosmopolitismo; entre tradición y vanguardia.
- 13 En esta pieza literaria aparecen representadas la pampa salitrera, el norte chico, las selvas del sur, la cordillera de los Andes, la cordillera de la Costa, Chiloé y sus islas, Magallanes y sus estepas, como microcosmos, espacios autónomos y heterogéneos. Se trata de los "siete paisajes de su geografía y sus siete almas" (17), allí radica la "imposibilidad de captar la vida chilena, múltiple y dispar, en una sola novela" (idem), como ocurriera en Argentina con *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes y en Venezuela con *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos. Las características del paisaje y las cualidades de la naturaleza –a veces amable, otras hostiles– permitían a Latorre elaborar el retrato –el alma– de un país –su gente y sus costumbres– que aún estaba en proceso de autoconcebirse como unidad territorial en sus dimensiones propias, míticas y espirituales¹².
- 14 La imagen del *rincón* es presentada como (des)composición, disección y observación del territorio entendido como reducto, en contradicción con los espacios vacíos –las vastedades territoriales ajenas al dominio humano y estatal–, transformándose en signo de la presencia de individuos, de sus costumbres y su cultura, existente, pero aislada, detenida en el tiempo y reducida a formas estáticas de convivencia¹³. El rincón, se transforma en la metáfora de Chile; un Chile mítico, que todavía conserva la dimensión mágica y sobrenatural de territorios y gentes que aún no forman parte de la metrópoli moderna de la primera mitad del siglo. El determinismo social y la violencia del medio quedan cubiertos por la cortina del argumento "naturalista". Con esto Latorre señala que en los lugares menos esperados y más recónditos, hay costumbres y cultura en

Chile, aunque ella esté fundada en la hostilidad y la violencia, pues es correlato de la reciedumbre de la naturaleza.

- 15 Diez años más tarde, en 1957 editorial Zigzag publica *Autorretrato de Chile*, selección al cuidado de Nicomedes Guzmán. En él participan decenas de escritores chilenos dando una imagen de Chile a partir de la literatura, la experiencia poética vinculada a la naturaleza y la idea de lo propio¹⁴. Las intervenciones van desde un “recado sobre el copihue chileno” hasta la “pajarería chilena”, pasando por una “epopeya de las bebidas y las comidas en Chile” o “la feria de Chillán”, así como sobre “los mares de Chile y la Antártida” y sobre “nuestro Santiago”.
- 16 La idea de la tierra como “alma de hombres” (13), acuñada por Guzmán, es la síntesis del “concepto tierra” y de la “realidad tierra”, en el “concepto-realidad-hombre” (14) que solo se hace efectivo a través de una conciencia colectiva, configurada por las “circunstancias que la crearon” (ídem). La apropiación *mitopoiética* del territorio patrio que propone el autor, considera la perspectiva histórica como un estadio anterior, superado por la capacidad imaginativa. En este sentido, la síntesis histórica sería sustituida –al interior de uno de los sistemas literarios de fines de los años cincuenta en Chile–, por la facultad imaginativo-poética y por la perspectiva sociológica.
- 17 La configuración de una cultura nacional a través de la naturaleza –su territorio, sus costumbres y sus gentes– queda en evidencia en *Autorretrato de Chile*, donde confluyen las voces más representativas de una literatura nacional, que, sumada a un proyecto político-social, sintetiza y pone fin a un periodo de formación de cultura literaria: “Paisajes, hombres, elementos históricos, costumbres, actitudes, conductas, dramas, humor en esencia nacionales, quieren concurrir y aunarse con alto propósito humano y literario” (19).
- 18 La idea de la gran novela nacional da pábulo a estos discursos que conminan a una escritura que saque provecho de las *materias nobles* del territorio. En este contexto, el proyecto de novela nacional –que se puede rastrear desde la segunda mitad del siglo XIX– se entiende como “un panorama integral de nuestra tierra y su vida, desde Tarapacá a la Antártida y desde los Andes al Pacífico, representándose en él, como un puño cerrado, el zumo de todo aquello que nos asiste, como pueblo en marcha permanente” (ídem). Tierra y patria aparecen como metonimia de cultura, la cual “nace [...] del asombro animal y humano [...] ante el misterio de las cosas y sus fenómenos” (14).
- 19 El “arraigo telúrico” como premisa identitaria es tema central de las literaturas latinoamericanas en el contexto de la modernidad. Recordemos la paradigmática sanción hegeliana a las tierras del sur del nuevo continente como islas de reciente formación asentadas sobre corales. O el peregrinaje de Alvar Núñez Cabeza de Vaca por las “tierras míticas y sagradas” de América. Desde la Comala desértica de Juan Rulfo, pasando por la selva voraz de José Eustasio Rivera o por los ríos andinos de José María Arguedas, hasta las simas infernales de Baldomero Lillo, los arraigos metafóricos de la naturaleza como cultura o como *lugar de la cultura*, son elocuentes en las imágenes mitopoiéticas presentadas. No obstante, estas representaciones de la naturaleza no pueden ser leídas como un correlato directo de los contenidos que transmiten, pues a su vez, se trata de imágenes en disputa ideológica y vehículos de concepciones estéticas residuales.¹⁵
- 20 En este sentido, la *naturaleza como personaje* en *Casa de campo*, a nuestro juicio representa una clave para la re-lectura de los sistemas literarios latinoamericanos, en la medida

que esta "conversión" de índole estética permite transmitir y elaborar contenidos ideológicos, de gran fuerza al interior de los sistemas literarios, capaces de incidir en los sistemas sociales y culturales, como imaginarios configurados poéticamente.

Naturaleza y paisaje

- 21 La noción de otredad o alteridad –como uno de los problemas claves de la modernidad– aparece representada de manera elocuente en la relación naturaleza / paisaje. El criterio base que diferencia ambos conceptos se encuentra en la observación y en el dominio reflexivo ejercido por la mirada que somete lo observado a los parámetros de las imágenes e imperativos categóricos de la conciencia, de tal manera que la conversión de la naturaleza en paisaje corresponde a la apropiación subjetiva de dicha naturaleza.
- 22 Dentro de la tradición romántica, esta apropiación deviene en una conmoción del espíritu, reflejada en la paradoja melancólica del resguardo o la restitución de la naturaleza como mito de una existencia libre del control y del encierro del sujeto. Ejemplo emblemático de esta contienda melancólica es la segunda parte del *Fausto* de Goethe, cuando Fausto, a costa de la muerte de Filemón y Baucis y recurriendo a la técnica –la maquinaria y el genio malévolo de Mefistófeles–, hace retroceder el mar, sin lograr con ello aplacar su melancolía.
- 23 En otro nivel, la relación naturaleza / paisaje, tiene que ver con la diferencia ontológica entre esencia y apariencia, en donde el arte cumple una función mediadora. En este sentido, la visualidad de *Casa de campo*, en su constante recurrencia a los códigos de la representación teatral y pictórica, instala la tensión entre naturaleza y paisaje, como pugna de fuerzas anteriores a la disposición y solvencia del narrador, quien insiste en la ficcionalidad de su relato, no como fingimiento¹⁶ o como muestra del dominio de un mundo, sino como única mediación para dar cuenta de una experiencia inenarrable, horrida, que excede sus capacidades referenciales e imaginativas. Un ejemplo de ello es cuando el narrador nos confidencia que ha decidido quitar el relato –en primera persona– de la tortura de Arabela.
- 24 La exacerbación del paisaje, como dominio de la naturaleza a través del artificio, tiene la función indicial de contrarrestar las fuerzas destructivas e irracionales de una naturaleza, que no se presenta como "instinto, propensión o inclinación de las cosas, con que pretenden su conservación y aumento" según lo define el Diccionario RAE. Al contrario, son fuerzas que se filtran por todos los rincones, incluso en las imágenes del narrador. En este sentido, la metáfora vegetal es la que rige y muestra la contención del narrador frente a la naturaleza exterior amenazante. A su vez, la idea de que no se puede aceptar, tolerar o ver la naturaleza sin dicha mediación es representada por los Ventura y su concepción del arte como un artificio que deforma y anula la naturaleza al imitarla.
- 25 El prurito por recurrir al paisaje o terminar siempre convirtiendo a la naturaleza en paisaje –el jardín, el interior burgués, el paisaje interior, el fresco *trompe l'oeil*– es expuesto, asimismo, por el narrador como mecanismo de violencia de una clase y de su concepción de mundo: la oligarquía, la burguesía terrateniente, pero que habita o tiene posesión de la casa¹⁷. En ella se apropia de todo, convirtiéndolo en fetiche, *groserie*, en rituales impostados y en exageración de la sensibilidad. No obstante, la casa y su orden

de mundo también es un mecanismo de protección tanto para dicha clase como para el narrador.

- 26 El paisaje se presenta como un constructo de función estética, que tiene por objetivo controlar la representación, sus sentidos y efectos, y corresponde, asimismo, al primer nivel de dominio sobre la naturaleza. Esta "escenificación" del paisaje busca generar una respuesta perceptual antes que discursiva, tanto en el plano de lo narrado –la fábula– como en el de la narración –la lectura.

- 27 i. La metáfora vegetal es constante en la novela y muestra la manera de irrumpir el afuera en el adentro; de hacerse presente la naturaleza "no formalizada" en el paisaje, que posee en el interior burgués su definición por antonomasia. Las manos de Arabela, la condición vegetativa a la que deben someterse los Ventura para sobrevivir a los villanos al final de la novela, denuncian que se trata de una metáfora construida desde el paisaje. El "estado vegetativo" corresponderá a una invasión al orden, pero que no atentaría de manera radical contra él: "Melania no ha llegado a la madurez suficiente para comprender que sólo cuando se maniobran las situaciones se puede disfrutar la eliminación de todo contrato con lo vegetativo" (117).
- 28 ii. En la novela, el arte es la mediación en la contienda entre naturaleza y paisaje, que asume la función de artificio para contrarrestar las fuerzas de la naturaleza –la barbarie, lo informe, el afuera, la historia– convirtiéndola en paisaje.
- 29 La exposición deliberada de este problema ocurre cuando Adriano Gomara es integrado a los Ventura al casarse con Balbina. Mientras Celeste le pasea por la casa, Adriano Gomara pregunta por la función del lacayo, inmóvil, montando guardia al pie de las escalinatas, a lo que Celeste responde:
- ¿No estás de acuerdo en que hace falta una mancha roja justamente allí, un color complementario, para centrar la composición verde, como en un paisaje de Corot ? Adriano permaneció mudo sin saber si admirar o despreciar a esta gente que era capaz de reducir a los seres a un elemento decorativo (216).
- 30 La composición del cuadro narrativo –de una manera casi argumental o según la *ekphrasis*– entre la impresión de Gomara, la desviación de Celeste que observa el mundo según los refinados códigos del arte –diríamos– "bello y sublime", la referencia a Corot y la reflexión posterior de Gomara, como desestabilización de la visión real-materialista del mundo, hace de la función estética una función ideológica dentro del mundo narrado, cuyo cometido sería mostrar, condicionar o dirigir la(s) lectura(s).
- 31 iii. El "hipotético edén" (30), que es el lugar de la expedición, es a su vez otro microcosmos, construido como confrontación o superposición de dispositivos estéticos que se develan como dispositivos ideológicos. Por un lado, sabemos que se trata de una con-fabulación –y en este caso la palabra no podría ser más acertada– entre Wenceslao y Arabela para sacar a los Ventura de la casa de campo y así liberarse de las imposiciones y los abusos ejercidos por los adultos. Arabela desempolva libros, mapas y mapamundi,
- embaucó a los lacayos para que desde los desvanes bajaran a la biblioteca enormes arcones repletos de papelorios. Refinó los disimulos que iban a servir para despacharlos exhumando polvorientos folios del fondo de baúles, y con la ayuda de Wenceslao se aplicó a transformar en cordilleras las manchas de moho de algunos

planos, y los agujeros de termitas de ciertos mapas en sugerentes casualidades que podían interpretarse como pistas seguras (35).

- 32 El mapa como imaginación y dominio del territorio es expuesto como estrategia deliberada en la construcción de este “espejismo” (34). Los nativos llegan con noticias del próximo viaje “descargando sus creaciones con el plumaje de los asombrosos pájaros del sur” (31). El imaginario del viaje, sugiere las alegorías barrocas de América en los cuadros de Tiepolo (Ver fig.1).

Figura 1. Tiepolo. América (Apolo y los continentes), 1752-53

- 33 Sin embargo, los adultos van construyendo este lugar a partir de modelos, tópicos e imaginarios de la *belle époque* –sobre todo en su identificación con el *art pompier*– que a su vez ha tomado recursos del Neoclasicismo. Todo ello en el contexto de la apropiación de dichos modelos europeos por la burguesía –o aristocracia– latinoamericana como pauta cultural y barrera de clase¹⁸. La Arcadia, el paraíso americano, el *beatus ille* y el *locus amoenus* dotan de realidad este “paraje” en la imaginación de los Ventura, al que se superpone la *Cythère* mitológica (341) y “la delicadeza de una paisaje pintado en un plato de porcelana” (340). El narrador mostrará la impúdica exhibición del artificio, en donde la naturaleza es literalmente convertida en un escenario, mientras los Ventura deliran al saber –y sentir– que habitan el interior de un cuadro: “El paseo resultó ser un verdadero sueño, más encantador que todas las expectativas. Los lacayos habían levantado una marquesina de gobelinos junto al estanque, en el sitio donde el aria de la cascada se escuchaba en su más fina tesitura” (194).
- 34 iv. El interior burgués dentro de la novela aparece multiplicado o expuesto como microcosmos en la relación naturaleza/paisaje, pero también como emblema de la representación. Es una especie de bambalina, de armario o de baúl para los objetos, escenografías y decorados, tanto de los contenidos que el narrador muestra como de los procedimientos que utiliza para narrar. La biblioteca, el parque y las obras de arte son sus expresiones. Se trata de una biblioteca que “compendia todo el saber humano”,

mandada a hacer por el abuelo de los Ventura ante los denuestos de un “liberalote” que lo estimaba un “ignorante como todos los de su casta” (38). Sin embargo, el narrador mientras observa a Arabela fisgoneando entre los libros nos revela que “adentro no había ni una página, ni una letra impresa” (37). De esta biblioteca y sus abalorios surge el “hipotético edén”, el “espejismo” de la expedición.

- 35 El parque y el jardín tienen una connotación destacada dentro de la novela¹⁹. Por un lado, la metáfora del jardín arranca de los tópicos revisados en relación al “paraje” de la expedición, como apropiación de una naturaleza transformada en cultura: naturaleza sometida y abarcable por la mirada que busca reflejarse en el agrado²⁰ y el solaz de la proyección material de un paisaje mental. El epítome de esta intervención es el jardín francés, que han reproducido los Ventura en su casa de campo: el rosal, el *laquetto* itálico, el laberinto de boj, las “estrafalarias esculturas vegetales” (48), la ninfa de mármol (137). Paisaje que, por momentos, recuerda a los que recorre la Alicia de Carrol²¹.
- 36 La naturaleza interiorizada en el jardín –“cuyas flores, al atardecer, parecían gigantescas, aromáticas y de colores tan extravagantes como si fueran artificiales” (57)– es paulatinamente sustituida por la noción de parque, que mostraría el cambio de modelos e influencias estéticas, como cambio ideológico; del modelo europeizante al modelo norteamericanizante. Hermógenes pregunta a uno de los extranjeros:
 _ ¿No es verdad que el parque luce magnífico desde aquí a esta hora ?, _ No está mal [...] ¡Lástima que sea tan pequeño !, [...] _ ¡Pequeño ! –chilló Ludmila– [...]. _ Es uno de los parques artificiales más extensos del hemisferio –explicó Silvestre sin molestarse en ocultar su orgullo ofendido (323).
- 37 La ironía cómica se produce por la desfachata ingenuidad –o la ingenua desfachatez– de los personajes, al estar sugerida –o velada– metonímicamente, la idea de Latinoamérica como el *parque de entretenimientos* de Estados Unidos²². O el patio trasero, en jerga revolucionaria.
- 38 La función del arte es al interior burgués lo que es el lenguaje y los mecanismos narrativos al narrador. El fresco *trompe l'oeil* y el juego teatral *La Marquesa salió a las cinco* serían sus epítomes.
- 39 Dentro de las convenciones de la escena y de la tela, el narrador construye metonímicamente imágenes para narrar la fábula, tanto en la referencia a pintores²³ como en una narración que compone escenas o cuadros, conformados como paisaje²⁴. En relación a lo último, destaca la trasposición narrativa de una imagen pictórica del amor entre dioses y que en la novela ocurre durante la representación de *La Marquesa...*: “Y vestido de Olegario, Olegario lo sabía, Mauro solía tenderse sobre el cuerpo de Melania en un ruboroso simulacro del amor, un episodio más de *La Marquesa salió a las cinco*, y debajo de la cama salía chillando una bandada de pequeños desnudos participando en la parodia de un multitudinario alumbramiento” (123).
- 40 Por medio del arte, el interior burgués se legitima y perpetúa a sí mismo en la puesta en abismo y en el encubrimiento que esta conlleva. Sin embargo, el arte en cuestión se transforma en artificio por su condición de “decorado”. En este sentido, y siguiendo la premisa de que el mayor grado ontológico de los entes ficticios en esta novela es el de ser personajes²⁵, el narrador como personaje se transforma a su vez en “artificio” del interior burgués.
- 41 v. La contienda entre el adentro y el afuera, bajo las formas de la naturaleza y el paisaje, se manifiesta en el uso del recurso de la personificación. Si concedemos en que

la naturaleza como personaje estaría representada por la llanura, la polvareda, las gramíneas y los vilanos²⁶, esta se muestra como la amenaza –visible, literal– al orden de los Ventura. La tensión frente a la irrupción de la llanura en el parque es latente, contenida simbólicamente por las lanzas que circundan el predio. Sin embargo, el narrador nos indica que las gramíneas susurran, hablan y avanzan silenciosas anunciando una desgracia cuando las lanzas ya no protegen la casa²⁷. Por su parte, la llanura es sometida al paisaje, no obstante, generalmente aparece asociada a sensaciones de sofoco, miedo, delirio e irracionalidad²⁸.

- 42 Precisamente, la condición de personaje de la naturaleza permite la interacción entre la casa y la llanura, el adentro y el afuera. Mientras acontece la representación de *La Marquesa salió a las cinco*, para amainar el terror de los niños ante la primera noche solos, las gramíneas vuelven a recuperar su condición de personaje, participando de la representación:

Las gramíneas, más animadas que de costumbre, aprovechaban el aumento de la penumbra para transgredir el antiguo emplazamiento de la reja: introduciendo su sigilosa suavidad entre los olmos asonantes y los sauces, invadían el territorio del parque, amenazando –sintió Juvenal– apoderarse de su forma para borrarla en cuanto las tinieblas se identificaran con el sueño (183).

- 43 Sin embargo, se trata de las gramíneas portadas por los guerreros y sacerdotes nativos, cual bosque de Birnam en *Macbeth* de Shakespeare. Se trata, entonces, de un artificio de la fábula que, de alguna manera, anula la personificación, despojando a las gramíneas de su rol como personajes, transformadas ahora en decorado de los nativos. La llanura, por su parte, aparece como proyección de un paisaje mental, que refleja las motivaciones de los personajes²⁹.

La expedición

- 44 La novela se construye a partir de una gran ironía: la sección adulta de los Ventura, en medio del gran tedio que los embarga, decide emprender un viaje a un lugar idílico: un paraje de cualidades inimaginables,

La esbelta cascada despeñándose en la laguna coronada por un arcoíris, las hojas de las ninfeas gigantescas extendidas como islotes acharolados sobre el agua y encima de las cuales sería encantador instalarse a jugar al naípe o a pescar, los árboles engalanados con enredaderas de follaje azul, las mariposas indescritibles, los pájaros de pechuga de ópalo, los insectos benignos, la fruta, el aroma, la miel (45 -46).

- 45 La expedición vuelve a “dotar de naturaleza” a la tierra por descubrir, transformada nuevamente en un paisaje mental a partir de los códigos del *beatus ille*, la Arcadia y el *locus amoenus* renacentista, de la poesía bucólica y pastoril y de los imaginarios europeos sobre el Nuevo Mundo. La utopía se configura nuevamente como paisaje, según los códigos de una naturaleza sometida a los límites de la percepción sensible y exquisita, esto es, al criterio del gusto³⁰; Celeste, la ciega, describe este lugar como si fuera un cuadro de la *belle époque* que retrata la Arcadia o el *beatus ille* renacentista. Se trata, además, de un lugar en donde –literalmente– se anula el tiempo, pues los Ventura, extasiados con los placeres de este lugar ameno, han perdido toda noción del tiempo y, creyendo haber disfrutado de un día de excursión, han permanecido un año. Este desorden o fractura temporal provoca el inmediato caos en la casa de campo y la consiguiente anarquía al desatarse las fuerzas infantiles.

- 46 La ausencia de los Ventura adultos en su utopía idílica permite tanto a los niños como al narrador indagar en los límites de la casa de campo. Si en el momento anterior, a través de la metáfora vegetal podíamos ver que el afuera natural penetraba o estaba presente en el adentro paisajístico, ahora, se desata una pulsión de deseos reprimidos que buscan liberarse. Esta liberación en los niños se presenta como derogación del paisaje y atracción por la naturaleza: los límites del subsuelo son franqueados, aparecen las múltiples criptógamas como marca de la vida vegetal en la penumbra, los escondrijos donde duermen cientos de criados que nunca ven la luz y los trofeos de la historia de los Ventura (los ricos atuendos de los nativos antes de que fueran sometidos por ellos a la extracción de oro y los túneles de la antigua mina de sal perdidos en las profundidades abisales).
- 47 Paralelamente, en medio de la anarquía, el juego teatral de *La Marquesa salió a las cinco* – en donde los niños ensayan su vida de adultos– intensifica su dimensión ficcional y pasa a transformarse en lo más real dentro del caos al interior de la casa de campo. Melania y Juvenal no harán distinción entre la presencia y la ausencia de los padres y utilizarán la representación –por ejemplo, la encendida pasión que de continuo representan Mauro y Melania– como un mecanismo para atraer la atención del resto de los niños y evitar que entren en pánico ante el eventual ataque de los antropófagos o que caigan cautivos de la comunidad que proclama Adriano Gomara. Más aún, la representación constante de la pieza *La Marquesa salió a las cinco*, es un mecanismo narrativo que pone en igual nivel de pertinencia y realidad dentro del mundo narrado tanto los arranques anarquistas de Adriano Gomara y su mesianismo, como la posterior tiranía de los sirvientes, episodios destinados a convertirse en una escenificación más de ideologías, creencias y caracteres.
- 48 El orden en donde se actúa y se performa la realidad –en este caso, la ficción de los adultos– nunca o casi nunca se ve sometido a alteraciones, precisamente por su cualidad de juego, de representación: es el reflejo imperturbable de un orden vivido como ficción. Este telón de fondo convierte la aparición de Gomara vestido de blanco, con sus barbas largas, apoyado en un báculo, en ridícula –o más bien ridiculizada por el narrador– y la investidura del Mayordomo (el mismo traje utilizado por distintos individuos que adquieren su condición por el uso del atuendo) resulta eficiente sólo en cuanto rol controlado por los Ventura.
- 49 En este sentido, el emblema de la condición de personaje está representado por Juan Pérez que, dentro de la jerarquía del estatus de personaje, ni siquiera representa un rol, sino un actante dentro del mundo narrado³¹. Juan Pérez no corresponde a un individuo, es una fuerza ideológica creada por los Ventura en su reproducción y degradación de la naturaleza, en este caso, humana (49). Juan Pérez es un actante en la medida que es *puesto a actuar* por el engranaje productivo de los Ventura: “Todos los años hay un Juan Pérez. Pero todos los años es un Juan Pérez diferente” (49), dice Celeste. No obstante, la ironía del narrador nos descubre que no se trata de sujetos anónimos que a ojos de los Ventura actúan a Juan Pérez, sino que se trata de *Juan Pérez*, el mismo individuo que, a lo largo de los años, ha acumulado un rencor infinito, no hacia los Ventura, sino hacia Adriano Gomara. El narrador igualmente lo ridiculiza por su ausencia de perspectivas y su raigal egoísmo, convirtiéndolo en caricatura³².
- 50 De esta manera, la expedición como evasión y delirio imaginario deja lugar para que otros órdenes ocupen la escena montada por los Ventura.

La amenaza de los antropófagos

- 51 Una de las causas del extrañamiento constante a que somete el narrador al mundo narrado –y, por consiguiente, al lector apelado con deliberada persuasión– es la *transformación en paisaje* de todo lo observado, con el fin de abordar, de contener o de enmarcar la naturaleza.
- 52 Según hemos observado, la dimensión estética de la relación naturaleza/paisaje adquiere una función ideológica dentro de la novela, en la medida que muestra cómo los sentidos –éticos– se trasladan y los significantes experimentan un vaciamiento o fuga de contenidos, que migran, contaminan a otros significantes o se reacomodan. Desde un punto de vista temático, esta función está representada por la antropofagia, que tiene su contraparte en el *beatus ille* de la expedición. Ambas proyecciones retratan el “alma” de los Ventura, caracterizada por un miedo raigal a la alteridad y un escapismo delirante.
- 53 La antropofagia como mito y tabú de la cultura occidental surge en respuesta a la construcción de una alteridad radical o negativa, en que el sujeto moderno, expuesto ante lo desconocido y amenazante, demoniza y controla una naturaleza abyecta, deformada y destructiva, no humana. En el nivel del relato, la novela es muy didáctica al respecto –el narrador jugará con los códigos de los cuentos de hadas, de la fábula y su moraleja–: la antropofagia de los nativos no es más que una proyección de las aberraciones de los Ventura, de manera tal que el narrador nos reproduce con ironía y comicidad el juego antropófago de los adultos con los niños: los más gorditos y tiernos, sin duda, “están de comérselos”.
- 54 En un nivel metonímico, la antropofagia es una manera de demonización del Otro³³ para encubrir la devastación de la comunidad de nativos; y en un sentido metafórico, los Ventura son quienes han devorado el aliento vital a los indígenas –sus atuendos rituales, su salud– y consumen hasta los últimos restos de oro de las minas. La fábula se cumple al morir Amadeo, quien conmina a Wenceslao, Arabela y Agapito a devorarlo, ya que así lo ha dictado su destino: “¿Soy una ricura, no es verdad, de comerme vivo, como se lo han pasado la vida asegurándome que lo soy” (298). La coda o moraleja a esta fábula tiene un argumento encubierto: por un lado, la distinción entre antropofagia y canibalismo –la primera en Agapito y el segundo en Wenceslao y Arabela– y la condición de presa de Amadeo, que anularía el acto caníbal de los dos primos.
- 55 Asimismo, la metáfora de la antropofagia para justificar el sometimiento de los nativos, se basa en el argumento de su inhumanidad –frente a la infrahumanidad de los criados– que es usado como dispositivo de control frente a los niños, fundamentalmente para frenar el deseo de lo otro y lo extraño. Sin embargo, este deseo también se transforma en el placer de ser devorado³⁴. Es interesante notar que, después del banquete, los personajes recuperan su condición anterior, su condición de Ventura, porque se han comido a un Ventura: Wenceslao vuelve a vestirse de mujer, Arabela vuelve a la biblioteca y a los mapas con que esta vez intentan engatusar a los extranjeros, cumpliendo, así, con la creencia de que el comensal adopta las fuerzas y las cualidades espirituales de la víctima devorada.

Naturaleza / naturalización

- 56 La imagen que el narrador entrega de la casa de campo, a un año del régimen socialista de Adriano Gomara y su consiguiente división del trabajo, tras la llegada de los sirvientes, es un palimpsesto de puntos de vista en donde se suma, a la perspectiva de los niños del *piano nobile* –Melania y Juvenal– y a la idea de libertad de Gomara, la intervención suya, con una comparación que distancia radicalmente el relato. La casa es relegada a la pura fábula de un paisaje impreciso, alejado y pintoresco, por el capricho preciosista: “[...] parecía una de las pintorescas ruinas empenachadas de vegetación que aparecen en los cuadros de Hubert Robert o de Salvatore Rosa” (227). Imagen que le permite mostrar la borradura del límite del cerco de lanzas y devolver la facultad de personaje/*personae* a las gramíneas que “habían logrado fundir la extensión del paisaje con lo que antes fuera el civilizado parque” (ídem).
- 57 De esta manera, la idea de *naturaleza* se transforma, a través de la personificación, en la de *naturalización*. En el discurso de los Ventura aparece como la Madre Naturaleza, la Benigna Naturaleza, “que es madre nuestra pero no de todos los hombres porque pertenece a nuestra estirpe, nos da trato de hijos predilectos” (247), operando nuevamente la personificación al avisarles, con la caída del primer vilano, que deben abandonar la casa de campo y partir a la ciudad. Un mecanismo similar opera en la desnudez de los nativos convertida en un comportamiento “natural”, invisibilizando su sentido de protesta³⁵.
- 58 En el orden de los Ventura, la naturaleza cumple una función servil, “eran Ventura, y como tal, les gustaba que el arte verosímil y esclavo reflejara sus complacencias” (180). De esta manera, el sistema naturaleza-arte/artificio-paisaje decanta en la idea de naturalización, ante la cual el narrador personaje se rebela con las herramientas que tiene a mano. Por consiguiente, la naturalización como coartada³⁶ logra descentrar los discursos de clase, raciales, y también los artísticos.

El narrador personaje como coartada

- 59 El narrador se encuentra, igualmente, en la encrucijada de la naturalización de sus recursos poéticos. De tal manera, recurre a la apropiación de múltiples voces y registros en un plano discursivo complejo³⁷, convirtiéndose en un narrador travestido en voces y modelos narrativos de la novela bizantino barroca premoderna, de la fábula, la moraleja y el cuento de hadas, de la novela realista del siglo XIX en la omnisciencia, pero también en la intervención folletinesca, capaz de romper todo marco de verosimilitud y de encapsular la ficción como un acto deliberado de creación, de tal manera que el lector accede a un nivel de identificación con el autor, sintiéndose a su vez creador y fabulador de las historias relatadas por el narrador. El personaje narrador de *Casa de campo* no solo utiliza recursos poéticos sino también pictóricos y teatrales, cuyo resultado es una narración como composición de imágenes según el *dictum* horaciano: *ut pictura poesis*. De esta manera, la fábula de los Ventura es una narración enmarcada dentro de la novela, la cual es presentada como un cuadro –pictórico o teatral– por un narrador diestro en configurar paisajes como sus referencias y analogías a Corot, Poussin, Hubert Robert y Salvatore Rosa, todos ellos reconocidos paisajistas, lo indican.

- 60 Esta superposición de códigos estéticos en la narración es la que desencadena una lectura alegórica en distintos planos, caracterizados por una exigente imaginación visual. La lectura alegórica solo se produce cuando la novela es leída como un emblema que se oculta y vacía a instancias del vacilante narrador.
- 61 Desde el punto de vista ficcional, hay dos estratos claramente identificables en la novela: la metalepsis de autor³⁸ –cuando el autor de la novela, José Donoso, camina por las calles del Puerto con el manuscrito bajo el brazo y se encuentra con Silvestre Ventura–, y la narración de la fábula. En ese encuentro, el autor entrega consideraciones determinantes para el mundo representado en *Casa de campo*, de manera que su intervención puede corresponder a la signatura del emblema correspondiente a la fábula. De esta manera, la narración sobre la casa de campo de los Ventura es un relato enmarcado que, en correlación con la aparición del autor –y la no menos enigmática confesión de que su novela no es sino su autobiografía–, configuran la alegoría en un primer nivel. Una alegoría explícita, entendida como figura, según observábamos anteriormente, inscrita en el texto y compuesta deliberadamente por el autor.
- 62 No obstante, la lectura alegórica aparece cuando la fábula misma, desde dentro, desestabiliza el orden alegórico de las dos líneas de interpretación –una literal y otra figurada–: la de la narración –la fábula– y la de su marco o del acto de componerla –la metalepsis de autor–; esta última tradicionalmente inscribe el enigma, fijando su sentido.
- 63 La lectura alegórica se desencadena cuando el autor pierde autoridad respecto de la fábula frente a “lo real”. De este modo, en una primera instancia, las líneas de interpretación o de composición, literal y figurada, se confunden, llegando primero a la inversión y luego a la disolución. El encuentro con Silvestre Ventura es el choque con la absoluta irrealidad de lo real, incluso con su falta de verosimilitud, verosimilitud que –como contraparte– existe con exuberancia en la fábula. Como consecuencia, el narrador de la fábula³⁹ –el autor de la novela que se encuentra con Silvestre Ventura–, adquiere a su vez el estatus de personaje, rigiéndose bajo los códigos de la representación.
- 64 El mundo de la fábula se enriquece y multiplica en la correlación constante con el mundo del autor a través del personaje narrador. El mundo del autor es naturaleza no sometida a disposición o dominio alguno de la mirada o del punto de vista y es presentada como la implacable negación de la poesía: “Yo no he podido resistir la tentación de cambiar mi registro, y utilizar en el presente relato un preciosismo también extremado como corolario de ese feísmo y ver si me sirve para inaugurar un universo también portentoso” (307).
- 65 Tomado en cuenta este contrapunto, la fábula adquiere otro grado de complejidad en las intervenciones del narrador personaje que, a través de sus recursos narrativos utilizados como máscaras, cifra en la fábula una lectura alegórica, en donde él se encubre y se pierde en los modos de narrar, con los cuales denuncia a una clase, a través de sus estéticas y su manera de superponer una forma a la naturaleza. El segundo nivel de la alegoría está dado por la abundancia de imágenes que construyen la fábula y por los recursos del narrador como atuendos de su personaje.

Naturalización como ley de la representación

- 66 La lectura alegórica como composición y disolución de la novela, a su vez, es correlato de la contaminación entre naturaleza y paisaje, la cual desata la primacía del artificio como una (des)encubierta ley de la representación. El narrador personaje expresa la paradoja del mostrar o presentar una naturaleza que no puede ser mostrada, expuesta, exhibida o presentada de manera directa, real o verosímil. Es una dimensión inaccesible que sólo puede estar sometida a la forma de la narración llevada a sus límites, de tal manera, los códigos se reproducen y se desintegran a sí mismos, por sí mismos: "un enigma carente de significado" (378).
- 67 La naturaleza aparece, en primer lugar, como revés del paisaje y del artificio, y por consiguiente, un significante de significados móviles, multívocos, inquietantes. Si la novela de alguna manera desconstruye la ficción a través de los mecanismos que la producen, el personaje narrador inevitablemente esboza una "poética" sobre el arte de narrar que implica –al menos para la reflexión al interior de la tradición estética– una correlación con la noción de naturaleza como objeto de imitación del arte. Si admitimos que toda la novela es paisaje, la naturaleza se encuentra, precisamente, desarmada –"deshabillé"– en el intento de componer un discurso político con herramientas estéticas. La naturaleza es naturalizada bajo la misma lógica que somete al control del paisaje todo horizonte, convirtiéndolo en un *horizon carré*, en un cuadro.

Narración y artificio

- 68 La perturbadora identificación del narrador con los mecanismos de configuración del mundo de los Ventura lo ubica en un lugar ambiguo. En este sentido, la casa es pensada como locación para su ficción y lugar para poner en cuestión sus dispositivos de lenguaje. En este sentido, nos parece plausible que el narrador señale que se trata de una novela autobiográfica: el lenguaje y la ficción no están allí para mostrar un mundo posible –para configurarlo, para denunciar veladamente o para instalar una imagen agudamente crítica y verosímil de "esferas de lo real" del Chile y sus otros rincones: "su patio de huachos, prostitutas y maricones"–, sino para someter a evidencia, en la distancia del exilio o del autoexilio, los restos, los residuos, las memorias y las fuerzas de ese Chile –de esos rincones, recordando a Mariano Latorre– que todavía residían para el sujeto como una experiencia que solo podía ser referida a través de la ficción⁴⁰. Allí radica la politicidad de *Casa de campo*.
- 69 El gesto de declarar la novela una autobiografía se intensifica y justifica en el encuentro con Silvestre Ventura en el puerto. El narrador le confidencia que escribe una novela sobre su familia, mientras a regañadientes Silvestre Ventura escucha algunas páginas:
- Es que todo lo que me leíste... ¿cómo te diría yo? Es romántico, no tiene nada que ver con nosotros. Jamás hemos sido tan ricos, eso lo sabís, así que... Ni Marulanda es tan grande como para que hablís de 'provincias enteras'. Jamás hemos tenido ni sombra de esa cantidad de sirvientes... La casa: no es más que un caserón común y corriente, y lo tuyo da una impresión de refinamiento y opulencia que nunca hemos tenido (306-307).
- 70 El desconcierto del narrador respecto de la realidad es casi absoluto; de alguna manera el ejercicio de conminar a la realidad para confrontar –para censar, para reprimir– a la ficción tiene un efecto de doble clausura: la ficción no es sino artificio, solventado por un sujeto –un escritor– desautorizado frente a la realidad y despojado frente a la

ficción: "ya que el preciosismo es pecado por ser inútil y por lo tanto inmoral, mientras que la esencia del realismo es su moralidad" (307). Esta fisura, este descentramiento ontológico, conlleva necesariamente a un descentramiento ideológico: si las referencias de la ficción son impertinentes, los códigos, estrategias e imaginarios utilizados por el narrador para presentar un mundo se proyectan reflejamente, como en un espejo, en su propia figura –"Y no somos tan injustos ni tan malos [...] Por ejemplo, la Celeste. No es ciega" (307). De la misma manera las formas de poder son móviles, relativas, hegemonías transitorias que operan por transferencia: la promesa que era Gomara, cae inmediatamente en el ridículo y en el descrédito, la libertad vehemente y sistemática de Mauro es eclipsada por un tiro del Mayordomo, la esperanza de otro futuro en la duda crítica y la resistencia de Wenceslao es abolida bajo la imagen del niño corriendo en busca del regazo de su madre y sus vestimentas femeninas.

- 71 Lo paradójico es que como ironía al control que el narrador dice tener y del cual hace gala constante, los personajes parecieran tener dominio propio, comandando con sus actos la *forma de la escritura* bajo el entendido de una especie de "esquema actancial", insuflado de vida por el decorado del narrador, quien recurre al imaginario de los años 30 de la revista *El Peneca* y los pintores de la *belle époque*, del *beatus ille* y del simbolismo en donde los niños son parte de un retrato en que paisaje y naturaleza aparecen equiparados bajo la idea de forma bella (Ver fig. 3) o en donde la libertad y el desenfreno de los niños aparece en conciliábulo con la naturaleza.

Figura 3. Léon Frédéric. *Le lac – L'eau dormante* (detalle), 1897-98

- 72 La correlación de esta última idea es el fresco *trompe l'oeil* como un duplicado de escenas que representan el modelo social, estético y político de esta clase: la alta burguesía francesa, con resabios cortesanos –de manera tal que algunos críticos han situado la acción de *Casa de campo* durante un indeterminado siglo XIX. Sin embargo, ante la

asolada de la naturaleza –la violencia autoritaria e irracional de los sirvientes y la llegada de los vilanos–, los personajes del fresco son los únicos que sobreviven en su calidad de personajes.

- 73 Esta ironía a su vez desarma la perspectiva que habría llevado a una inmediata identificación de la novela como una alegoría política y social (los Ventura la oligarquía, los niños la burguesía, los sirvientes las fuerzas militares, los indígenas el proletariado, Pedro Crisólogo, Víctor Jara), en la medida que relativiza cualquier noción de lucha de clases, convirtiendo a la casa de campo –con sus adultos, niños, criados y nativos– en una sola “clase”⁴¹. En una sola especie. Clase que tendría sus extremos en las figuras femeninas de Melania –la Ventura por definición, junto a Juvenal y Mauro– y Malvina –la marginada de la familia–, los personajes que escapan, junto a los extranjeros, al exterminio que ejerce la naturaleza.

Naturaleza muerta

- 74 La imagen final que el narrador entrega sobre la naturaleza como ciclo mítico, reconstitutivo, señala de manera inquietante que el poder y control sobre la naturaleza es imposible: las gramíneas salen salvajemente, haciendo “insoponible la existencia humana y animal en la región” (56). La naturaleza como expresión de una “forma aberrante” (55) asociada al ciclo mítico, desdibuja los límites entre su cualidad de personaje y su condición de paisaje.
- 75 El cierre mítico funciona como un –eterno– retorno fatídico pero capaz de restituir algún tipo de orden. Sin embargo, no corresponde al único final propuesto para la fábula y podemos entenderlo como una coartada del personaje narrador, en la medida que la peripecia fallida lo expone a plantearse moralmente frente al desafío de la escritura. Recordemos que uno de los finales de la fábula consistía en la huida de Wenceslao, Arabela y Agapito de la casa, perdiéndose en la montaña (300). De la misma manera, que la visita de los extranjeros ocurre en la fábula *después* del encuentro del escritor con Silvestre Ventura. Esta visita funciona, a su vez, como relato enmarcado dentro de la fábula, un nuevo emblema que tiene su signatura en la polvareda que levantan los carros, dejándolos como en un cuadro de Goya o en una caricatura, en el suelo, con los vestidos rotos, los zapatos embarrados y una mueca de incompreensión. La polvareda aparece personificada como fuerza natural que anuncia la llegada de los vilanos: “No se trataba, claro, de una polvareda, que, como se sabe, finalmente cae: era más bien una emulsión que no enturbiaba, una vaharina empeñada sobre todo en demostrar su autonomía frente a la gravedad” (366).
- 76 El fin, diríamos, artificial de la novela –Olegario y Celeste vuelan desapareciendo en medio de la nube de vilanos como en un cuadro impresionista– también es una coda, una moraleja, un suplemento. El autor en el capítulo Once insiste en que sólo leemos una de las tantas “versiones” suyas de la novela, una de las cuales cerraba la fábula con la huida mencionada. Sin embargo, la fábula sigue su curso, la incertidumbre del futuro, libre y esperanzador queda anulada: el héroe regresa y vuelve a usar sus ropas de niña, para cumplir con la anagnórisis de los Ventura que, como elemento dramático, subraya la obstinación por perpetuar su ceguera y repetir sus parlamentos. La llegada de los extranjeros es una suerte de énfasis, de confirmación de la caída de los Ventura y la caducidad de sus costumbres.

- 77 De tal manera, en medio de estas “composiciones” tópicas, el cierre mítico aparece como un *deus ex machina* en donde la naturaleza manifiesta su poder de devastación.
- 78 El ciclo mítico restituye un poder a la naturaleza, su ingreso como paisaje “aberrante” a la representación. Sin embargo, los personajes del fresco son “inmunes ante la naturaleza” (377)⁴². Esta construcción o “dirección” –cual director de escena– del narrador plantea la paradoja entre las leyes naturales y la naturalización de las leyes; que tiene su expresión más prístina en el personaje narrador que se debate entre una posición estética que pueda ir más allá del arte burgués y la función del poeta al servicio de una clase. El personaje narrador manifiesta duda y escepticismo en relación al dominio y manejo de los modelos narrativos:
- Si logro que el público acepte las manipulaciones del autor, reconocerá no sólo esta distancia, sino también que las viejas maquinarias narrativas, hoy en descrédito, quizás puedan dar resultados tan sustanciosos como los que dan las convenciones disimuladas por el ‘buen gusto’ con su escondido arsenal de artificios (52).
- 79 Así como en el fresco *trompe l’oeil* hay puertas reales y puertas pintadas, el narrador *engaña* visual, perceptivamente al lector.
- 80 Paradójicamente, el recurso de la omnisciencia –que en este caso será relativa, declaradamente inverosímil, momentánea– le permite al personaje narrador entregar una analogía entre el relato –la fábula, compuesta de cuadros y escenas– y el paisaje naturalizado como “autenticidad” de la narración, esto es, de su artificialidad:
- 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 local: 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 ciclo, bellissimo, emocionante, intangible, que crea ese espacio aceptadamente irreal que es el protagonista del cuadro, como la narración pura es protagonista en una novela que logra triturar personajes, tiempo, espacio, psicología y sociología en una sola marca de lenguaje (287).
- 81 El poder de devastación de la naturaleza en el ciclo mítico de los villanos, tiene correspondencia con el poder narrativo y su autoridad frente al mundo narrado. Sin embargo, así como los Ventura “tenían que seguir viviendo” (378) atendidos por los personajes del fresco, el personaje narrador pierde toda autoridad en su encuentro con Silvestre Ventura, contestándole “yo no escribo ni para su aprobación ni para su consumo” (307). Este encuentro desestabiliza el quehacer del escritor, quien debe retornar a la fábula para alcanzar algún tipo de legitimidad: “Valgan las páginas anteriores como alarde. El tono realista, siempre confortable pese a que suele revestirse de hostilidad, se me da espontáneamente” (309). Y en este sentido, el preciosismo de la fábula se entiende como ironía frente al “realismo”, como el choque con una naturaleza que el escritor no puede convertir en paisaje.
- 82 La bizarra modalidad de la autobiografía⁴³, la paradoja de narrar la aniquilación de un sistema ideológico-estético a través de sus procedimientos, dando lugar a un narrador contradictorio, manierista, convertido en personaje, son las coartadas de denuncia de la crisis absoluta y raigal de la noción de naturaleza –sustrato y arraigo para el poeta⁴⁴– que desencadena una serie de reacomodaciones y vacancias del sentido: volviéndolo inestable, diferido, y encubierto en la forma de la restitución mítica: Olegario y Celeste desaparecen como un “enigma carente de significado” (378). ¿Para quién? ¿Para el lector? ¿Para el personaje narrador? ¿Para el personaje lector? En la medida que toda la

fábula pareciera caber dentro de este enunciado, ¿se trata de un juicio moral?, ¿o de una aseveración que simplemente describe lo ocurrido?

- 83 De tal manera, la exuberancia formal tiene como contraparte la impotencia o la cancelación de la imaginación, como facultad de la ficción. Si, en rigor, toda analogía está desmentida por el personaje narrador como correlato de la censura, nos preguntamos cuál, entonces, es la denuncia.
- 84 Suscribiendo la idea de que *Casa de campo* funciona como una poética dentro de la obra donosiana⁴⁵, a nuestro juicio el punto de arranque de la denuncia del desquiciamiento del mundo –dentro del cual el artista se encuentra inmerso debatiéndose siempre entre lo que se representa y lo representado, consciente de la función servil que puede desempeñar y que los sistemas le instan a desempeñar–, radica en la concepción de la naturaleza desplegada en la novela.
- 85 El escritor deliberadamente decide incorporar el cierre mítico como correlato de la “transmutación” que ha sufrido la noción de naturaleza, cuya metáfora es la casa: “una casa de paredes y puertas y rincones toda ojos” (264). Una casa que resiste los efectos de una naturaleza –el afuera, la historia, el campo– que es parque, jardín o paisaje a fuerza de la voluntad imaginativa y caprichosa, pero no productiva ni técnica, de la clase terrateniente. Las relación de estas ideas con los estudios de Raymond Williams sobre la poesía inglesa del siglo XVIII en la celebración de la mansión y su parque, como manifestación directa de las fuerzas productivas de la sociedad de clase de larga data, ofrece un panorama irrisorio y decrépito en la novela de Donoso con la implantación de esos modelos productivos y estéticos en las tierras del “tercer mundo”. Estos solo pueden funcionar como modelos estéticos productores de un imaginario y una sensibilidad exagerada que no está en correspondencia con los sistemas industriales y capitalistas de explotación y diseño de la tierra.
- 86 Williams nos cuenta que las casas de campo inglesas –imitando en sus parques y jardines los paisajes franceses, italianos y holandeses–, dentro de su diseño contemplaban la llanura de trigo, fuente primordial del trabajo y símbolo de la fertilidad amable de la tierra. En este sentido, las gramíneas son una ironía de la imposibilidad del progreso en estas regiones. Plantada como una semilla fértil y productiva que daría impensables dividendos a los Ventura –tal crecía en los campos de Europa–, en los campos de Marulanda la gramínea se transforma en una plaga.
- 87 En Williams, el lugar del poeta está determinado por la correlación entre la clase terrateniente que contrata sus servicios, la casa y las actividades de producción que permitirían *cantar* las bondades de esa naturaleza, sometida sin impedimentos al paisaje. En tal caso, el arte se manifiesta como vehículo no conflictivo de una forma que está en concilio tanto con la naturaleza transformada por la técnica productiva como con la clase celebrada. En *Casa de campo* dichos órdenes están alterados sin alcanzar concilio; el concilio debe darlo el poeta con su obra de artificio, suprimiendo la naturaleza devastadora a través de sus mecanismos y construyendo directamente el paisaje como una naturaleza otra.
- 88 No obstante, la confrontación de la ficción absoluta –la ficción totalitaria– con la escritura autobiográfica, se convierte en un punto ciego para el escritor: una falacia lógica para el lector.
- 89 La naturaleza en *Casa de campo*, desmontando los cuadros y escenas que la cubren, se muestra como una naturaleza muerta: estática en la composición del paisaje –“el trozo

escoriado de la llanura parecía un proscenio listo para la representación" (290)–, petrificada en el toque de queda (126) y vegetando en el ciclo mítico de las semillas de gramíneas, o vilanos.

- 90 Si la condición para el arte, la cultura y la patria es la naturaleza, una naturaleza, en *Casa de campo* dicha noción está puesta en crisis. Así como la idea de campo, tierra, patria, está invertida y despojada de contenidos.
- 91 La crítica a los sistemas de representación es radical. Es lo que hemos observado en la relación naturaleza/paisaje, que demuestra que dicha naturaleza no preexiste al "paisaje" –o a la representación– que de ella haga el poeta. De ahí que la función del arte en la novela esté subsumida a la falsa metáfora del "interior burgués", siempre acechado por el afuera; por lo informe, por la "naturaleza".
- 92 En este sentido, el arte es agente de la naturalización y quizá sea esa una de las más elocuentes –y escalofrantes– denuncias donosianas en su autobiográfica *Casa de campo*.
- 93 Dentro del análisis hemos revisado los aspectos centrales en la relación naturaleza-arte/artificio-paisaje, sin embargo, es posible aún identificar un residuo, que por su condición residual se convierte en una estrategia estético-ideológica de inusitada fuerza dentro de la novela: el decorativismo:
Este decorativismo estático de los lacayos era método, ya que condenándolos al aburrimiento, a la repetición, a la inutilidad, azuzaban sus sueños de gestas heroicas, de situaciones en que el peligro les proporcionara ocasión para probar que sus destenidas existencias eran algo más que sombras de las necesidades de otros más poderosos que ellos (125-126).
- 94 El personaje narrador apuesta –y a nuestro juicio lo logra– por una posición más allá del arte burgués, del arte servil –de derechas y de izquierdas, habría que señalar, pensando en la década en que fue escrita la novela. Sin embargo, el escritor no deja de sugerir –y denunciar– que el personaje narrador es parte del decorado.

- 95 Suscribiendo la idea de que *Casa de campo* funciona como una poética dentro de la obra donosiana, a nuestro juicio, el punto de arranque de la denuncia del desquiciamiento del mundo –dentro del cual el artista se encuentra inmerso debatiéndose siempre entre lo que se representa y lo representado, consciente de la función servil que puede desempeñar, y que los sistemas le instan a desempeñar–, radica en la concepción de la naturaleza desplegada en la novela.
- 96 En ningún caso es una naturaleza libre, plena, que pueda ser sustrato para la nación y para el arte de dicha nación. Recordemos que los narradores de la generación del cincuenta se opusieron al costumbrismo y al universo mítico de los escritores de la generación anterior, conocida como "del 38".
El pasado guarda en sus estratos humanos más hondos una imponderable lección, el ejemplo más digno, el modelo de la ternura chilena más apreciable, el zumo dulce del sacrificio más nuestro, más nacional, más patriótico, más noble, más indispensable de ser el sentimiento, la emoción y la razón orientadores de nuestra conducta actual (GUZMÁN, 1957: 15)
- 97 Las palabras de Nicomedes Guzmán leídas después de la novela de Donoso resuenan como una mueca amarga y desconfiada, que esconde ironía y denuncia la fe en las concepciones mitificantes nacionalistas.

- 98 Si la condición para el arte, la cultura y la patria es la naturaleza o una naturaleza, en *Casa de campo* esta premisa se enfrenta a una encrucijada. La crítica a la idea de nación radica precisamente en la concepción de la naturaleza como naturalización, esto es como paisaje "petrificado por el toque de queda". Si la naturaleza es sustituida por el paisaje naturalizado, la densidad histórica del golpe militar pierde toda certeza referencial y adviene alegoría, no únicamente porque bajo los contextos de represión y censura los textos deban extremar sus mecanismos significantes, sino porque en ellos ocurre una necesaria densificación de los contenidos vividos por la historia, presente y pasada, como duelo y derrota, según Idelber Avelar (1999). El narrador de *Casa de campo* no solo configura una alegoría que sustituya a la historia –objetiva, referencial: inenarrable– sino que utiliza la alegoría como mecanismo de denuncia de un orden social, esto es, como una *lectura* capaz de percibir que lo inquietante radica en la denuncia de la ideologización de un orden estético.
- 99 (Finalizamos este escrito zarandeados por las brascas caricias de la tierra, estimadas en 7 grados Richter, un sábado de abril).

BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, Marc. "Lo cercano y el afuera". En: *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Manantial, 2004.
- AVELAR, Idelber. (1999). *Alegorías de la derrota*. Santiago: Cuarto Propio.
- AYALA, Jorge. (1981). "El resentimiento es a veces saludable". Entrevista. *Quimera*, N° 12, octubre, pp. 17-20.
- BAJTÍN, Mijaíl. (1979). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- BAUDELAIRE, Charles. (2001). "De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas". En: *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- BAUDRILLARD, Jean y Guillaume, Marc. (2000). *Figuras de la alteridad*. Taurus.
- BENJAMIN, Walter. (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, Walter. (1989). "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs". En: *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- DE MAN, Paul. (1990). *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Lumen.
- DONOSO, José. (1978). *Casa de campo*. Santiago: Universitaria, 2006.
- DONOSO, José. (1982). *Cuatro para Delfina*. Barcelona: Seix Barral.
- EDWARDS, Jorge. (2006). "La otra casa de José Donoso". En: Donoso, José. *Casa de campo*. Santiago: Universitaria, pp. 13-18.
- GENÉTTE, Gerard. (2004). *Metapelsis: de la figura a la ficción*. México: FCE.
- GUNTSCHE, Marina. (2000). "Lenguaje de la teatralidad y de la diáspora en *Casa de campo* de José Donoso". *Anales de Literatura Chilena*, N° 1, pp. 101-116.

- GUZMÁN, Nicomedes. *Autorretrato de Chile*. Santiago: Zigzag, 1957.
- IÑIGO MADRIGAL, Luis. (1980). "Alegoría, historia y novela (a propósito de *Casa de campo* de José Donoso)". *Hispanamérica*, n° 25-26, pp. 5-31.
- JAMESON, Friedrich. (1986). "Third-World literatura in the Era of Multinational Capitalism". *Social Text*, N° 15.
- LATORRE, Mariano. (1947). *Chile, país de rincones*. Santiago: Zigzag, 1983.
- LILLO, Mario. (1987). "El carnaval como elemento sustentador del orden en *Casa de campo* de José Donoso". *Taller de Letras*, N° 16, pp. 7-14.
- LUENGO, Enrique. (1992). *José Donoso: desde el texto al metatexto*. Concepción: Aníbal Pinto.
- LUENGO, Enrique. (1991). "Inteligibilidad, coherencia y transgresión en *El obsceno pájaro de la noche* y *Casa de campo* de José Donoso". *Acta Literaria*, N° 16, pp. 55-68.
- LÓPEZ RICO, Natalia. (2009). *El interior burgués latinoamericano a fines del siglo XIX y principios del XX*. Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile.
- MELÉNDEZ-PAÉZ, Pedro (2000). "En torno a la autoridad narrativa de *Casa de campo* de José Donoso". *Anales de Literatura Chilena*, N° 1, diciembre, 101-116.
- SCHAEFFER, J.M. (2002). *¿Por qué la ficción?* España: Lengua de Trapo.
- SCHOPF, Federico. (1979). "José Donoso, *Casa de campo*". *Eco*, N° 126, pp. 662-668.
- SCHWARZ, Roberto. (2005). 'As ideais fora do lugar'. En: *Cultura e política*. Sao Paulo: Paz e Terra.
- SOMMER, Doris. (2004). *Ficciones fundacionales*. México: FCE. Urraca, Beatriz. (1988). "El concepto de personaje en *Casa de campo*: entre la tradición y la innovación". *Revista Chilena de Literatura*, N° 31, pp. 105-124.
- VALDÉS, Adriana. (1979). "Sobre *Casa de campo* de José Donoso". *Mensaje*, N° 284, noviembre.
- WILLIAMS, Raymond. (1973). *Campo y ciudad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

NOTAS

1. Principalmente, en relación a la obra magna de Donoso *El obsceno pájaro de la noche* como sistema estético literario. No obstante, para algunos críticos y escritores, *Casa de campo* correspondería a una poética dentro de su obra que arrojaría luces sobre las obras anteriores (Ver, Edwards 2006). Por su parte, Enrique Luengo destaca el inicio de un nuevo ciclo en la producción donosiana con *El obsceno pájaro de la noche*, en el cual *Casa de campo* abre un espacio diferente dentro de la experimentación inaugurada por el autor: "las técnicas narrativas de este texto ahora son objeto de comentarios que cuestionan su funcionalidad, incitando al lector a darse cuenta de la artificialidad y amaneramiento en que ha caído la novela contemporánea agotada en sus mecanismos expresivos" (22). *José Donoso: desde el texto al metatexto*. Concepción: Aníbal Pinto, 1992.
2. El estudio emblemático de impronta sociológico-literaria es el de Luis Íñigo Madrigal: "Alegoría, historia y novela (a propósito de *Casa de campo* de José Donoso)". *Hispanamérica*, n° 25-26, 1980, pp. 5-31. Dentro de los estudios sobre la novela destacan aquellos que han observado las fracturas ontológicas del mundo representado en la enunciación de la novela. Asimismo, la crítica se ha orientado en el análisis de los diversos "tropos" del mundo donosiado: el personaje, la teatralidad, el carnaval. (Ver: Lillo, Mario. "El carnaval como elemento sustentador del orden en *Casa de campo* de José Donoso". *Taller de Letras*, N° 16, 1987, 7-14; Luengo, Enrique.

"Inteligibilidad, coherencia y transgresión en *El obsceno pájaro de la noche* y *Casa de campo* de José Donoso". Acta Literaria, N° 16, 1991, 55-68).

3. Tanto los textos críticos de Valdés y Schopf dejan sugerida esta idea de lectura en la identificación del narrador. Ver, Schopf, Federico. "José Donoso, Casa de campo". Eco, N° 126, 1979, pp. 662-668 y Valdés, Adriana. "Sobre *Casa de campo* de José Donoso". Revista Mensaje, N° 284, noviembre de 1979.

4. Sobre contrautopía y distopía en la ficción latinoamericana de los años ochenta y posteriores, ver: Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota*. Santiago: Cuarto Propio, 1999.

5. Doris Sommer, de manera más asertiva que Jameson, señala que la lectura alegórica de las ficciones fundacionales latinoamericanas ocurre en la imbricación de lo erótico y lo político en sus tramas, lo que correspondería a una formulación alternativa del conflicto entre lo individual y lo colectivo. *Ficciones fundacionales*. México: FCE, 2004.

6. Según las acuciosas teorizaciones sobre la lectura hechas por Wolfgang Iser y, posteriormente, Hans Robert Jauss.

7. Hay, por cierto, variaciones en la definición básica de la figura. En la *Rhétorique générale* la alegoría aparece como un "metalogismo" u "operación lingüística que actúa sobre el contenido lógico mediante la supresión total de su significado básico", referido a un nivel distinto de sentido o isotopía. Para Zumthor, complementario al concepto de alegoría es el de alegoresis: "si la alegoría remite a un modo de lectura, la alegoresis, partiendo del concepto, engendra, desde sus elementos, un texto", remitiendo a la escritura. Ver, MARCHESE, 1989: 19-21.

8. Según De Man, en la medida que "las alegorías son siempre alegorías de la metáfora". DE MAN, 1990: 235.

9. Cfr. BENJAMIN: 1990.

10. Cfr. MELÉNDEZ-PÁEZ, 2000: 101-116. Interesa de este artículo más que la identificación de los niveles ficcionales, que no es realizada con el detalle que amerita la novela, la correlación entre el estatus de la ficción y el de la lectura de la novela: "La captación de la ficción (lectura) y de la realidad (observación) será más rica, más certera, cuanto mayor sea la capacidad crítica del lector-observador. El narrador, en apariencia tan autoritario como los adultos, no depara un pasatiempo embotador como 'La Marquesa salió a las cinco', ni quiere lectores obedientes, sino que apunta a un problema de lucidez y valentía, realidad ambigua, contradictoria y engañosa" (114).

11. En los estudios sobre los personajes en *Casa de campo* no se ha considerado a la naturaleza como uno de ellos. Ver, URRACA, 1988: 105-124. La relación entre la estética teatral de Donoso y la noción de personaje como travestismo identitario son elementos fundamentales para retomar las nuevas significaciones que adquiere su obra.

12. La fusión entre la idea de espíritu nacional, vinculado al mito y a las costumbres como expresión de la identidad cristaliza en la llamada generación del 38, en la que encontramos al primer Parra de la poesía de la claridad, a Miguel Serrano con su visión del Chile mítico y a los escritores de los márgenes y la denuncia social, entre los que cuentan el mismo Nicomedes Guzmán, Juan Godoy y Guillermo Atías.

13. De esta manera, se superponen los tiempos de la modernidad ilustrada del Estado-nación independiente a los de la Colonia e incluso, al tiempo "pre-moderno" o los "reductos" temporales de los pueblos aborígenes.

14. Entre ellos cuentan Gabriela Mistra, Manuel Rojas, Pablo Neruda, Luis Merino Reyes, Ricardo Latcham, Joaquín Edwards Bello, Augusto D'Halmar, Marta Brunet, Ángel Cruchaga Santa María, Winétt de Rokha, Mariano Latorre, Antonio Acevedo Hernández, Fernando Santiván, Francisco Coloane, entre otros.

15. En este sentido, por ejemplo, la estética del realismo mágico o de lo neobarroco ha modificado la noción de lo telúrico que revisábamos recientemente, representando una naturaleza desbordante y exaltada, inaudita y enigmática, regida por reglas propias, pero expuesta como

una alteridad no radical, en términos de Marc Augé (2004), o una otredad autosuficiente, por tanto, no amenazante, volviéndose un extraño familiar.

16. Sobre la noción de fingimiento, dice Jean Marie Scafeffer: "En el fingimiento la actividad mimética es un medio al servicio de la producción de algo que es ontológicamente diferente de lo imitado". SCHAEFFER, 2002: 79.

17. Es de gran interés confrontar este tema con la imagen de la pensión y los proyectos de vida de sus habitantes en el cuento de Donoso "Sueños de mala muerte" o la fuerza irracional que ejerce un edificio abandonado en una pareja de adultos mayores de la "comuna jardín" que identificamos con Providencia, uno de los barrios burgueses de Santiago, en "Habitantes de una ruina inconclusa", de su libro *Cuatro para Delfina*.

18. Cfr SCHWARZ, 2005 y LÓPEZ RICO, 2009.

19. El jardín es ya un tópico dentro de la obra de Donoso e incluso dentro de la llamada generación literaria del cincuenta. Desde *El jardín de al lado* hasta el jardín de los Castillo en "Habitantes de una ruina inconclusa". Pienso también en una obra teatral emblemática de esta generación: *Los invasores* de Egon Wolff, en donde el jardín como límite, umbral y división metafórica, cumple una función estética central para leer ideológicamente la obra. Asimismo, el jardín adquiere funciones similares en *La señorita Lara* de Carlos Droguett.

20. Tomo el término del texto de Walter Benjamin "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs": "Y debemos [...] preguntarnos si el *agrado*, de que se ufana la burguesía del siglo, no procede de la sorda complacencia en no tener jamás que experimentar cómo se iban a desarrollar entre sus manos las fuerzas de producción". En BENJAMIN: 1989, 99.

21. La partida de croquet será un motivo a lo largo de la novela.

22. Esta frese, sin duda, desata múltiples asociaciones. En este sentido, funcionaría como contraparte crítica a las nociones de realismo mágico y real maravilloso, y las discusiones y revisiones a que han sido sometidos estas conceptualizaciones de la literatura latinoamericana.

23. Aparecen referidos explícitamente Corot, Poussin, Hubert Robert, Salvatore Rosa, así como las imágenes tardío-barrocas infernales que decoran los establos.

24. Raymond Williams, analizando la relación entre el campo y la ciudad a partir de la poesía inglesa de los siglos XVII y XVIII, equipara el desarrollo "autoconciente del paisaje" y la "invención del escenario", como la manera de "producir" la propia naturaleza. WILLIAMS, 1973 [2001]: 165.

25. "No intento apelar a mis lectores para que 'crean' en mis personajes: prefiero que los reciban como emblemas –como personajes, insisto, no como personas– que por serlo viven sólo en una atmósfera de palabras, entregándole al lector, a lo sumo, alguna sugerencia utilizable, pero guardando la parte más densa de su volumen en la sombra" (310).

26. A esto se puede sumar los túneles de la mina de sal sobre la cual está construida la casa, de manera tal que la idea de límite entre adentro y afuera, entre naturaleza y paisaje, se hace mucho más significativa por su ambigüedad.

27. "El susurro de las gramíneas envolvía la casa" (66), "oyeron transcurrir el comentario de la corriente de la acequia" (103). Los niños quedan "definitivamente aislados por la inmensidad de la llanura" (161). Asimismo, el único acto antropófago de la novela ocurre fuera de la casa.

28. La atracción de Mauro por la llanura, "la desesperante llanura devorada por las gramíneas" (54)

29. Mauro percibió "como si hubiera abierto una ventana al infinito, que toda la llanura, de horizonte a horizonte, se volcaba dentro de la propiedad por el boquete que variaba la notación regular de las lanzas" (93), mientras que Malvina, al huir con Higinio, Fabio y Casilda con el oro, experimenta "la gloria de la llanura entera que como un colchón de plumas les acogería" (175).

30. En el capítulo 12 de *Campo y ciudad*, titulado "Agradables panoramas", Raymond Williams alude al surgimiento del criterio del gusto durante el siglo XVIII por parte de la aristocracia

terrateniendo como variación de la sensibilidad en el dominio estético de la naturaleza a través de la técnica industrial (WILLIAMS, 2001: 173).

31. Utilizamos la terminología de Greimas aplicada al análisis del drama. Los actantes corresponden al nivel más básico y conceptual de las fuerzas que intervienen en el drama, como Fuerzas Temáticas Orientadas. El actante no es un personaje, se trata de una entidad mucho más general y corresponde a una función que posee un motor o móvil, no así como ocurre con el rol, que es estático y depende de los sujetos que lo administren. Cfr. GREIMAS, 1976. Dentro del mundo de *Casa de campo* es de gran interés aplicar esta terminología en la medida que también en el plano ficcional los "seres" o entidades están sometidas a la jerarquización del mundo, desde el criterio de la producción, a cargo de los Ventura, y de la decoración, a cargo del narrador.

32. La caricatura es uno de los mecanismos que utiliza el narrador para contrarrestar los efectos de este mundo. En su entrevista con Silvestre Ventura, para que este comprenda su representación, le explica que se trata de "caricaturas" (307). En el caso de Juan Pérez, el narrador recurre al recurso de la caricatura, que nos recuerda las palabras de Baudelaire en "De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas": "¡Una caricatural, una caricatura bien atrayente para nosotros, repleta de amargura y de rencor, como sabe hacerlas una civilización perspicaz y aburrida" (BAUDELAIRE, 2001: 88).

33. En el sentido que Baudrillard ha dado al término, distinguiendo entre alteridad radical y no radical, entre otro y Otro. La primera de ellas elabora un "otro" concebido a partir de las diferencias, en la medida que se presenta cercano y peligroso, de esta manera se hace imprescindible establecer los límites, construyéndolo como diferencia. Mientras que la alteridad no radical construye un "Otro" con el cual es posible la comunicación, puesto que no se parece al individuo, y de esta manera no atenta contra su identidad (presente a sí misma); es lo exótico y lejano, donde el sujeto no se ve amenazado. Cfr. BAUDRILLARD y GUILLAUME. 2000.

34. Los niños al caer la primera noche esperan la inminente llegada de los antropófagos. En la fábula del escape de Wenceslao con Arabela, la aparición gratuita e inverosímil de Amadeo puede entenderse como un acto deliberado del narrador para que la antropofagia –en la forma de canibalismo– se lleve a cabo.

35. Dice Balbina: "su insulto no nos llega. Sería como sentirse insultados por la desnudez de una vaca o de un perro" (61). De la misma manera que la desnudez es un signo de protesta ante el robo y ocultamiento de sus atuendos rituales (71).

36. En "El mito, hoy", Roland Barthes propone el mito como coartada al interior de los sistemas discursivos. Identificamos la dimensión ideológica –incluso de denuncia ideológica– en su propuesta, sobre todo si comprendemos el mito como una coartada dentro de sistemas discursivos que son correlato de fuerzas sociales. BARTHES, 1981.

37. Bajtín distingue entre géneros discursivos primarios o simples y secundarios o complejos: "Los géneros discursivos secundarios (complejos) –a saber, novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, grandes géneros periodísticos, etc.– surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita: comunicación artística, científica, sociopolítica, etc. En su proceso de formación, estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) construidos en la comunicación discursiva inmediata" (247). Para Bajtín, los géneros secundarios son ideológicos. BAJTÍN: 2008.

38. Tomamos esta terminología de Genette (2004) por parecernos la más adecuada para describir el fenómeno.

39. Para el personaje narrador se trata de "mi fábula" (280). Además su identificación con Wenceslao, el héroe de la fábula, es explícita.

40. Donoso confiesa que en España algo perdía del habla chilena y con ella perdía el tono, el canto y las frases; perdía la narración y los temas. No sabía de qué hablar, a qué fondo o a qué sustrato

hacer referencia. De ese período son las novelas *El jardín de al lado* y *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria*. Cfr. AYALA, 1981: 17-20.

41. Cuando los Ventura abandonan la casa todos quieren habitarla, incluidos los nativos. De la misma manera, la casa se proyecta hasta el cielo y hasta las profundidades de la tierra a través de los túneles de la mina. Y los criados se confunden con los personajes del fresco *trompe l'oeil* cuando descubren a Mauro robando armas.

42. "Impunes ante los fenómenos naturales por ser criaturas superiores que dependían sólo de la imaginación, condescendían a atenderlos, proporcionándoles algún almohadón para reposar más cómodos, haciendo circular platos de fruta, garrafas de vino o de agua" (377).

43. "Y en segundo lugar no me deshago de él porque, debido a acontecimientos posteriores a las fechas en que escribí las primeras versiones de esta fábula – perdón: novela, no me resuelvo a abandonar la palabra que espontáneamente usé para cambiarla por ésta, más convencional dada la forma de esta narración – y relacionados con la biografía de este escriba, he querido recuperar a Wenceslao, obligándolo a asumir su papel central hasta el fin para decir y hacer lo que no puede dejar de decir y hacer después de convertirse en antropófago" (301).

44. Desde la tradición romántica principalmente, aunque la noción de imitación aristotélica concibe a la acción –la imitación de acciones– como expresión de una *physis* y una *entelequia*. La noción romántica de naturaleza como paisaje interior proyectado en la exterioridad a través de la poesía, o del arte en general, cristaliza con la noción de subjetividad. No obstante, las proposiciones de universales imaginarios por Giambattista Vico, a partir de la función poética, surgen necesariamente en la experiencia que el hombre tiene de la naturaleza, como proyección de su corporalidad en el ser. Por su parte, los paisajes o arquitecturas mentales del Medievo, se despliegan y realizan en la arquitectura renacentista y su concepción del arte, como arte bello, por la capacidad de crear o de producir la propia naturaleza.

45. El Capítulo Doce, "Los Extranjeros" confirman esta hipótesis. Igualmente, Jorge Edwards lo señala en su presentación al libro, "La otra casa de José Donoso"; se trataría de un arte poética de José Donoso. DONOSO, 1978 [2006]: 15.

RESÚMENES

En este artículo proponemos un acercamiento a la novela *Casa de campo* de José Donoso a partir de la relación entre naturaleza y paisaje, considerada decisiva para la identificación del papel que cumple el arte dentro de la novela en su condición de artificio. Asimismo, la figura del narrador será analizada tanto en su transformación en personaje como en la ruptura de planos ficcionales al presentarse como el escritor de la novela. La compleja intervención del narrador personaje en la fábula de los Ventura desencadena una lectura alegórica, visible en la articulación naturaleza-arte/artificio-paisaje, que despliega a la naturaleza como naturalización de los códigos estéticos y, por consiguiente, de los contenidos ideológicos, planteando el conflictivo asunto del potencial de denuncia de la ficción.

Cet article a pour objet l'analyse d'un roman, *Casa de Campo* de José Donoso, à partir du rapport nature-paysage, décisif pour l'identification du rôle qu'accomplit l'art dans le roman en tant qu'artifice. Il se propose également, nous proposons d'analyser le devenir de la figure du narrateur comme personnage, ainsi que la rupture des niveaux fictifs à travers son autoportrait en tant qu'écrivain du roman. L'intervention complexe du narrateur-personnage dans l'histoire des

Ventura entraîne une lecture allégorique, visible dans l'articulation nature-art/artifice-paysage. Avec celle-ci, la nature agit comme une "naturalisation" des codes esthétiques et, par conséquent, des contenus idéologiques, en introduisant une polémique sur le pouvoir dénonciateur de la fiction.

ÍNDICE

Mots-clés: Casa de campo, Donoso (José), allegorie, nature, paysage

Palabras claves: Casa de campo, Donoso (José), alegoría, naturaleza, paisaje

AUTOR

PILAR GARCÍA

Universidad de Chile, CONICYT

pilargarcia.pg[at]gmail.com